

dossiê

Arte Contemporânea: Anacronismo e Pós-Conceitualismo
(Pedro Hussak, org.)

Apresentação do dossiê

Pedro Hussak*

RESUMO: Trata-se da apresentação do dossier “Arte Contemporânea: anacronismo, pós-conceitualismo” publicado na revista *Poiésis*. Em “primeiro lugar, argumenta-se que a narrativa sobre a passagem do “moderno” para o contemporâneo” baseada na passagem da “especificidade do médium” para a “condição pós-médium” esbarra em uma teleologia da história. Em seguida, mostra-se como o texto de Nuno Crespo apresenta uma visão do contemporâneo ligada ao fim das promessas da modernidade ao pensá-lo como um tempo anacrônico, a partir de Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Continuando, mostra-se em que medida a concepção do contemporâneo como uma “ficção operativa” produz uma visão crítica da inaturalidade da arte contemporânea uma vez que a possibilidade de relacionar espaços e tempos diferentes se adequa bem ao atual capitalismo global. Por fim, refletiremos como esta crítica à inaturalidade do contemporâneo desliza para uma crítica da arte conceitual, mostrando que a tarefa da arte contemporânea consiste em problematizar o espaço no qual ela está instalada. Assim, mostrar-se-á como o texto Éric Alliez discute o pós-conceitualismo analisando as obras de Daniel Buren e Gordon Matta-Clark.

PALAVRAS-CHAVE: anacronismo; pós-conceitualismo; arte contemporânea.

*Pedro Hussak van Velthen Ramos é Doutor em Filosofia pela UFRJ, com Pós-doutorado na Université-Paris 1 Panthéon Sorbonne. Professor de Estética do Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro também é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Arte da Universidade Federal Fluminense. Publicou vários artigos com ênfase em Estética Contemporânea e em 2011 organizou o livro “Educação Estética: De Schiller a Marcuse”.

O que significa o termo 'contemporâneo' inscrito na expressão 'arte contemporânea'? Gostaria de sugerir que o atual questionamento em torno dessa categoria tenta dar uma resposta à metafísica temporal que subjaz a uma certa narrativa – que está ligada ao que Clement Greenberg chamou de “especificidade do médium para explicar a emergência da arte abstrata nos anos 1940/50 – que visa explicar a passagem da “arte moderna” para a “contemporânea”. Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, o crítico americano sustenta que o aparecimento da Perspectiva Renascentista, que deu à pintura um lugar de destaque no sistema das artes, no fundo servia para propósitos outros que não a própria pintura, dado que era uma técnica que permitia melhor expressar a temática pretendida que, por sua vez, vinha de uma outra expressão artística, nomeadamente a literatura. Para evitar o risco de uma subordinação entre as artes, ele lança mão da ideia de que cada arte deveria aceitar a limitação do seu médium, o que o levou a sustentar que a pintura abstrata ao se preocupar com os problemas concernentes ao seu suporte, deveria ater-se à planaridade, negando a ilusão tridimensional da perspectiva. (COTRIM & FERREIRO, 1997, pp. 45-61).

Deste modo, se a narrativa constitutiva da arte moderna está vinculada com a concepção da “especificidade do médium”, não é difícil compreender que a caracterização da arte contemporânea a partir do que Rosalind Krauss, em uma referência explícita ao livro de Lyotard sobre o pós-modernismo, qualificou de “condição pós-médium” está absolutamente atada às concepções de Greenberg ainda que no intuito de superá-lo (KRAUSS, 2000). No moderno, tratava-se de investigar os problemas do médium nas artes, cuja tentativa de classificação vem dos sistemas das artes no século XVIII: pintura, gravura, escultura, literatura, música, etc. Portanto, embora o modernismo tenha desenvolvido o plano formal das artes, mantém-se ainda preso aos suportes clássicos. Assim, a arte contemporânea caracterizar-se-ia pela “saída do quadro”, explodindo os suportes tradicionais para ampliar as possibilidades da arte de modo a fluidificar suas fronteiras e produzir formas culturalmente híbridas.

Embora operacional, esta distinção peca por trabalhar em uma linha cronológica muito demarcada, ou seja, a retomada do discurso, típico das vanguardas históricas, da ruptura. Ruptura esta ocorrida com as modificações no modo de produção da arte a partir dos anos 1960.

No entanto, essa narrativa pode ser questionada do ponto de vista cronológico uma vez que a hibridização entre as linguagens artísticas e o questionamento do médium próprio podem ser encontrados em muitas expressões anteriores aos anos 1960. É possível citar, a este

respeito, dois exemplos simples: por um lado, a consideração de Jacques Rancière de que, em seus primórdios – ou seja, antes que Hollywood começasse a “contar histórias” –, o cinema constituía-se basicamente de uma experiência sensorial de luz e movimento, realizando ele mesmo uma síntese entre as artes: a fotografia; a música; a dança e a cenografia (RANCIÈRE, 2011, p. 9); por outro, o fato de que muitas das operações da arte contemporânea está amplamente calcada naquelas operações de *deslocamento* e *apropriação* propostas Duchamp que ao serem adoradas a propósito do *ready made*, realizaram uma explosão dos suportes tradicionais. Não é demais lembrar que, cronologicamente, ambos os exemplos deveriam ser classificados como *modernos*.

O incômodo com a temporalidade inerente a essa narrativa é o fato de que ela pensa o contemporâneo como uma espécie de “superação” do moderno, o que faz do primeiro quase que uma consequência do segundo, conduzindo a uma teleologia histórica. Ocorre que esta é uma compreensão típica do moderno, cuja temporalidade está relacionada à esperança de um estado de coisas melhor do que o atual no Futuro.

Portanto, para escapar a esta visão teleológica, uma primeira resposta para a pergunta sobre a temporalidade do contemporâneo seria aquela que versa sobre o *presentismo*, ou seja, um presente que se alonga indefinidamente, sem a projeção para o futuro, o que leva a um desencantamento diante das promessas não realizadas pelo moderno. Tal concepção nasce do mundo pós-utópico que se sucedeu à queda do muro de Berlim, em 1989. De fato, teorias que proclamavam o “fim da história” proliferaram e sem dúvida influenciaram nossa época.

No texto aqui apresentado, no qual ele busca fazer uma abordagem do artista português Rui Chafes, Nuno Crespo refuta, em consonância com Claire Bishop – que procura levar esta discussão filosófica e conceitual para o plano da curadoria de arte –, essa imagem do contemporâneo, evocando, para isso, os autores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, os quais, cada um a sua maneira, defendem uma visão de que o seu tempo próprio seria não o presentismo, mas o *anacronismo*.

Em seu texto *O que é o Contemporâneo*, Giorgio Agamben ressalta a *inatualidade* de quem é contemporâneo, ou seja, a singular relação com o próprio tempo que é vivido ao mesmo tempo em que dele toma-se distância. O pensador italiano quer ressaltar o fato de que só consegue ver o próprio tempo quem dele é capaz de olhar de longe para assim compreendê-lo, tal como propõe Nietzsche na sua segunda consideração intempestiva (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Ainda que com divergências em relação a Giorgio Agamben, expressa notadamente no livro *Sobrevivências dos vaga-lumes* – no qual ele opõe uma resistência ainda que frágil da luz dos vaga-lumes contra o pessimismo do italiano quanto a crescente poder dos holofotes midiáticos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) –, o francês Georges Didi-Huberman compartilha com ele uma visão ligada ao anacronismo que lhe permite, agora sim no âmbito específico da história da arte, estabelecer relações entre épocas e culturas diferentes, como por exemplo, no seu livro *Diante do Tempo*, no qual ele mostra uma estranha semelhança entre os painéis de pintura colocados na parte inferior de uma *Santa Conversação* de Fra Angelico com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 9). Com isso, toda uma visão do abstracionismo dos anos 1950 como a saturação da forma na história da pintura é colocada em questão, juntamente com uma visão progressiva da história da arte.

Não é de se estranhar que ambos autores tenham entre suas referências teóricas principais Aby Warburg e Walter Benjamin que trazem uma visão da história na qual o passado não é um morto, algo que passou e ficou para trás, mas, antes muito mais, um *espectro* que não cessa de rondar o nosso presente que nos obriga a considerá-lo a partir dos vestígios e pistas que ele vai deixando.

É o que faz, por exemplo, Benjamin nas *Passagens* ao estabelecer um correlato entre os corredores de um dos símbolos da modernidade parisiense, o metrô, com a mitologia grega dos labirintos com seus Minotauros, Teseus e Ariadnes (BENJAMIN, 2007, p. 123); ou então Aby Warburg cujos conceitos de *Pathosformel* e *Nachleben* buscam demonstrar a presença do paganismo na arte renascentista, o que produz uma importante mudança no modo de considerar a arte do período que passa a ser vista não apenas por seus elementos “apolíneos”, ligados ao ideal de beleza como o corpo proporcional, mas também nos seus elementos “dionisíacos” revelados, por exemplo, nos cabelos ao vento da Vênus no célebre quadro de Botticelli (WARBURG, 2013, pp. 3-26).

No texto traduzido para este dossier, Peter Osborne – que também tem Walter Benjamin como uma de suas principais referências teóricas – também traz uma imagem do contemporâneo ligado ao anacronismo e à inatualidade. No entanto, o conceito aqui, ao ser aplicado à arte contemporânea, reveste-se de um elemento crítico, pois aqui ele não decorre de uma relação positiva de um passado que se imiscui no presente, mas, ao contrário, de uma disjunção

entre as 3 dimensões temporais. Para o autor inglês, a ideia do contemporâneo como um tempo único partilhado por todos da mesma maneira consiste em uma *ficção operativa*, a ficção de que todos compartilham igualmente da mesma dimensão do presente.

O conceito de anacronismo (ou inatualidade) ganha aqui uma dimensão crítica já que a possibilidade de articular diferentes temporalidades e culturas é inserida no atual momento do capitalismo globalizado que ao fluidificar as fronteiras dos estados nacionais permitiu a livre circulação mundial dos produtos e do capital, mas, por outro lado, restringiu a circulação de pessoas na medida em que produz mecanismos de controle que dizem quem pode e quem não pode passar pelas fronteiras.

Por este motivo, a arte contemporânea – ou seja, o transmissor cultural do contemporâneo – adaptou-se bem à dinâmica do capitalismo globalizado na medida em que o anacronismo que ela carrega revela não apenas um caráter *trans-histórico*, como também *trans-geográfico*. A arte contemporânea é radicalmente *inter-nacional*, sendo legitimada pelas bienais, feiras, galerias, etc., instituições que lidam com obras independente de seu país que, desta feita, atravessam fronteiras e são reconhecidas como tais independente do país de origem. No capitalismo globalizado, o multiculturalismo das diferentes expressões contemporâneas concernem menos a um “diálogo entre as culturas”, do que a realizar a *ficção* de que todas as expressões temporais e espaciais totalmente diversas em um mesmo espaço expositivo pertencessem a um mesmo mundo comum.

Assim, para que a arte contemporânea possa assumir uma tarefa crítica, ela deve necessariamente estabelecer uma dialética socioespacial tanto com as instituições as abrigam quanto com o território no qual ela se encontra.

A necessidade de a arte dialetizar o espaço em que se encontra desliza, por sua vez, da crítica ao contemporâneo para uma crítica da arte conceitual, seja na versão do espaço *clean* criado pelos minimalistas, seja na proposta de um Joseph Kosuth de levar a cabo a concepção hegeliana da história de que a arte (ou seja, a manifestação sensível do Espírito) seria uma experiência do passado que deveria abandonar sua dimensão sensível em nome do conceito. A arte “pós-conceitual” seria aquela que denunciaria a falácia de uma arte completamente antiestética, afirmando seu caráter *ao mesmo tempo* estético e conceitual.

É neste contexto que se insere o texto, que desdobra questões trabalhadas no livro *Défaire l'image de l'art contemporain* – publicado na França em 2014 –, de Éric Alliez que enfoca este aspecto da reconfiguração do espaço feita pela arte. Sob este aspecto, arte aqui não se encontra isolada em si mesma, mas só ganha sentido naquele espaço específico onde ela está instalada, o que faz com que sua força está na capacidade de estabelecer um diálogo com o lugar em que ela acontece.

É neste sentido que Alliez analisa o trabalho de dois artistas paradigmáticos neste sentido: Daniel Buren e Gordon Matta-Clark. Importante notar que se trata de dois artistas que promovem ao mesmo tempo uma arquiteturização da arte e uma negação da arquitetura como disciplina. Tal negação, contudo revela-se de modo diferente em ambos: se o trabalho de Buren visa a transformar o espaço trabalhando *com* e *sobre* a arquitetura, o gesto de Matta-Clark de cortar casas e abrir buracos faz com que a radicalidade do seu trabalho estabeleça um confronto claro *contra* ela.

Com este dossier, espera-se contribuir para o debate teórico no Brasil em torno dos destinos da arte contemporânea. Neste sentido, cabe o agradecimento à editora da revista *Poiesis*, Viviane Matesco, pela disposição em publicá-lo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BISHOP, C. *Radical Museology: or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Boile. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- CORTRIN, Cecília; FERREIRA, Gloria. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2010
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. 12a. ed. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thomas & Hudson, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique, 2014.
- _____. *Les écarts du cinema*. Paris: Fabrique, 2011.
- WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Trad. Mrkus Herdiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.