

Entre luzes e sombras, a arte contemporânea

BETWEEN LIGHTS AND SHADOWS, THE CONTEMPORARY ART

*Celso Favaretto**

RESUMO

A arte moderna enfatizava o desejo de transparência como crítica da profundidade da representação; privilegiava as luzes que evidenciariam a verdade da arte, a sua autonomia. A arte contemporânea, elaborando os limites do trabalho moderno, afirma o irrepresentável; tornou-se opaca e mesmo ininteligível, de modo que nela não se percebem as luzes mas o escuro - o que implica uma atividade particular de experiência.

PALAVRAS-CHAVE: moderno; contemporâneo; obscuridade; representação; irrepresentável.

ABSTRACT

Modern art emphasized the desire for transparency as a critique of the depth of representation; he privileged the lights that would show the truth of art, its autonomy. Contemporary art, elaborating the limits of modern work, affirms the unrepresentable; it has become opaque and even unintelligible, so that the lights are not perceived but the dark - which implies a particular experience activity.

KEYWORDS: modern; contemporary; obscurity; representation; unrepresentable.

* Professor efetivo aposentado da Universidade de São Paulo (USP)

Até hoje, apesar da mutação evidenciada em tudo o que diz respeito ao que aparece como arte, a ideia de obra de arte recobre a diversidade das manifestações dessa atividade produtiva - seja um objeto, uma instalação, uma performance, uma atitude, um gesto ou uma ideia. Entre as ocorrências que remetem iniludivelmente a criações identificadas pelas categorias de autonomia, autenticidade, unicidade, permanência, transcendência, típicas da arte da representação, e os acontecimentos empenhados na corrosão dessas categorias - como aquela arte que sofre abalos a partir do século XIX com o descentramento da pintura, da quebra do ilusionismo na reorganização da experiência perceptiva, com Manet, Cézanne, Gauguin, Ensor e tantos mais que desenvolveram operações de abandono da profundidade, dos temas e da perspectiva em favor da planaridade consagrada nas operações da linha construtivista e des-construtivista da arte moderna, até as estratégias de redefinição da ideia e das formas, provocadas pela arte desde a *pop* e radicalizadas pelo minimalismo e conceitualismo - abre-se o vasto campo do contemporâneo, em que uma multiplicidade de ocorrências nada tem a ver com o que tradicionalmente se entendia por obra de arte.

Nesse intervalo, deixa de brilhar a profundidade e altura, - promessas da arte como horizonte de completude humana, revelando o inefável -, em favor de obras em que o sentido que propiciaria a experiência estética está ou ausente ou nas sombras, só podendo ser acessado através de vestígios de figurações anteriores. Na obra moderna, o intuito de transparência, isto é, de exposição das entranhas do trabalho dos artistas,

como crítica da profundidade da representação, privilegiava em geral as luzes que deveriam evidenciar a verdade da arte. Nos limites da busca moderna da verdade, não necessariamente da realidade ou da natureza, mas da verdade da arte efetuada pelas obras, isto é, de sua condição de produção e não de criação, é intensa a ênfase na transparência. Nos seus limites, como no quadrado negro sobre fundo branco de Maliévitch e nos primeiros *ready-made* duchampianos, mesmo nas proposições surrealistas com a intenção explorar intencionalmente o onírico na expressão; e, principalmente, na arquitetura moderna, com sua ênfase nas estruturas abertas, uso extenso do concreto e do vidro, nota-se claramente a transparência como valor¹.

Na contemporaneidade, a ênfase moderna nos processos e nos procedimentos – efeitos de luminosidade e clareza –, não deixam de aparecer, ainda que embaçados por aquilo que se passa nos bastidores, nas sombras. Na arte contemporânea, este trabalho efetuada na arte moderna por artistas inventores, de desmistificação das profundidades pela exposição dos processos, procedimentos e materiais, a transparência não é fato relevante, ainda que compareça em alguns casos. Ao atravessar e se apropriar de experiências exemplares da história da arte moderna, o artista contemporâneo situa a sua produção numa zona indeterminada, feita de opacidade; contudo despojando as referências modernas do seu interesse emancipatório. Ao primado do olhar, da visibilidade, na modernidade artística segue-se o irrepresentável, o que excede a toda imagem. Assim,

¹ Ver a propósito o belo livro de Guilherme WISNIK, *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. - São Paulo: Ubu, 2018.

porque a arte não mais faz ver, a obra de arte perde a força que excitava a contemplação; e, se então, a designação pode ser atribuída a coisas que antes não poderiam admitir a categorização de obra, trata-se de perguntar o que garante essa distinção entre arte e obra de arte para o entendimento do que seja contemporâneo na arte depois do moderno. Já que a arte não tem mais evidência, é relevante pensar o que ocorre nos bastidores; isto é, na materialidade do trabalho dos artistas, muito mais do que no resultado, já que não são mais obras.

Nesse estado de indeterminação, *entre* luzes e sombras, a arte moderna já colocava em causa a relação *entre* realidade e representação. O trabalho moderno, especialmente na pintura, arruinou o jogo entre o real e a representação; em outras palavras, atingiu duramente a arte como ilusão, própria da imagem que propiciava o acesso à experiência superior, profunda, da realidade e do espírito – uma concepção de arte pertencente a uma esfera autônoma consolidada no século XVIII. Já a arte contemporânea, operando nos limites desse trabalho, ainda que ambíguo, da autonomia da arte e de suas repercussões éticas, política e estéticas afirma o irrepresentável como sua realidade. Enquanto a arte da representação permite a participação em um espetáculo que a eleva, que permite a experiência da transcendência, do inefável, a arte contemporânea tem como princípio a imanência, propondo na materialidade de suas práticas, através de intervenções abertas e precisas sobre os restos da obra moderna, que a arte não pode dizer nada, não pode representar nada: obscura, ela não tem poder de exhibir, como na modernidade, o que estaria escondido. Porque o

seu material é “a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna (...) o seu lugar é apenas o radicalmente reflexivo”². Está aí a resistência da obra contemporânea: “formalização da irredutibilidade do não conceitual, como *pensamento da opacidade*”³.

*

No conhecido ensaio “O que é o contemporâneo” Giorgio Agamben traz uma interessante contribuição para o entendimento da mutação em curso do campo da arte. Diz ele: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (...). Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’?”⁴. Esta pergunta demanda a reflexão que permite encontrar, se possível, a potência da arte do presente, inclusive tentar entender o que resultou da destruição do poder de representação – pois a arte sempre recorreu à representação da vida real; a representação esteve no centro da arte dos tempos modernos, mesmo quando foi criticada na modernidade. Agamben avança uma indicação: perceber o escuro “implica uma atividade e uma habilidade particular”. Na simplicidade dessa proposição há a suposição de um ultrapassamento

2 BRITO, Ronaldo . “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos 1. - Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 5-6.

3 SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo- Lacan e a dialética*. - São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p. 274.

4 AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko- Chapecó-SC: Argos, 2009, P. 62-63

não só das respostas vindas da crítica da representação, na modernidade e depois, como o desafio de inscrever um trabalho que visa a enfrentar o vazio deixado pela representação – sem, é óbvio, supor-se que se trata de preencher, de colmatar o abismo deixado pela descrença moderna nos sistemas totalizadores, efeitos das ilusões da profundidade, de aspiração do sublime prometido pelas obras de arte. Ético, estético e político, o ato que nos é solicitado é a coragem, a curiosidade e a abertura para surpreender o que aparece nos bastidores dos trabalhos; e nos interstícios, nas brechas, nas nuances daquilo que se apresenta como “a realidade”: ou seja, desbastar a opacidade nesta fronteira entre o que é moderno e o que já não é.

Talvez, o que aponta como necessidade para tal trabalho é a atenção ao que deriva da crítica da modernidade; mais propriamente, elaborar aspectos da crítica aos limites da razão moderna através dos vestígios daquilo que um dia foram as promessas modernas de redenção da humanidade no espírito das Luzes, colocando em relação algumas de suas apostas e as cintilações intermitentes que emergem no escuro do presente⁵. Para isto, tornou-se necessário efetuar uma anamnese das proposições seminais da arte moderna; um processo que pode revelar o sentidos desse trabalho, do que restaram, das ruínas, dos restos dos seus projetos e programas e que, de qualquer maneira, permanecem ativos. Embora não emitam mais as mesmas luzes que os animavam precisam ser analisados, levantando recalques e impedimentos que limitaram sua realização, abrindo assim possibilidades da emergência de uma arte para além do moderno, tal como

⁵ cf. nosso texto “Arte contemporânea- opacidade e indeterminação”. *Rapsódia – almanaque de filosofia e arte-8* – São Paulo: DF/FFLCH-USP, 2018.

o que se propõe, na opacidade de suas práticas, como arte contemporânea.

Assim, uma compreensão desta arte contemporânea pode vir do processo de perlaboração (*Durcharbeintung*) que ela efetiva sobre seu próprio sentido: conforme o entendimento de Lyotard, um processo de escuta comparado ao da terapêutica psicanalítica, em que o “paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas”⁶. É um “trabalho dedicado a pensar aquilo que no acontecimento e no sentido do acontecimento nos é escondido constitutivamente, não apenas pelos pré-juízos passados, mas também pelas dimensões de futuro que são os projetos, os programas, as prospectivas”⁷– trabalho que atravessa as ruínas dos projetos e experiências indagando a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impressentido. Assim, desidealizado, o trabalho dos artistas enfatiza a atitude reflexiva, compondo um campo de ressonâncias que elucida as proposições modernas – desenvolvendo-as, diferenciando-as ou negando-as, liberando, assim, os seus implícitos.

No texto, “Arqueologia da obra de arte”, Agamben tira fecundas consequência do fato de que “a relação com a obra de arte tenha se tornado hoje problemática”, pois “hoje a expressão *obra de arte* tornou-se opaca ou mesmo ininteligível”⁸. Tendo em vista que da arte moderna à contemporânea houve umas transformações fundamental no que tradicionalmen-

6 LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho.- Lisboa: D.Quixote, 1987, p. 97.

7 Idem. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. - Paris: Galilée, 1988, p. 35.

8 AGAMBEN, G. “Arqueologia da obra de arte”. Trad. Vinícius Nicastro Honesko- <http://flanagens.blogspot.com/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html>.

te foi entendido como obra de arte - que chega, no limite, à possibilidade de se conceber hoje a existência de “artistas sem obra” -, há necessidade de se fazer “uma genealogia do conceito de obra de arte”, para que se possa entender o que pode ser chamada de arte aquilo que se apresenta como arte. Referindo-se aos conceitos aristotélicos de potência e ato, *dynamis* e *energeia*, entende “que a obra é sempre *energeia*, é sempre *ser em obra, operação*”. Ou seja, “a obra de arte pertence de modo constitutivo à esfera do ser em obra, da *energeia*”. Esta perspectiva privilegia, assim, a obra como fim e não o artista ou artesão e a atividade produtiva. Esta, “não está no artista, mas na obra”, razão pela qual, segundo ele, em geral “os gregos não podiam levar em grande conta o artista ou o artesão”. Ora, diz Agamben, “o que nos separa dos gregos é que, num certo ponto – e podemos fazê-lo *grosso modo* coincidir com a modernidade -, a arte saiu da esfera das atividades que têm a sua *energeia* fora de si, numa obra, e se deslocou ao âmbito das atividades que, como o conhecimento, têm em si mesmas seu ser em obra. O artista não é mais um *banausos*, um artesão, constringido a perseguir a sua completude fora de si na obra mas, como filósofo, como pensador, reivindica o domínio e a titularidade da sua atividade criativa”⁹.

Este é exatamente o deslocamento que ocorreu na atividade artística da modernidade desatada nas décadas finais do século XIX e levada a seus diversificados efeitos no decorrer das ações das vanguardas do século XX, desde o cubismo. até os desenvolvimentos desatados pela arte derivada da *pop* e da ênfase crescente no conceitual, no processual e no

9 Id. Ib., p. 5

comportamental. Neste evolver que vai abrir o campo do contemporâneo, a dissolução dos limites entre as artes, e dos limites entre obra de arte e evento ou acontecimento - como na arte ambiental, na performance, nos objetos e não objetos, nas instalações, intervenções, etc.- vai se impondo uma concepção de arte centrada na intersecção do conceitual e do processual, com destaque da figura do artista, como aquele que propõe operações a serem desenvolvidas. Enquanto nas atividades artísticas dessas vanguardas novas “as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava (...) ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do *ser artista*”¹⁰.

Foucault diz que para se compreender a condição contemporânea - no pensamento e na cultura, nas artes e nos comportamentos -, segundo a perspectiva da obscuridade do presente, é preciso dar conta de uma pergunta: o que se passa agora, do que estamos falando quando temos como referência o hoje que nos conforma? Assim, pode-se dizer que na arte contemporânea, produz-se um conhecimento “sobre a sua própria atualidade”, sobre “o campo atual das experiências possíveis”¹¹. Trata-se então de dizer que a questão que nos interpela é sempre a mesma: como se pode ser contemporâneo dessa nossa contemporaneidade? A mutação ocorrida nas artes, com a problematização da ideia de arte, de criação, da figura social

10 GALARD, J. - “L’art sans oeuvre” – GALARD, J. et al (orgs). *L’oeuvre d’art totale*. - Paris: Galimard/Musée Du Louvre, 2003, p. 168-169.

11 FOUCAULT, M. - “O que são as luzes?”. *Ditos e escritos- II*. Trad. Elisa Monteiro. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 341

do artista e do processo artístico em geral efetivadas pelas vanguardas na sua afirmação do valor do novo e da ruptura, levados ao seu limite expressivo com o conceitualismo e o minimalismo nas artes visuais, produziu um estado da arte em que o que é enfatizado é o aspecto reflexivo que lhe é constituinte. Não é difícil constatar que a mutação da arte é devida em grande parte aos efeitos de comunicação, de difusão e conseqüente generalização do estético, dada a crescente importância do aspecto econômico em todas as dimensões da produção artística – o que acaba sendo também constitutivo da reflexão que as obras efetivam.

Na queda da expectativa do novo, muito embora não das experimentações, nem sempre é fácil entender porque atualmente os experimentos surgem frequentemente do tensionamento de processos e referências modernas projetadas no horizonte das novas condições de produção artística – das novas tecnologias de informação, comunicação e de mercado. De modo que é relevante a constatação de que muitas dessas manifestações contemporâneas da arte efetivam-se a partir, ou sobre, os restos, rastros e vestígios de proposições e processos do trabalho moderno – ainda que isto não signifique absolutamente que se esteja afirmando a simples permanência, como atualização, das experiências modernas. Antes, trata-se de se pensar, como diz Jean-Luc Nancy, “se a arte toda [não apenas a dita contemporânea] não manifesta da melhor forma possível sua natureza ou sua aposta quando se torna vestígio de si mesma: quando, retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos, parece passada, mostrando apenas sua passagem” – como no museu, diz ele -, onde ela permanece

”enquanto passado, e aí está como que *de passagem*, entre lugares de vida e de presença a que talvez, provavelmente o mais das vezes, não mais chegará”¹² É esta *passagem*, diz ele, que tem que ser elaborada: “o fato de a arte ser hoje seu próprio vestígio”; o traço do próprio desaparecimento da arte, da mutação do conceito de arte, da obra de arte e do artista . O sentido da obra contemporânea está precisamente neste traçado, nesta investigação.

Aventando a possibilidade de um “outro novo”, para além da novidade moderna, o crítico Ronaldo Brito diz que ao invés de uma arte contemporânea o que existe é um espaço da contemporaneidade, que “não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites (...) O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna”. Esta arte é toda feita de sintomas; nela o recalcado, fonte de significantes, é evidenciado, de modo que a volta do recalcado, de sinal apagado torna-se valor na realização simbólica. E arremata o crítico: esta arte vive do “desejo de atravessar a arte moderna, ou, simplesmente utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la”. Assim, esta arte encontra sua possibilidade de afirmar-se como algo diverso da moderna quando elabora e desafia questões específicas colocadas pelas experiências modernas de limite¹³.

12 NANCY, J.-L. “O vestígio da arte”. HUCHET, S. (org.) *Fragments de uma Teoria da Arte*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros - São Paulo: Edusp, 2012, p. 289 e 304.

13 Cf. “O moderno e o contemporâneo- o novo e o outro novo”, loc. cit.,p. 6-7 e “Pós, pré, quase ou anti?”- *Folha de S.Paulo- Folhetim*, 02/10/1983, p.6.

É óbvio que a arte dita contemporânea não é assim o conjunto do que se produz artisticamente no período em que vivemos. Pode-se dizer que a expressão arte contemporânea é atribuída “a um ato de transgressão da fronteira, que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de ‘arte contemporânea’. Esse constante questionamento das fronteiras da admissibilidade artística – a interrogação constantemente renovada – é retomada pela dinâmica das relações entre o artista transgressivo, o público indignado e a instituição (galerias, museus, administrações culturais, críticos ...), esforçando-se por redesenhar uma fronteira ampliada”¹⁴. Mas é exatamente esse ato de “transgressão da fronteira” entre arte e não arte, que é opaca; que desloca a ênfase moderna na transgressão como ruptura e invenção do novo para práticas de elaboração dos atos, processos e procedimentos modernos, ainda ativos. Daí a “tarefa” alegada por Agamben: sem projeto, sem a idealização do que é ou não é arte, cumpre aos artistas configurar uma paisagem desconhecida, que medra na obscuridade.

Tematizando, assim, obras, teorias e projetos artístico-culturais daquele tempo das promessas, configurando as estratégias modernas, tal procedimento analítico permite surpreender no trabalho dos artistas táticas que compõem um campo de ressonâncias; relações de intensidades que forcem o pensamento e que aguçam a sensibilidade para outras diferenças,

14 GALARD, J. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci Domenciano Poleti. - São Paulo: Ed.Unifesp, 2012, p. 61.

que não as modernas, que ressaltam atitudes oblíquas, diagonais, híbridas, flutuantes em que se manifestam outros traçados de conflitualidade ou do atrito, de modo que, com isso, a função da própria negatividade, na política e na cultura precisa ser revista¹⁵.

Esta modalidade de apresentação da arte explora, de um lado, o fato de que a diluição, ou o obscurecimento, de fronteiras entre arte e vida faz com que frequentemente o que aparece como arte, obra, objeto ou acontecimento é, em grande parte, determinado pelas especificidades do lugar em que é exibida e que este lugar é institucional. Se isto coloca problemas complicados para a discussão sobre a criticidade da arte contemporânea, de outro lado, permite esclarecer que a crise atual, além de conceitual, é uma crise cultural do meio de arte. Trata-se sempre, nestas experiências, de repotencializar a arte para nela recuperar a vida. Uma aposta moderna, como se pode ver, ainda ativa no trabalho dos artistas, como uma espécie de pressuposto que atesta a atualidade e a força do trabalho moderno. A circulação entre experiência pessoal e experimentação artística não se desliga, nessas proposições contemporâneas, da tentativa de atribuir significação cultural às intervenções – uma espécie de reafirmação da negatividade crítica moderna.

Esta nova inscrição estética, proposta nos trabalhos das vanguardas e radicalizado depois, apresenta algumas dificuldades quando se considera que a arte, considerada como a cultura típica da sociedade de consumo, aparece em sua realidade mais imediata, ou seja, como instância

15 PELBART, P.P. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. - São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 142

de mercado e lazer, como um “exercício superior da fantasia”¹⁶. Daí a necessidade, como já foi aludido, de se atentar para o caráter institucional das experiências e obras, pois o lugar de aparição é por si só um critério distintivo do valor das proposições: se admitem categorias estéticas ou se são apenas interessantes, ou seja, maneiras ditadas pela moda. Singularizadas esteticamente ou indiferenciadas como objetos comuns, as obras, experiências ou propostas contemporâneas participam do mesmo processo extensivo de generalização da arte na cultura das metrópoles. O que as diferencia é a intensidade com que tensionam o ambiente com proposições e ações que ora enfatizam as relações entre o sensível e o racional, ora entre construtividade e vivência, conforme o modo da enunciação do regime estético que sustenta os eventos como obras.

Este largo traçado da atitude contemporânea, com todas as diferenciações que são necessárias para contemplar a variedade e riqueza da produção em desenvolvimento, quer evidenciar que os trabalhos dos artistas são sintomáticos. Exatamente porque, na continuidade da atitude duchampiana, operam a partir do conhecimento das regras de funcionamento das instituições artísticas, tomadas como instância de diálogos e jogos, os trabalhos tensionam os limites do trabalho moderno, seus pressupostos e suas questões. O sintoma pós-moderno, diz Ronaldo Brito, é “o desejo de atravessar a arte moderna ou, simplesmente, utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la”¹⁷. Nesta ironia está explícito o que se supõe obscuro na arte desde os inícios da modernidade, na verda-

16 BRITO, R. “Pós, pré, quase ou anti”? - *Folha de S. Paulo*/ Folhetim, 2/10/1983, p. 6.

17 Id., ib.

de, o que é muito claro: a mercantilização dos produtos artísticos, aspecto constitutivo do seu vulto histórico. É o que caracteriza a afirmação de um pós-moderno, na arte e na vida; uma pretensa superação das aporias modernas em favor de uma atitude que propõe cinicamente uma posição a-crítica da arte; como se fosse possível restaurar a promessa, sempre alegada, de uma unidade da experiência que seria patenteada pela arte.¹⁸

¹⁸ Agradeço a Paula Braga pelas certas observações e revisão deste texto.