

Roberto Conduru
Vanda Klabin
Vera Beatriz Siqueira
(Org.)

Encontros com
a Arte Contemporânea
Ricardo Basbaum
Tatiana Blass
Ronaldo Brito
Cauê Alves
Stéphane Huchet
Sérgio Martins

Encontros com a Arte Contemporânea 2017

organização

Vanda Klabin

Vera Beatriz Siqueira

Roberto Conduru

textos

Cauê Alves

Ricardo Basbaum

Ronaldo Brito

Sérgio Martins

Stéphane Huchet

Tatiana Blass

projeto gráfico e diagramação

Monomotor

revisão de textos

Paulo Gois Bastos

impressão

Gráfica GSA

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca responsável: Maria Aparecida da Costa Pereira Akabassi CRB6/ES-43)

E56

Encontros com a arte contemporânea : 25—27 out. 2017 / organizadores, Vanda Klabin, Vera Siqueira, Roberto Conduru. - 1. ed. - Vila Velha, ES : Museu Vale, 2017.

116 p. : il. ; 21 cm

ISBN: 978-85-60008-22-3

1. Arte. 2. Arte moderna. 3. Criação (literária, artística, etc.). 4. Estética.
I. Klabin, Vanda, 1947-. II. Siqueira, Vera, 1962-. III. Conduru, Roberto, 1964-.

CDU:7.036

Encontros com
a Arte Contemporânea
Ricardo Basbaum
Tatiana Blass
Ronaldo Brito
Cauê Alves
Stéphane Huchet
Sérgio Martins

Roberto Conduru

Vanda Klabin

Vera Beatriz Siqueira

(Org.)

Apresentação

A Fundação Vale, por intermédio do Museu Vale, tem a satisfação de trazer a público o “Encontros com a Arte Contemporânea”, promovendo a discussão em torno de um tema comum, a “arte”, através dos vieses de diferentes olhares e áreas de atuação: do artista, crítico/curador e do historiador da arte. Ao abolir as fronteiras entre obra e objeto, a arte contemporânea abandona o estereótipo do belo para ir além-fronteiras em busca da verdade, desse modo, supera a dicotomia entre prática e teoria, que rompendo os limites das artes tradicionais, faz da realidade, coisa ou objeto, a sua obra.

Com o objetivo de fomentar e disseminar cultura no Espírito Santo, o Museu Vale propõe um encontro sobre a arte e seu universo de inúmeras vertentes, reiterando de forma orgânica sua missão, além de ser um centro de excelência em exposições, ser instrumento de intercâmbio e reflexão sobre a arte contemporânea e de sensibilização de novos públicos.

Conectando percepção, pensamento e arte, o “Encontros com a Arte Contemporânea” reúne especialistas para um intercâmbio de raciocínios sobre a temática baseados em diferentes pontos de vista. Para concretizar este momento, foram convidados seis palestrantes, atuantes em suas áreas de estudo e de profundo envolvimento com as questões da arte contemporânea, além de três debatedores, que divididos nos três dias de evento, têm por desafio desvendar os signos desse universo complexo e em constante ebulição.

Este livro reúne os textos das palestras apresentadas pelos seis especialistas durante os três dias de evento e representa uma dessas sementes que esperamos que deem bons frutos,

mas, temos certeza, não será a única. Cada pessoa que teve a oportunidade de participar dos debates carrega dentro de si a semente da reflexão e será multiplicador desses pensamentos e contribuirá, por consequência, para o desdobramento dos mesmos em outras variáveis.

O Museu Vale, gerido pela Fundação Vale, compõe a rede de espaços culturais da Vale localizados em diferentes estados do país, que visa contribuir para a democratização do acesso à cultura e para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. Em seus 19 anos, o Museu Vale, além de ser mantenedor de uma memória histórica, vem promovendo capacitações e reflexões sobre a arte contemporânea, entendendo que esta é um importante elemento na formação e no desenvolvimento do indivíduo.

Fundação Vale

Sumário

Introdução, 10

Fazer artístico, 15

16 A arte contemporânea e sua fruição

Tatiana Blass

24 Automatismos, percussões

Ricardo Basbaum

Crítica e curadoria, 43

44 Questões de crítica e curadoria de arte

Ronaldo Brito

52 Sobre crítica, curadoria e o circuito da arte

Cauê Alves

História da arte, 61

62 Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita “ativista”

Stéphane Huchet

72 Entre os fins e o fim:

sobre história da arte contemporânea

Sérgio Martins

Imagens, 85

86 Ricardo Basbaum

96 Tatiana Blass

110 Ronaldo Brito

Introdução

Roberto Conduru

Vanda Klabin

Vera Beatriz Siqueira

Segundo Anne Cauquelin, ao se ver confrontado com a variedade dos locais de cultura, com a diversidade das obras, com a profusão de revistas, anúncios, catálogos, o público se sente, no mínimo, desorientado diante da arte contemporânea. Mesmo o espectador mais disposto e preparado para o entendimento da arte hoje parece, muitas vezes, perdido diante desse mundo de informações. Para a teórica francesa, essa situação não é tão somente uma circunstância, mas constitui o fundamento do próprio mundo da arte contemporânea que, no lugar de um conjunto fixo de instituições e personagens culturais, apresenta-se como uma rede de informações e figuras cambiantes. Sem compreender as regras básicas que formam esse complexo sistema, o público circula entre uma mostra e outra, acumula catálogos, observa tudo sem, frequentemente, se sentir capaz (ou disposto) ao julgamento estético.

Pensando nisso, imaginamos esse “Encontros com a Arte Contemporânea”, reunindo algumas das figuras-chave que conformam o atual circuito artístico: o artista, o crítico-curador e o historiador da arte, que atuam em diferentes locais culturais como os ateliês, as galerias, os museus e a universidade. A ideia é refletir sobre a atuação desses profissionais de modo a possibilitar que o público, do mais leigo ao mais especializado, participe de forma consciente e ativa desse universo. O objetivo é fornecer um panorama relevante que estimule o juízo crítico e a experiência estética individual a estudantes de arte, pesquisadores e público interessado em geral.

Mesas, palestrantes e debatedores

Fazer Artístico

Tatiana Blass (BH) e Ricardo Basbaum (RJ)

Vanda Klabin (RJ)

Crítica e Curadoria

Ronaldo Brito (PUC, RJ) e Cauê Alves (USP, MUBE, SP)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ, RJ)

História da Arte

Stéphane Huchet (UFMG) e Sergio Martins (PUC, RJ)

Roberto Conduru (UERJ, RJ)

Fazer artístico

A arte contemporânea e sua fruição

Tatiana Blass

Faço aqui meu depoimento sobre meu processo de trabalho e algumas reflexões sobre a arte contemporânea e sua fruição a partir da minha experiência como artista.

A arte contemporânea é um terreno de fronteiras elásticas que acolhe tantos tipos de manifestações e que, por vezes, perde seu contorno. O que muitas vezes não tem seu lugar em seu campo de origem, acha seu lugar na arte contemporânea pelo experimentalismo, pela subversão da linguagem ou por seu hibridismo. Tanto que já não faz mais sentido o termo artes plásticas ou mesmo artes visuais. O termo arte contemporânea abarca este sentido ampliado das diversas linguagens sem contorno, tingidas umas nas outras.

Este aspecto de certa forma “livre” da arte contemporânea pede uma contemplação no mesmo sentido. Se há muitas amarras sobre a determinação do que se pode nomear arte ou não, muitas vezes fica muito difícil sua fruição. O que importa não é se cabe ou não dentro da categoria “arte”, mas sim, se uma obra tem profundidade, inteligência, sensibilidade para simplesmente ser arte. Com isso, muitas vezes, é difícil achar

parâmetros objetivos para a contemplação, o que angustia parte do grande público que busca uma assimilação pelo entendimento e não pelo espanto. O espanto não no sentido de chocar, mas como algo que escape da vida cotidiana comum, através da beleza, da reflexão, da ativação de novas percepções.

Seguindo esta lógica, o termo arte contemporânea se torna traiçoeiro. Ao que se refere? À produção do tempo presente? Ou à sua presença atual e propulsiva? Se, por uma imprudência, anularmos o sentido histórico e nos atermos apenas à sua presença, uma obra de arte potente se torna atemporal e contemporânea, porque nossa fruição é no tempo presente. Um afresco de Giotto do século XIV à minha frente pode ser contemporâneo porque seu “espanto” me chega agora e me traz reflexões atuais.

Já testemunhei esta angústia do público pela assimilação da arte contemporânea diversas vezes, seja como artista, seja como arte educadora em exposições. Estar nestes dois lados me fez refletir sobre a contemplação da arte. Em 2007, fiz um vídeo chamado “O Engano É a Sorte dos Contentes”, em que uma atriz falava um discurso aclamado sobre se deixar levar pela ilusão e vingar a verdade. Enquanto isso, um mágico fazia um número de levitação de uma esfera. O vídeo é uma reflexão sobre o dilema entre se ater a desvendar o truque do mágico ou se deixar levar pela ilusão de que a esfera está flutuando, se envolver pela ficção ou explicar seu mecanismo. Uma metáfora sobre a fruição da arte. Muitas vezes, quando só o que satisfaz é desvendar o truque, perde-se muito do encanto da mágica, porque quando se descobre o truque aquilo se torna

simplesmente besta. A mágica não é só truque, é todo o teatro criado para realizar algo à princípio impossível e extraordinário.¹

Diante de uma pessoa que diz não entender uma obra de arte, minha impressão é que isso pode significar várias coisas, inclusive desinteresse sobre aquilo. O que é absolutamente legítimo. O que me incomoda é quando vejo uma grande crença no cinismo e uma enorme desconfiança sobre a poesia, o que dificulta muito a fruição porque não há disposição para isso. A contemplação ou mesmo a leitura não é algo passivo, mas uma ação criativa que muitas vezes dá trabalho e raramente se concilia com o lazer.

Por outro lado, acho que existe na arte contemporânea um universo muito codificado, voltado para si, que é pouco generoso para quem tenta apreendê-lo. Um mistério por princípio que, ao invés de trazer curiosidade, gera um maior distanciamento. Além disso, há uma produção de obras enorme, é difícil se achar frente à um universo tão diverso de artistas que ainda não passaram pelo filtro da história. Muitas obras exigem uma contextualização maior, tanto em relação à história da arte, como ao corpo de trabalho do artista e às referências específicas da própria obra. Talvez, por isso, tenha se criado tantos aparatos de mediação nas exposições, como a própria curadoria e seus textos, projetos de arte-educação, os áudios-guias etc.

Acho que tanta coisa já foi feita na vontade de criar o novo, que o que nos resta é acreditar na potência subjetiva de cada um, porque isso é infinito. Para mim, a arte vem dos

1. Ver páginas 96 e 97.

estímulos do mundo, das experiências da vida, como a moto que passa, o céu que muda de cor, o livro que fala com o meu pensamento, a briga que tive, a comida com gosto estranho, alguma história engraçada. Tudo isso é o que me move a fazer arte. Então vem de todos os lados e se transforma de vários jeitos. A atenção é fundamental para quem faz arte. Mas não é arte, é uma matéria bruta para a arte. Sempre me interessou agir com certa discricção, porque muitas vezes aquilo que está mais escondido, quando é revelado, apreende mais a atenção.

Em minhas pinturas, algo constante é justamente este jogo entre o que se vê e o que quase se vê, tem algo sugerido, mas não é claramente assinalado, percebe-se que tem algo por detrás, mas está escondido. As formas e cores não determinam um contorno, são ambíguas. As figuras e o ambiente tornam-se um só corpo pictórico, são absorvidas pelo espaço ao redor. A pintura é feita de camadas de frustação, que criam uma espessura de ajustes e tentativas para fazer com que as partes consolidem um todo. No entanto, é onde me sinto mais à vontade porque o erro é apenas uma camada, pode sempre ser revertido. Nela o projeto está no próprio fazer, há uma solidão que me aconchega.²

Diferente das pinturas, as obras que exigem a participação de outros profissionais, como vídeos, esculturas e instalações, solicitam uma clareza das ideias e um projeto antecipado.

O hiato entre o projeto e a execução é inevitável, já que a transformação do pensamento em presença física no mundo é como um processo de tradução, traz perdas de sentido e da

2. Ver páginas 98 e 99.

sonoridade de seu idioma original, mas também traz novas interpretações. No campo das ideias, tudo parece mais simples e ter mais possibilidades, essa distância entre o ideal e real pode ser decepcionante e restritivo. No entanto, pode ser um processo enriquecedor porque leva a soluções antes não vislumbradas, às vezes até chegando longe do projeto inicial. Esta flexibilidade é muito importante, agregar ao projeto seus percalços e adaptações. Por isso, acredito que uma ideia de uma obra não é uma obra.

Muitas obras vem da própria experiência do trabalho. Em 2007, fiz uma escultura fundida em bronze, quanto tive meu primeiro contato com o processo de fundição pela cera perdida. A cera me interessou muito por sua qualidade de fácil transformação do estado sólido para líquido e vice-versa, permitindo uma ação prolongada de movimento da matéria. Assim, comecei a pensar em “esculturas em ação” ou “esculturas-performances” que transformavam-se durante o período de exposição. Elas derretiam pela ação do calor da luz de refletores ou através do calor de chapas aquecidas com resistências elétricas. As esculturas começavam prontas e ao longo da exposição se desfaziam, em um processo de despedida, encenando seu próprio desaparecimento.³

Em 2009, vi um concerto com um pianista na Sala São Paulo e enquanto assistia comecei a visualizar um mecanismo com um balde que jogava cera dentro do piano. Foi daí que veio a ideia da obra que realizei para a 29^a Bienal de São Paulo, “Metade da Fala no Chão _ Piano surdo”. Foi uma performance que aconteceu

3. Ver páginas 100—103.

duas vezes, uma ao vivo na abertura da Bienal e outra no teatro vazio do Sesc Pinheiros para a documentação em vídeo. Um pianista executava cinco peças de Frédéric Chopin. Enquanto ele tocava, dois homens derramavam diversas vezes uma mistura de cera e vaselina quente e líquida dentro do piano, desafinando e abafando o seu som. Conforme a cera endurecia, o pianista tinha mais dificuldade de executar as peças, até a cera escorrer sobre o teclado e não ser mais possível tocar.

Ouvi muitos comentários sobre esta obra, principalmente sobre o valor gasto para a produção da obra: para que gastar com um piano de cauda para estragá-lo? Este era o lugar comum que reverberava inclusive no discurso dos arte-educadores. Minha resposta era que eu não estraguei um piano, ele se tornou parte de uma ação performática e se estancou como uma escultura no espaço expositivo. Mas depois eu questionava: se fosse uma propaganda em que se jogava um piano pelo janela para vender um seguro de vida, por exemplo, alguém perguntaria por que se gastou o dinheiro com um piano para jogar pela janela? Pelo menos teria um propósito, uma função, não seria por “nada”. O propósito da arte não parece suficiente, pelo contrário, para muitos parece uma afronta.⁴

Em exposições coletivas, na grande maioria dos casos, as obras já existentes são deslocadas em um novo contexto, raramente são produzidas para a exposição. Os recortes curatoriais levam a leituras diferentes de seus contextos de origem, geralmente de exposições individuais em que são relacionadas

4. Ver páginas 104—109.

a um grupo de obras. Muitas vezes, trazem aproximações interessantes, mas outras levam a leituras empobrecidas ou perdem um pouco de sua força. Principalmente quando são curadorias temáticas ou que trazem relações mais pela aparência do que pelo conteúdo. Certa vez, participei de uma exposição sobre o “Ouro” que reuniam obras douradas. Passando pela exposição, um educador que estava com um grupo de adolescentes pediu para que eu conversasse com eles sobre meu trabalho, uma escultura de cera de uma figura humana agachada com a cabeça apoiada em uma chapa de latão, que derretia através do calor gerado pela resistência elétrica embaixo dela, fazendo aparecer de dentro da cera uma coluna vertebral fundida em bronze. Um dos meninos me perguntou se eu queria demonstrar com a obra a ambição humana em busca do ouro. É claro que a obra de arte suscita as mais diversas leituras e reflexões, mas, neste caso, me pareceu que o tema da exposição reduziu sua abrangência de significados.

Estamos em um mundo em que a imagem se iguala a mensagem e isso nos limita muito. Acho que a arte traz um respiro para isso, traz a falta de objetividade, a falta de senso, o que é muito importante. O que mais me interessa na arte é justamente sua possibilidade de criar mundos paralelos, às vezes, como um tropeço, um simples deslocamento da realidade. Quando se apresenta e não simplesmente representando o mundo. Ou seja, como uma presença e acontecimento em si que se torna parte do mundo, mas não colado a ele como continuidade e sim como uma ruptura que traz estranheza, confusão, assombramento, sobressalto.

Automatismos, percussões

Ricardo Basbaum

Não seria próprio da arte contemporânea apresentar-se não inteiramente acessível enquanto agregado material/imaterial que requer nossa atenção imediata em tempo real? O que, afinal, indicaria um trabalho que chega ao seu público de modo já inteiramente formulado enquanto objeto de compreensão imediata? O que fazem os artistas em seu gesto de colocar em movimento – em deriva – certas massas geo-político-culturais já presentes no ambiente de modo a redesenhar territórios e linhas de circulação? Do mesmo modo, curadores, historiadores e críticos de arte dirigem-se aos seus públicos como quem espera uma acolhida simples e direta de questões e problemas propostos? Começar uma apresentação/texto já com tantas perguntas não significa que se espera que elas sejam efetivamente respondidas em seguida; trata-se, sobretudo, de reforçar as camadas de encontro e contato que, afinal, configuram o território ou a espacialidade próprios a partir dos quais se pode formulá-las; e, ao longo das linhas propostas, realizar aproximações que indicarão novos problemas e, ao mesmo tempo, deixam claro a partir de que situações e locais se fala aqui.

Vive-se, nas primeiras décadas do século XXI, um momento particular nas relações entre a arte contemporânea e seus *públicos* (não se deve esquecer que a flexão deve se dar no plural), uma vez que o circuito de arte que se reconfigura a partir das transformações econômicas do neoliberalismo, implementadas no início dos anos 1980 com a “*desregulação*” lançada por Margareth Thatcher e Ronald Reagan”¹, apresenta contornos inéditos, indicando outros modos de relacionamento entre seus principais agentes e instituições. Ocorre uma verdadeira “mudança de fase no sistema do mundo”, indicando a necessidade de se “remapear os parâmetros culturais e políticos”² – e se tal rearranjo está em marcha, em processo dinâmico, é necessário buscar reconhecer como se processam as mudanças e, ao mesmo tempo, atuar enquanto partes interessadas na produção de outros contornos, deixar marcas e estabelecer referenciais. A “globalização” é reconhecida como um dos “efeitos da desregulação global e relativa dos mercados de capital”³ a partir da “destruição das condições geopolíticas que suportavam as noções anteriores de um presente mundial histórico”: ainda que “globalização” se refira mais diretamente ao “aspecto planetário ‘objetivo’ (a integração

-
1. Franco “Bifo” Berardi, *The soul at work – From alienation to autonomy*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, pp.184-206.
 2. Brian Holmes, “Continental drift”, in *Escape the overcode – activist art in the control society*, Eindhoven, Van Abbemuseum, Zagreb, wnw, 2009, p.198.
 3. Peter Osborn, “The postconceptual condition or, the cultural logic of high capitalism today”, in *Radical Philosophy*, London, nº184, mar-apr 2014, pp.19-27. Também as citações seguintes.

de sítios sociais particularmente localizados nos vários tipos de redes globais”, e que o termo “mundialização” indique que tal mutação não identifica apenas uma simples expansão do mundo colonial para outra “concepção geográfica do mundo em escala planetária” (incorporando, portanto, além da dimensão pós-colonial, “aspectos mundializantes ‘subjetivos’”), certamente se extrai desta nova condição global-mundial não apenas os traços de um *hipercircuito* de arte na escala do planeta (descontínuo e não-uniforme, por certo) como também o impacto “imaneente para o trabalho de arte sob as condições econômicas e comunicacionais da globalização” das “transformações fundamentais na matriz espaço-temporal da experiência possível”. Logo, não atravessamos modificações ligeiras e desprezíveis, mas um fluxo considerável de mutações na natureza da obra de arte e seus protocolos de recepção, distribuição e arquivamento – implicando, igualmente, em mudanças nas ações curatoriais, críticas e historiográficas, assim como nas práticas artísticas.

É preciso se aproximar com cuidado: não estamos nos defrontando com um panorama de inovações no sentido moderno, em que se radicalizam as relações com um presente histórico em busca da emancipação revolucionária frente às limitações do presente, demarcando um futuro promissor em aberto. Na medida em que o neoliberalismo “registra o fim da regra do valor”⁴, o regime faz derivar uma “política

4. Franco “Bifo” Berardi, *op.cit.*.

econômica” que invade os espaços da vida, “modelando as relações sociais” e “inoculando o princípio da empresa (*enterprise principle*) em todos os espaços das relações humanas”:

“[...] na realidade, as práticas desregulatórias [que não devem ser confundidas aqui com a prática ‘anti-sistêmica e liberatória’ das vanguardas históricas] que acompanham a vitória do neo-liberalismo monetário consistem na destituição de todas as regras, de maneira que somente as regras econômicas dominem, de modo incontestável”.⁵

Nesse quadro, existe em seu perfeito funcionamento um campo da arte contemporânea integrado às condições vigentes que se impõem hoje, buscando redesenhar-se continuamente frente aos termos de governabilidade que se colocam no horizonte da “sociedade de controle”⁶ (“sistemas de geometria variável”; “moldagens auto-deformantes que mudam continuamente, de um instante ao outro” [compostas de] “estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como um deformador universal”; a “instalação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação”), isto é, enfrentando as novas condições de produção e organização trazidas pelo impacto das tecnologias digitais, dos

5. Franco “Bifo” Berardi, *op.cit.*

6. Cf. Gilles Deleuze, “Post-Scriptum sur les Sociétés de Contrôle”, in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990. Ver também Ricardo Basbaum, “Quatro características da arte nas sociedades de controle”, in *Além da pureza visual*, Porto Alegre, Zouk, 2007, pp.97-106.

sistemas em rede e das ferramentas da comunicação global. Tal “tribunal econômico”⁷, seguindo os fluxos e forças do capital em sua dinâmica de autopreservação, busca manter seu funcionamento e normalidade através de uma “governança que produz pura funcionalidade sem significado, a automação do pensamento e da vontade”⁸ – tal o desígnio do “semicapital”, isto é, as formas de produção e acumulação de riqueza que se delineiam quando há o deslocamento da produção material para a produção imaterial:

“As fábricas industriais usavam o corpo, forçando-o a deixar a alma fora da linha de montagem, de modo que o trabalhador se parecia com um corpo sem alma [*soulless body*]. A fábrica imaterial, ao contrário, solicita que coloquemos nossas próprias almas à sua disposição: inteligência, sensibilidade, criatividade e linguagem”⁹

Imediatamente se percebe por onde são conduzidas as práticas artísticas, sendo deslocadas para uma posição de centralidade em relação às novas formas de acumulação: afinal,

7. Michel Foucault, citado por Franco “Bifo” Berardi, *op.cit.*

8. Franco “Bifo” Berardi, “Cognitarian subjectivation”, in *e-flux Journal*, #20, novembro 2010. <http://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/>, acesso 08/09/2017.

9. Franco “Bifo” Berardi, *The soul at work – From alienation to autonomy*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, p.192. Sobre o uso do termo “soul”, traduzido aqui como ‘alma’, pelo autor: “A alma [soul] que pretendo discutir aqui não tem muito a ver com o espírito [spirit]. É sobretudo o sopro vital que converte matéria biológica em um corpo animado. Quero discutir a alma de uma maneira materialista. O que o corpo pode fazer, como disse Spinoza, é sua alma.” (“Introduction”).

“inteligência, sensibilidade, criatividade e linguagem” seriam os marcadores centrais para qualquer estratégia moderna de emancipação, identificando um posicionamento político antagonista ao conservadorismo do capital material; porém, no incremento dos fluxos imateriais do semiocapital, vê-se como as ferramentas desenvolvidas pelas práticas do campo da arte informam surpreendentemente os modos de operação do capital corporativo, em sua incessante reprodução centralizadora, não-distributiva e não-emancipadora. Seria próprio desta dinâmica dominante evocar os termos de uma prática construída em torno dos eixos emancipatórios e transformadores próprios do campo da arte, entretanto assimilados a uma pragmática de redundância, frente à qual se abstrai a negatividade das linguagens plásticas – que em sua radicalidade percebemos ativa nas camadas de *encontro* entre obra, espectador, instituição, agentes discursivos (curador, crítico, teórico, historiador etc.) e demais personagens de um circuito ou sistema de arte.

Tal estrutura de acumulação de capital imaterial enquanto prática saturante e automática em seu funcionamento normalizante e incessante se articularia através de mecanismos que “o olho humano não pode mais perceber”, fazendo “da alma, e não mais o corpo, o objeto da dominação tecno-social”: a “globalização capitalista é essencialmente suportada por esses automatismos tecno-linguísticos, difusos e conectados a um nível geral na sociedade produtiva” – sendo o controle exercido “através da criação de automatismos linguísticos e operativos, estruturando o modo de funcionamento das

funções da tecno-esfera.”¹⁰ Seria preciso reconhecer, afinal, em relação ao circuito da arte contemporânea, a produção de automatismos em grau maior de complexidade, costurados enquanto *tecno-plástico-linguísticos*, isto é, estabelecendo sua interface com os corpos também a partir das possibilidades das diversas ferramentas de linguagem plástico-discursivas em processo de elaboração pelas práticas artísticas dos últimos dois séculos ao menos e apropriadas de modo funcional pelo semiocapital. O reconhecimento da presença de mutações de gerenciamento e controle, especialmente dedicadas à distribuição massiva e difusa através das estruturas de contato com os corpos, era já assinalada na recepção às novas formas de organização das instituições culturais, momento identificado com a inauguração (em Paris, 1977) do Centre Georges Pompidou, conhecido como Beaubourg, um novo modelo de centro cultural colocado em funcionamento no limiar dos novos protocolos de gestão política das forças imateriais. Seria preciso extrair diversas questões instigantes do relato intenso de Jean Baudrillard, publicado na imediaticidade do impacto de encontro com a nova instituição paradigmática – *L’effet Beaubourg*:¹¹ escrito no mesmo ano do início de seu funcionamento público, ali o autor identifica um “monumento aos jogos de simulação de massa”, que “absorve toda a energia cultural, devorando-a”;

10. Franco “Bifo” Berardi, *op.cit.*, p.199-200.

11. Jean Baudrillard, *L’effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977. Citado aqui a partir de “O Efeito Beaubourg”, in Katia Maciel (org.), *A Arte da Desaparição*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997, pp.156-177.

neste aparato institucional colocam-se em funcionamento políticas de “dissuasão cultural” e não de enfrentamento (que pressuporia alguma forma de antagonismo entre arte e sociedade); ao mesmo tempo, quando pergunta “O que seria preciso colocar no Beaubourg?”, responde diretamente: “nada”. Ou melhor: “A rigor, o único conteúdo de Beaubourg é a própria massa”; “é a própria massa que põe fim à cultura de massa”. O que preocupa o crítico-filósofo, ali, é sua percepção de uma dinâmica outra de funcionamento das relações entre pensamento, cultura e política, que já reconhece em plena efetivação: não haverá mais, junto à instituição, qualquer construção de distanciamento em relação ao mundo (ao contrário, Baudrillard vê efetivar-se a “verdade de Moebius”, em que o fora (as ruas, em estado bruto) está dentro, onde não há mais diferença entre conteúdos elaborados e a consistência mundana das matérias, isto é, as ferramentas de pensamento, já de saída, não encontrarão ali no centro cultural qualquer tempo privilegiado de produção e construção como elaboração do adverso; o risco seria, como aponta Bifo Berardi, ter o aparelho cultural como mera agência de repetição mecânica e circular de um mesmo ritmo relacional de automatismos (*tecno-plástico-linguísticos*) que apenas se amplificam de modo narcísico, sem resistência, enfrentamento ou oposição – constituindo, efetivamente, ferramentas de gerenciamento e controle de desejos e vontades, sincronizando camadas, campos, máquinas e agentes diversos.

É preciso desde logo registrar aqui, frente a essa nova paisagem, que as formas de resistência que se realinham em

resposta a tais mutações não se diluem de modo simples sob tal impacto, continuando a ocupar espaços e a exercer presença e pressão, porém, necessariamente, buscando a construção de novas ferramentas adequadas às tarefas que logo se impõem, na velocidade em que se vai compreendendo quais os protocolos em jogo e de que maneira as questões de uma prática artística e intelectual (seja através do artista, seja através do crítico, teórico, historiador e curador) são cultivadas e compostas na proximidade dos corpos. Ainda em 1968, Hélio Oiticica comenta que em seu penetrável *Tropicália*, depois de percorrer um breve labirinto, o visitante irá se encontrar sozinho em uma cabine, frente a frente com um aparelho de televisão: ali, “onde um receptor de TV está em permanente funcionamento (...) é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”¹². Por um lado, ao reconhecer frente ao aparelho de imagem eletrônica a necessidade de se elaborar uma experiência mais além do “táctil-sensorial”, Oiticica indica que um dos caminhos de construção de diversidade, nas relações com a sociedade de controle, passará pela combinação da consciência da *finitude* com o território do *pós-orgânico*. É de se esperar corpos atravessados pelo refrão de Donna Haraway – “somos todos ciborgues”¹³: sejam

12. Hélio Oiticica, “Tropicália”, in HÉLIO OITICICA. Catálogo. Paris, Jeu de Paume, 1992, pp.124 - 125.

13. “No final do Século xx, nosso tempo, um tempo mítico, somos todas quimeras, híbridas, teorizadas e fabricadas, de máquina e organismo; de modo direto, somos todas ciborgues. A ciborgue é nossa ontologia; nos dá a nossa política. A ciborgue é a imagem condensada de imaginação e realidade material, os dois centros em conjunto, estruturando qualquer possibilidade de transformação histórica”. Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth Century”, in *Symians, cyborgs*

os corpos híbridos que vestem Parangolés (Oiticica) ou cuja pele é intensamente tocada por objetos relacionais (Clark); ou ainda, aqueles capturados pela rapidez da eletrônica urbana (Jenny Holzer) e pela velocidade da comunicação (Muntadas); mas também as bandeiras de luta da Frente 3 de Fevereiro, em que arte e ativismo se somam na luta contra a herança escravocrata brasileira, se fortalecem na demarcação de corpos políticos não-naturalizantes, e cuja potência de combate se faz na mobilização de camadas que se reinventam na força do encontro e do coletivo: em cada caso, corpos que se abrem para operações de produção de subjetividade a partir de estratégias de contato, intensidade sensorial, signos comunicativos ou velocidade da imagem. Trata-se de reconhecer, desde as últimas décadas do século passado já em curso, o redesenho de estratégias de produção de linguagens que buscam compreender as condições de funcionamento de um circuito de artes que aparentemente tudo agencia em sua voracidade conectiva e automatizante. Como efetivamente intervir?

Não há para que rebaixar de maneira simples e abrupta um momento de aparente expansão e euforia do campo da arte contemporânea, cujo ritmo se propaga em ações de formatos diversos através do planeta – há, em curso, invenção de formatos, de modos de agenciamento e de maneiras construção de trabalho. É preciso reconhecer vetores de invenção se organizando em frentes diversas, sempre que obras e modelos de construção de seu acesso público

and women – The reinvention of nature, Londres, Free Association Books, 1991, p.150.

são experimentados, buscando invenção e risco. Há pensamento que se produz nas ações de construção e mediação da obra – artistas em movimento, curadores, críticos, teóricos e historiadores apostando na reorganização das camadas plástico-discursivas a partir das quais se derivam os sentidos estabelecidos em linhas de fuga. Entretanto, tais conjuntos de ações são ativados na dinâmica hegemônica de um circuito de arte que é posto em funcionamento, principalmente, nas operações de transformação do capital imaterial – onde se concentra intensidade – em mecanismos de automação e controle. O semiocapital é sintoma de operações financeiras altamente informadas, porém não distributivas e promotoras de estruturas de acúmulo que ali se retroalimentam basicamente buscando ancorar a dinâmica de produção de valor, supostamente singularizante, em estratégias de validação de processos, afinal, mais favoráveis às operações de agenciamento corporativo do que em gestos instituintes de outras formas de vida comum – singularidade que, afinal, em sua potência refratária a qualquer operação do âmbito dos regimes de representação, emergiria “sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação onde se exerce, [conferindo] à arte um poder negativo específico”¹⁴, próprio. Ou seja, a partir da construção da obra de arte – e o que, sendo constitutivo deste gesto, faz de tal ação compositiva efetivamente uma

14. Ronaldo Brito, “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”, in *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

atividade de produção de problemas, voltados também para a afirmação de seu campo de relações – mobilizar as forças características do descontrole, em que se tem a obra de arte ao mesmo tempo como objeto incontrolável e também como portadora dos protocolos da sensação e do afeto que a instituem em redes e grupos de corpos e sistemas de agenciamento.

Como saber por onde caminham os públicos e seus interesses, as camadas de recepção, sem as quais não se tem mesmo nada parecido com a dinâmica de um campo da arte? Parece claro que, frente ao impacto cultural produzido pela imperativa governabilidade através da “automação do pensamento e da vontade”¹⁵ e suas ferramentas que se constituem através dos automatismos tecno-plástico-linguísticos, haverá um público que gravitará principalmente em torno dos eventos e megaeventos – mais do que fruidores (no sentido de um encontro interessado), teríamos um público de *consumidores*, obediente aos protocolos normativos trazido pelas formas organizativas do evento, mais atento aos dispositivos mediadores e formalizadores do encontro aproximativo com as obras do que ao impacto produzido pelo choque do contato de seu corpo próprio com os trabalhos – o qual efetivamente aqui não ocorre. Sem a coragem de “consumir o consumo”¹⁶, esse visitante é o agente padrão a ajustar seu impulso desejante às máquinas que trazem

15.V. nota 8.

16.Expressão cunhada por Hélio Oiticica em “Brasil diarreja”, republicado em *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

pequenas recompensas em sincronia com o mundo da publicidade e suas promessas. Personagem forjado nos embates que se ancoram nos anos 60/70 em torno da imaginação no poder e de uma “radical experimentação de modos de existência e de criação cultural”¹⁷, portador de uma “subjetividade flexível”, é capturado por uma “identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa”. Há produção de desejo, habilmente construído nos sofisticados laboratórios de som-imagem publicitários e corporativos, de modo que

“tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existiriam paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num além dele e, sobretudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, veicula-se a ideia de que podemos ser um destes VIPS, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem. (...) é exatamente através de nossa crença no mito religioso do neoliberalismo, que os mundos-imagem que este regime produz tornam-se realidade concreta em nossas próprias existências.”

17. Suely Rolnik, “Geopolítica da cafetinagem”, 2006. Também as citações seguintes. www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/suely/Geopolitica.pdf

Este público de consumidores não experimenta, de fato, o impacto de um embate corpo a corpo com a obra de arte, construindo voluntária e involuntariamente seu percurso junto às ações em rede das estruturas do controle.

Por outro lado, a experiência intensiva proporcionada pelo encontro com os trabalhos efetivamente se inscreve na dimensão de materialidades concretas que negociam a reconfiguração de seus próprios limites: pode-se reconhecer nesse contato algum registro de violência, na medida em que há risco e desejo de transformação com a construção do híbrido ciborgueano obra + corpo, na intensidade do enfrentamento que se registra. Mas sobretudo há aí, no choque do corpo com a obra de arte, a produção de uma sonoridade qualquer, ali presente no espaço de intervenção da obra – elaboração de um momento percussivo a partir do *acidente* corpo/obra. Qual a pulsação rítmica que percorre aquele ambiente? Como trabalhar a sonoridade desse encontro/embate? Emerge então um espaço propriamente político, quase em ação direta, voltado para o enfrentamento de adversidades inconciliáveis que acusam de modo concreto o registro desse acontecimento: “onde há a ambição de se produzir marcas, há padrão rítmico, pulsação, ressonâncias; onde há ritmo, algo se torna público: há política, *política de tambores*.”¹⁸ Efetivamente, entre os registros de sonoridade que se mobilizam nesse momento, poderíamos rapidamente destacar três eixos, trazidos aqui

18. Ricardo Basbaum, “*Sur, Sur, Sur, Sur...* como diagrama: mapa + marca”, in *Manual do artista-etc*, Rio de Janeiro, Azougue, 2013, p.246.

a partir de breves comentários: (a) produção de fala; (b) produção de discurso; (c) pedagogia da obra.

A obra de arte é um dispositivo de produção de fala, frente ao qual ninguém se cala. Aqui não há espaço para qualquer silenciamento contemplativo ou reverência religiosa, que evite a pronúncia de certas palavras sagradas – trata-se de um gesto de especiação (do verbo especiar) loquaz que produz burburinho e/ou sucessivas camadas de falação; há sempre a possibilidade de dizer algo a mais, com maior rigor, com mais apuro, que não se percebeu antes; ou mesmo deixar-se tomar pelo fluxo de uma fala associativa colada às correntes do inconsciente. Sim, voltar ali, para novo encontro e outras verbalizações possíveis – não que seja uma articulação simples ou fácil, ao contrário, mas que se produz uma espacialização imediata que demanda sonoridades ao redor, presença de vozes – orquestrações vocais. De modo similar, o deslocamento direcionado para o embate corpo-obra abre imediatamente avenidas discursivas em que a palavra é lançada sobre a página (ou outro suporte qualquer) para o exercício da escrita: neste deslocamento vocal-discursivo em direção à textualidade – “migração das palavras para a imagem”¹⁹ – existe novamente o exercício da construção visual (na medida em que os olhos igualmente leem), assim como o desafio de ausentar-se da materialidade das coisas em direção aos protocolos da gramática para – em transposição de uma forma de lógica a outra – refazer,

19. Cf. Ricardo Basbaum, *Além da pureza visual*, Porto Alegre, Zouk, 2007.

em alguma medida, as impressões do universo construtivo da obra no ritmo concreto da escrita. Somente a partir daí se pode ter uma crítica, a aventura teórica ou a narrativa historiográfica. Ainda, seria preciso reconhecer, também potencialmente embutidos na intensidade deste encontro, a força de elaboração de um léxico, copartícipe da obra mesma, a demarcar pouco a pouco – e sempre mais e mais – territorialidades de composição crescente que ganham corpo próprio ao inaugurar novas regiões de contato intensivo: vemos aqui os traços mais interessantes de uma pedagogia das vanguardas que, partindo da obra em seu encontro com o corpo receptivo (claro, sempre ativo), funda protocolos distributivos e formadores.

Por estes rápidos comentários, atravessa o fio da resistência, isto é, a preocupação de que os ritmos que perpassam o jogo da arte manifestem vibrações concretas no encontro com os corpos e que este acontecimento constitua matéria que reforce o escape do controle e gerenciamento imaterial majoritários, produzindo forças e afetos para gestão de outros territórios. Este parece ser um caminho sempre trilhado pelo jogo da arte, tradicionalmente imerso em dinâmicas de captura invariavelmente próximas aos poderes dominantes. A obra de arte é desde sempre um agregado material em permanente disputa, objeto que se franqueia a encontros imediatos (a ausência de intermediários entre corpo e obra, rumo ao encontro direto de superfícies) e ao mesmo tempo dispositivo de captura da energia que se produz em tais encontros, reenviando-a diretamente para a região de contato,

onde se tocam as superfícies, construindo mediação (aqui, a *linha orgânica* é conceito chave deste processo, desenvolvida por Lygia Clark enquanto região com algum grau de autonomia, em adensamento constante e com força de transformação dos corpos por ela mediados²⁰). Processo que se dá em rede, de modo não-linear, intensificando a circulação e distribuindo-se, potencialmente, por outros corpos contíguos (afinal, nunca se está só). Trata-se também de trabalho, produção, construção – nada se faz por si, não existe aqui o recurso a automatismos: processo que envolve o caminho não-linear, caracterizado como de “imanência sem imediaticidade [e] mediação não transcendente”²¹ – fórmula que, ao mesmo tempo, produz intervalo (contato) e nos traz de volta ao aqui e agora.

A arte contemporânea, aquela que se lê nos jornais, não necessariamente nos é contemporânea, por existir de fato na temporalidade mecânica do poder, dos ciclos que não se transformam; daí ser preciso sempre fazer da arte algo que nos acompanha, que pertença ao seu tempo, ao nosso tempo, em fuga.

20. Cf. Ricardo Basbaum, “Within the organic line and after”, in Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (Eds.), *Art after conceptual art*, Massachusetts, MIT Press, Viena, Generali Foundation, 2006.

21. Rodrigo Nunes, “Notes towards a rethinking of the militant”, in Shannon Brincat (Ed.), *Communism in the 21st Century*, Santa Barbara, Praeger, vol. 3, 2014, pp. 163-188.

Crítica e curadoria

Questões de crítica e curadoria de arte¹

Ronaldo Brito

-
1. Nota dos organizadores: Este artigo surgiu a partir do envio de algumas perguntas a Ronaldo Brito, que escolheu respondê-las implícita e sinteticamente. Como os rastros das questões podem ser sentidos pelo leitor, optamos por colocar o rol de perguntas no início de cada parte do texto, de modo a informar o ponto de partida das discussões, embora, por suposto, as respostas dadas na forma de um texto criticamente denso e culturalmente relevante seja o que realmente importa.

Arte e crítica

O que mudou na curadoria de exposições de arte desde que você começou a atuar como crítico? Como você avalia a importância das curadorias no quadro do circuito de arte atual? Como vê a relação entre arte, exposição e espetáculo? Como entende as potencialidades e os limites da curadoria na conjuntura atual de exploração financeira e midiática da arte por meio de exposições? Como aproxima e diferencia as atuações de crítico de arte e curador de exposições?

O evento decisivo foi naturalmente o ingresso irreversível das artes plásticas na cultura de massa, na indústria do turismo e do lazer. A figura do Curador é indissociável dessa transformação inevitável numa democracia de massa. Ele passa a ser o mediador entre a arte e o público, isto é, traduz as obras em linguagem pública compartilhada. No limite, sem que com isso se pretenda emitir juízo de valor, dá acesso ao consumo estético. As instituições há décadas não

estão destinadas mais a eleger e consagrar. Pelo menos, esta deixou de ser sua função primordial: o seu compromisso é atrair o imaginário social momentâneo. O paradigma deixou de ser a excelência. A luta simbólica se passava nessa trincheira, a do modelo e da referência, evidentemente à luz do processo histórico pós-iluminista. No momento em que esse processo duvida de si mesmo, em que a realidade parece escapar a seus parâmetros, inexistiu uma razão prevalente, um horizonte ético universalista. Inauguram-se aí os discursos da pluralidade e do relativismo, se preferirem, o multiculturalismo.

A tarefa crítica, por definição, consiste em discriminar, distinguir, valorar. Começa desde logo com a premissa kantiana: investigar as condições de possibilidade, saber como as obras vêm a ser, não apenas julgá-las a partir da sensibilidade pessoal, obviamente indispensável. O que foi a seguir repotencializado pelo Romantismo e sua divisa da crítica como atividade poética. No caso específico das artes plásticas, a crítica torna-se esforço de elucidação e propagação, por meio do verbo imaginativo, de uma linguagem visual em larga medida, paradoxalmente, irredutível a esse mesmo verbo. Dessa tensão produtiva, nasce a crítica de arte moderna como gênero literário autônomo. O colunismo jornalístico e o comentário do diletante ou do *connaisseur* foram seus sucedâneos mais ou menos necessários, mais ou menos oportunos, mais ou menos frívolos.

Dessa alta noção romântica de crítica pode surgir, inclusive, uma espécie de curadoria crítica, que parte do contato

íntimo com o vir a ser de um determinado trabalho para procurar exibi-lo segundo suas próprias leis. Não creio que seja esta, contudo, a prática curatorial corrente. Como disse acima, a aura onipotente do curador (que talvez já esteja em declínio, substituída por modalidades ainda mais midiáticas) deriva de sua capacidade de mobilização comunicativa – ele tende a reduzir a arte a discurso cultural, busca torná-la inteligível para um público amplo e indiferenciado. Daí o recurso habitual de encaixar os trabalhos em polêmicas urgentes de gêneros e identidades, enfim, submetê-los à pauta do cotidiano midiático que ameaça absorver todo o tempo existencial nas sociedades de massa contemporâneas.

Toda transcendência é, em princípio, suspeita. Suspeita de elitismo, suspeita de anacronismo metafísico, suspeita de formalismo. O próprio lema modernista básico – a transcendência na imanência – se revela agora estranho, algo remoto, na medida em que implica a exigência de autosuperação, um tempo material de pensamento na Era do Volátil, em que tudo deve se resolver na reação pronta e imediata. Na maioria das vezes, a acusação de formalismo se faz, consciente ou inconscientemente, em nome da forma do mundo dominante. Demanda-se da arte contemporânea que desista da aventura formal que, desde a origem, a caracteriza: enfim, que seja conformista. Conforme a publicidade, conforme a notícia, conforme o fatual.

Ainda assim, por dever e opção crítico-poética, gostaria de desdizer o que foi posto acima. Não, sumariamente, pelo receio eventual de encarnar o pessimista. Pessimismo é

ausência de pensamento. Mas um texto crítico genérico me parece uma contradição em termos. A falta do objeto dissolve o sujeito. Quem está escrevendo sobre o quê? Nem o recesso da arte experimental nem o recesso da Teoria Crítica justificam semelhante falta de tato. E a falta de tato é um dos fatores que contribuem para a atrofia do senso crítico e do senso estético apurados, tudo o que de mais precisamos nesses desenxabidos e derrotistas tempos apelidados pós-modernos. Os trabalhos de arte efetivos em ação hoje no Brasil e no exterior (se é que ainda existe o exterior) reclamam seus direitos de cidadania no mundo do espírito. Há que respeitá-los, sobretudo, há que admirá-los. A menos que, diminuídos por um cotidiano cultural consumista, voraz e multiforme e, no entanto, mesquinho, já não sejamos capazes de admiração.

Prática curatorial

Como você experimenta a relação com artistas em curadorias de exposições individuais? Como crítico de arte e curador, você tem antecipadamente uma experiência intuitiva sobre a potência poética da obra antes de ver o trabalho realizado para a mostra? Como você operacionaliza o alinhamento de obras tão diversas, com as quais já trabalhou em suas curadorias, com a crítica contemporânea?

Um crítico é alguém que detesta falar sobre si mesmo. Um artista é alguém que adora que falem (bem) de seu

trabalho. Acho que, em tese, os dois têm razão. Convocado a falar sobre o meu percurso de crítico e curador, logo me ponho a querer discorrer sobre o trabalho dos artistas com quem convivi e ainda convivo. Pois se a graça quase toda (mentira, há a graça equivalente da escrita) vem do contato com os trabalhos e, por extensão, com seus autores, para que gastar as preciosas palavras com quem é incapaz de fazer algo aparecer?

Um crítico de arte resume um maníaco que cultiva, sobretudo, o olhar. E olha até abrir um buraco naquilo que olha: é a única maneira de sair pelo outro lado. Um crítico de arte moderna e contemporânea ilustra um espécime ainda mais ávido: vive na expectativa do que vai aparecer. Talvez, por isso, relute em se voltar ao passado, já que não há nada lá para ser visto. Porque olhar de verdade é olhar sempre pela primeira vez, eis a autêntica vocação erudita – a que está sempre se preparando para a visada inédita. Quem seria o tal curador, me pergunto. Na intimidade, costumo chamá-lo Curador.

Tirando esse personagem vulgar, cansativo, que desmoraliza o título, só posso falar por mim e por meus eventuais parceiros em algumas poucas curadorias ao longo de muitos e muitos anos. Só fiz e faço curadorias com trabalhos que acompanho de perto, aos quais dediquei muita atenção, muitas páginas e conversas críticas. As exceções, no meu caso, de fato confirmam a regra. Por exemplo: a do Véio, cuja obra eu mal conhecia até as pequenas exposições que fiz, neste ano, no Rio e em São Paulo. Mas, a julgar pela espontaneidade de meu texto curto e pelas montagens fluidas e despretensiosas, já me

encontrava bem predisposto. Ah, me ocorre outra que realizei, por coincidência, aqui mesmo no Museu Vale: a do Nelson Felix. Conhecia à distância o trabalho do Nelson, mas só me debrucei sobre ele quando da curadoria de “Camiri”, em 2006.

Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Amílcar de Castro, Eduardo Sued, José Resende, Antônio Manuel, Jorge Guinle e alguns outros tantos são autores de obras pelas quais eu já ia e vinha há anos quando curei suas exposições e/ou retrospectivas. Curadorias dignas desse nome constituem estudos críticos ampliados que culminariam na montagem. Porque na montagem se confere, de modo objetivo, o alcance de nossas intuições – ali, frente a frente conosco, as obras declaram livremente sua verdade. Às vezes, porque não, relativizam ou ironizam nossas certezas. Seja como for, materializamos um espaço poético comum. E é ali, dentro dele, que o público deve atuar.

Sobre crítica, curadoria e o circuito da arte

Cauê Alves

A crítica de arte, desde seu surgimento nos tempos de Denis Diderot, está ligada ao juízo de gosto. Considerado como fundador da crítica de arte, Diderot visitava os Salões e, entre 1759 e 1781, escreveu textos para o *Correspondence Littéraire*, em que julgava a qualidade das obras ali expostas mediante seu gosto e sua própria experiência. Como um entendido no assunto, o filósofo elaborou, por volta de 1765, os *Ensaio Sobre a Pintura*¹, em que expõe os princípios de seus julgamentos estéticos. Segundo a tradição da qual Diderot provavelmente é o fundador, cabe ao crítico de arte se posicionar e justificar sua posição sobre determinada obra ou artista a partir do seu gosto pessoal. Mas, se não há o mínimo de consciência histórica ou uma visão abrangente, a crítica tende a se tornar uma mera opinião. Colocar seu ponto de vista, suas apostas e dúvidas são elementos tão relevantes quanto refletir e estabelecer conexões entre obras de arte e de pensamento.

1. Diderot, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas, SP: Papirus e Editora da Universidade de Campinas, 1993.

O crítico tradicional possui autonomia para exercer sua atividade e assim colaborar na construção do espaço público resistindo às diversas pressões. A crítica se dá essencialmente na consolidação de um espaço de diferenças e no embate entre posições distintas. O crítico pode oferecer critérios (mesmo que hoje eles sejam irrelevantes para o mercado) para imprimir determinada ordem à produção artística para além dos valores já dados. Ele conseguirá isso se atuar no circuito da arte a partir de um incessante movimento auto-reflexivo. O crítico é aquele que tem a capacidade de discernir os fatos e demonstrar os processos pelos quais formulou juízos, sempre em busca de uma posição emancipada no interior do circuito da arte. A crítica é uma atividade heterogênea e múltipla onde atuam desde o julgador de comissões de seleção de artistas e também quem escreve nos periódicos e catálogos sobre determinada mostra.

Há nos dias de hoje uma mudança do papel da crítica de arte. Há uma tendência de o crítico de arte contemporânea se tornar uma testemunha ou um parceiro do artista, contribuindo para a ampliação de sentidos dos trabalhos e buscando refletir de dentro do trabalho de arte. É cada vez mais comum o texto crítico ser apresentado junto com o trabalho do artista, o que num certo sentido aproxima o texto do crítico do trabalho do curador.

Mas o curador, que surge no interior das instituições de arte, ao pé da letra seria aquele que está incumbido de cuidar e de zelar pelas obras de arte. Como se sabe, ele se tornou o profissional que organiza ou dirige exposições, seja

em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou comerciais. Trata-se de um campo interdisciplinar que, tal como a crítica, envolve tomada de partido, noções conceituais, reflexão, mas também familiaridade com noções básicas de arquitetura, produção, montagem de exposição, *design* de interiores e gráfico, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação, ou seja, a curadoria é um campo que vai além do julgamento e da seleção de artistas e, se exercida de dentro de instituições como o museu, exige responsabilidades diferentes do que as da crítica tradicional. A curadoria é uma atividade que envolve dezenas de profissionais, vínculos institucionais e negociações com as mais diversas instâncias (diretorias, órgãos colegiados, conselhos, galerias, outros museus, prefeituras, secretarias e ministérios da cultura), com artistas, família de artistas ou herdeiros, além de patrocinadores, produtores, colecionadores com os mais diversos interesses.

Da curadoria, que está mais próxima do campo da recepção dos trabalhos do que da invenção deles, mesmo quando trata-se do comissionamento de trabalhos, espera-se que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual. Nisso ela está próxima da crítica de arte. Na verdade, há pouco ou nenhum sentido tanto na curadoria como na crítica que não possuem embasamento histórico e teórico. Apesar disso, a experiência direta com o trabalho de arte jamais pode ser desprezada ou eclipsada pela teoria. Como escreveu Adorno em *Crítica Cultural e Sociedade*:

“Nenhuma teoria, nem sequer a que se tem por verdadeira, está segura de nunca se perverter em insânia, se alguma vez ela se privar da espontânea relação com o objeto.”²

O valor cultural e econômico da arte, como se sabe, é estabelecido por um “consenso”, ou melhor, por conflitos no circuito da arte que inclui, além de críticos e curadores, galerias, colecionadores, mídia, recepção do público, editores e instituições diversas como museus e universidades. Mas, se o mercado é o principal definidor do valor de troca dos objetos de arte, ou de sua dimensão enquanto mercadoria, não deveria ser ele também o principal definidor de seu valor cultural, ligado ao conhecimento, estudo, ao gosto, bem como a outros valores sociais, políticos ou morais. A crítica e a curadoria são atividades que agem como uma espécie de equilíbrio de forças. O mercado é essencial para a profissionalização do meio e para a consolidação de um espaço de trocas e de discussão, mas não poderia, por mais ingênua que seja essa afirmação, se sobrepor à instituição e à crítica. O consultor de investimentos em arte não pode ser, em hipótese alguma, curador de instituição, assim como a importância cultural de um trabalho não deveria estar antes na coleção em que ela se insere do que no próprio trabalho e na sua fecundidade. O problema é que algumas instituições de arte, tendo o curador à frente, têm se tornado, quando consegue fundos para tanto, o lugar da consagração dos valores da feira de arte.

2. Adorno, T. W. “Crítica cultural e sociedade”; *Theodor W. Adorno: sociologia*. Organização: Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986. p. 90.

A questão é saber se a crítica profissional e imediatista, que inevitavelmente acaba atendendo às demandas institucionais e de mercado, ainda teria a capacidade de se colocar em franco embate com interesses da especulação. Ou ainda, será possível manter o caráter independente e emancipado da crítica e da curadoria quando aquela racionalidade técnica que apenas visa fins determinados, que é alienada dos próprios princípios da razão, da noção de emancipação, toma o lugar da reflexão?

Assim como a crítica de arte, a curadoria integra um circuito da arte maior e seu ofício exige o constante posicionamento em relação a trabalhos de arte, defesa de ideias e apostas que envolvem riscos quando feitas ao calor da hora. É preciso também que o curador e o crítico saibam resistir a interesses vários e, ao marcarem posições, evitar a máscara da neutralidade. Uma de suas funções, mesmo que o espaço público da arte esteja cada vez mais diluído no mercado, é rever continuamente a hierarquia forjada pelo “consenso” do circuito e contribuir para o assentamento de valores que nem sempre coincidem com os do mercado, especialmente naquilo que ele tem de passageiro e de modismo. Há dezenas de artistas a que se atribui um valor alto de mercado e que não são necessariamente melhores do que outros de baixo valor comercial.

O curador institucional, diferente do crítico de arte de periódicos que exerce seu juízo de gosto, não é aquele que coloca em circulação o que apenas lhe agrada. Uma exposição não é somente uma manifestação pública do gosto individual

de um curador, ainda mais quando feita com dinheiro público e em espaço público. A exposição é resultado de uma pesquisa e reflexão individual ou coletiva, ligada ao gosto sim, mas que leva em conta as relações e correlações com a vida pública, acervos institucionais, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles. O curador e o crítico são profissionais que, como o artista, também têm direito à liberdade de pensamento, de expressão, mas que devem obrigatoriamente fazer um uso público da sua reflexão, enquanto o artista podia até pouco tempo manifestar seus sentimentos ou gostos sem justificá-los. O uso público da reflexão pelo crítico e pelo curador deve ter um sentido que, indiretamente, esteja ligado à história e a vida política.

Assim como o museu não poderá expor a história da arte num sentido objetivo e determinado, nenhum curador ou crítico pode pleitear a visão definitiva de qualquer trabalho. Ao contrário, eles podem abrir um sentido possível no interior do trabalho de arte. Os sentidos, a multiplicidade de sentidos de um trabalho, não estão evidentes e competindo uns com os outros. Não se crê mais num lugar ideal ou espaço neutro³ capaz de permitir que se esgotem todos os sentidos de uma obra, como se fosse possível mostrá-la sob todos os pontos de vista. Ao menos desde a arte minimal, o espaço

3. O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

da obra e espaço habitado pelo público não se distinguem, por isso o curador, ao ter uma mão leve, pode impedir que algum elemento cênico da exposição ocupe o lugar do trabalho de arte.

É preciso lembrar que sempre percebemos parcialmente, que toda percepção é incompleta e feita sob um ângulo e ponto de vista. As sínteses que o curador faz, assim como as do crítico de arte, são sempre provisórias e necessariamente inacabadas, pois não impossibilitam novas percepções e tomadas de posições. O trabalho de arte é uma totalidade aberta e o curador, como o crítico, sem deixar de colocar seu ponto de vista, pode manter o trabalho em sua condição primordial de ser também abertura para o mundo.

Um curador ou crítico de arte contemporânea, mais do que identificar talentos e saber fazer boas análises, precisa saber abordar os trabalhos como originários. Analisar um trabalho de arte será útil apenas para revelar o que já está nele, o que ele é. Identificá-lo como originário possibilita perceber sentidos que não necessariamente estão claros, mas que nos fazem ver e pensar a partir dele. Em vez de chegar à obra com uma verdade já pronta sobre ela, a curadoria, como a crítica, pode apreender e pensar com a arte, interrogando o mundo e a sua própria época. O essencial é priorizar o confronto de ideias sem desconsiderar a infinidade de sentidos da arte. O desafio é pensar de dentro da obra e ao mesmo tempo conseguir manter certa distância e autonomia que permita a diferenciação entre as infinitas possibilidades de sentido e o ponto de vista adotado.

História da arte

Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita “ativista”

Stéphane Huchet

Observamos hoje a presença crescente de artistas que, reunidos na maioria dos casos em “coletivos”, baseiam sua prática numa proposta “ativista”, junto à população urbana, às comunidades etc. Muitas vezes, as ações “ativistas” são consideradas como evidentes. São raramente questionadas. Constituem para muitos artistas, sobretudo jovens, uma possibilidade prática à qual alguns deles podem recorrer de maneira mais ou menos espontânea. O fato de instituir protocolos interativos, na forma de um contato imediato com as pessoas na rua, na cidade etc., constitui um “modo de fazer” rico em intenções e justificativas sociais. Entretanto, por mais atual que seja, o ativismo lembra uma já não tão recente tendência da arte moderna: a de querer e tentar fundir a arte e a vida, de diluir a arte na vida.

O ativismo é um objeto crítico rico. Ele veicula uma memória fantasmática da utopia que encontramos tanto, para sermos rápidos, na “escultura social” de Joseph Beuys ou na arte de Hélio Oiticica. Essa utopia consiste em acreditar na possibilidade de tornar o público artista ou, pelo menos, coparticipante no processo artístico. Mas se todo mundo pode ser artista, o

que é ser artista? Apesar ou, melhor dito, rente ao sonho de uma isonomia entre artista e público, não existe utopia da arte sem artista, sem, apesar de todas as denegações sobre a “morte do autor”, a permanência e a sobrevivência do mito do artista. Os artistas que pretendem diluir a arte na vida e renunciar à autoria deixam raramente de encenar os prestígios e a força simbólica e social dessa mesma arte. Isso exige refletirmos sobre a perpétua encenação da crença na magia transformadora da arte e no papel messiânico do artista. Que tipo de operações e de mediações estéticas a arte é capaz de instituir, explorar, desenvolver, já que é em nome dela que um certo público se vê solicitado, um público chamado a participar de ações que evangelizam o princípio da criatividade?

Para formular de maneira mais abrupta a questão: o que é ser artista hoje, quando alguns dentre eles pretendem diluir sua prática na sociedade de tal maneira que a arte parece perder sua visibilidade e sua singularidade? Que impactos têm a reivindicação do apagamento da “autoria”, da diluição do processo artístico numa práxis “coletiva”? Como, por exemplo, dizer “o comum” quando se é diferente, quando o artista é justamente artista por que é ele que agencia novas nomeações das coisas, mimetizando o mundo, tornando-se “outro”, “o outro”, sem deixar contudo de se singularizar? Com efeito, a pretensa “coletivização” social do processo artístico em protocolos relacionais, por mais que signifique uma pretensa redistribuição da autoria, acaba por consolidar o estatuto do artista, eterno agenciador das energias e das forças anônimas.

O artista é sempre um profissional diferenciado. A respeito da ideia de o artista, como autor, ser “todo mundo”, de se multiplicar no múltiplo, mas sem deixar de ser diferente, existe uma longa conversa de quatro artistas emblemáticos do último terço do século xx, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer e Enzo Cucchi, reunidos na cidade suíça de Basileia em 1985. Eles debatem sobre a “competência” do artista, os critérios da competência, a legitimidade em ainda reivindicar essa competência quando aparecem tantos “pretendentes” reivindicando, ou vindo oferecer aqui é “vendo-se oferecer a condição de artista”, a condição de artista. Em torno do conceito de competência, gira um conjunto de categorias, dentre elas, as disciplinas, o conhecimento da história da arte, o fato de assumir o estatuto social e simbólico do artista, a possibilidade ou não de iniciar os leigos aos métodos, a partilha de uma “isonomia estética” entre o artista e seu público, uma “isonomia estética” na qual, diria hoje Jacques Rancière, “as formas sensíveis da produção” e “as formas sensíveis da recepção” coadunam. Se Jannis Kounellis, por exemplo, reivindica uma posição nitidamente discriminatória, Joseph Beuys, ele, oscila entre a abertura e o respeito de certos princípios. A questão é a da legitimidade prática e moral que um postulante, que não dispõe de nenhuma capacitação, tem ou não de pretender atuar num universo que ele desconhece. A separação social e simbólica entre artista e não-artista é clara em Kounellis. A posição de Beuys é mais movediça, entretanto a analogia que ele estabelece entre o artista e o santo o leva a conceber o artista como um ser

ainda portador de capacidades, métodos e faculdades ainda muito específicas. Nesse quesito, Kounellis e Beuys pensam igualmente. A diferença se situa entre o desejo de Beuys de levar a criatividade para os leigos e o de Kounellis de reservar seus atributos de artista para si.

O que entender, finalmente, por “competência artística”? Seria elaborar uma linguagem coerente, dialeticamente consistente, capaz de resistir a todo tipo de apropriação imediata e transparente, já que a apropriação imediata e transparente sempre transforma a arte em mera mensagem. Ora, a arte não é informação. Goethe considerava que o fato de pautar a arte na produção de uma mensagem moral prejudica a arte. Aqui, quero declarar que o fato de apresentar ao público ações ou propostas relativamente pobres em arte, pobres no que diz respeito à elaboração plástica, visual etc., suscita a questão da consistência e da eventual “negligência” artística, outra maneira de falar de prejuízo. Já que as ações ativistas se querem um modo de exploração do poder pedagógico, despertador e conscientizador da arte, não me parece adequado relacionar-se com seu público de maneira negligente. Que o teor artístico de tantas ações seja tão raramente interrogado e discutido me espanta e me parece revelar a recepção demasiadamente correta, politicamente correta que se quer ter delas, como se a filantropia social que elas testemunham impedisse ousar uma avaliação crítica de sua qualidade artística!

Aqui, o terreno é um terreno exposto: com efeito, os artistas do cotidiano, da interação com um público leigo

etc., manifestam, sem necessariamente sabê-lo, uma fidelidade à tendência de a arte se pensar, desde épocas bem remotas, como portadora de uma exemplaridade. O teórico Hans-Robert Jauss apresentou uma teoria da identificação e da motivação moral a agir e a se engajar no mundo que me parece importante para entender que tipologia crítica sustenta o ideário do ativista. Com efeito, o ativista acredita numa espécie de silogismo que determinaria que, ao ver e entender uma obra de arte, eu me determinaria a agir, a reagir, a modificar minha visão das coisas. Seria isso uma ilusão transcendental? Talvez. É claro que todo a argumentação que consiste em dizer “meu trabalho”, “minha intervenção”, “minha performance”, “minha ação” etc., almeja despertar as pessoas, fazê-las sair de seu torpor, torná-las mais conscientes, além de revelar a crença do artista na sua capacidade de liderar o processo em questão como autor, revela ainda mais profundamente a crença na força ativa desse silogismo: ver é entender, portanto, determinaria a agir. A experiência participativa proporcionada pelo ativista reproduz a crença na capacidade que a arte teria de afetar o indivíduo e de transformar sua experiência estética num desejo de comunicação e de ação compartilhado. Mesmo de baixo das máscaras da renúncia ao estatuto de autor, o ativista que organiza e oferece ao público seus protocolos relacionais obedece e segue os antigos ritos simbólicos de uma liturgia social. O que permanece indetronável em qualquer tipo de ocorrência artística é a potente sobrevida do artista como instância de uma demanda social irrepreensível.

O artista é um mito mais vivo do que nunca. O artista “do comum” tem toda razão de acreditar, como qualquer artista, na sua capacidade de afetar seu público através de uma espécie de isonomia estética, uma experiência des-hierarquizada, o artista e seu público sendo aparentemente parceiros no mesmo nível. Tal é a ilusão que o artista quer gerir, já que é ele o mestre de obra. O artista “do comum” nunca deixa de recorrer aos prestígios da arte para instaurar seus protocolos. É assim que o artista se inscreve na linha pedagógica e moral da arte; e é a maneira que o ativista tem de viver uma certa memória da arte ao mesmo tempo em que ele atua numa condição experimental.

Nos anos 1960, o artista norte-americano Allan Kaprow, um dos inventores do *happening*, escreveu textos muito interessantes sobre a condição do artista experimental na modernidade. Para ele, todo artista deve saber de onde vem, com relação a que situação da arte, a que herança, a que legado ele trabalha. Isso exige cultivar uma memória da arte, que é uma memória disciplinar, uma memória histórica, uma memória crítica, não para se submeter a ela, mas para instituir uma relação dialética com ela. Um risco de amnésia apresenta o risco de gerar um artista sem consistência, sobretudo quando quer fazer anti-arte ou ser anartista (*un-artist*). Fazer antiarte ou ser anartista exige cultura e conhecimento. Não basta se auto-declarar anti, antiarte, anti-instituição, antiartista, antielite etc. para sê-lo. O que Kaprow nos diz é que, uma vez que atuamos dentro da arte, uma vez que estamos inseridos no mundo da arte, não podemos sair dele.

Tenho a convicção de que a pretensão de sair da arte não é possível quando o artista como agenciador de protocolos estéticos, mesmo os mais anartísticos e anautorais, continua, mesmo na denegação, a recorrer aos prestígios e aos recursos práticos e simbólicos da arte. O artista, como o corcundo, seria fadado a carregar sua corcunda, isto é, a história da arte, a memória da arte. É com relação a isso que o que eu chamo de “negligência artística” revela, além do descaso estético devido a uma má resolução da relação com o “comboio” da tradição, o estranho processo metapsicológico de certos artistas, alguns deles parecendo perturbados e inconformados, como que arrependidos, frente à história da arte cuja memória é, em grande parte, a memória das “artes maiores”, da “grande arte”, da arte dos potentes e dos ricos, da arte relacionada às condições de produção, de circulação e recepção ligadas aos potentes da terra. Acredito realmente que a luta contra a arte “de elite”, grosso modo ligada a condições institucionais nas quais, para falar simplesmente, a circulação do dinheiro é um requisito, é em grande parte motivada por uma espécie de má consciência do artista frente à grandeza, frente ao brilho das “artes maiores” na sua história. Acontece hoje a mesma coisa em arquitetura. Muitos arquitetos, num ímpeto antimonumental e antielitista sacrificam a questão do objeto em prol da questão de novos protocolos de urbanidade social e política. O arquiteto que escolhe essa direção parece muitas vezes ser um arquiteto sem causa arquitetural, assim com existem “artistas” sem causa artística. Compensam o que me permito chamar de sua “impotência criativa” pela generosidade filantrópica, fenômeno que, repito, eu proporia levar do lado de

uma culpabilidade inconfessada em ainda atuar na autonomia estética. Ambos, arquitetos e artistas cantariam a canção da heteronomia para melhor esconder a escassez de suas ideias e proposições na ordem da linguagem.

Goethe já alertou, há duzentos anos que, em certos casos, é a má resolução da relação com a arte que leva de repente o protagonista desencorajado a promover a renúncia, o que lhe permitiria fazer a economia da invenção de uma verdadeira relação dialética. Já que eu não dou conta, pulo fora. A situação é difícil. Uma condição mercadológica crescente e uma orientação unilateral para as questões do “todo cultural” criaram artistas que são mais “intérpretes do texto cultural”, como diz Hal Foster, do que “artistas”.

Dominique Chateau aponta para a esperteza do “pós-artista” que “brinca” com seu estatuto, pretendendo pô-lo em risco perante o público quando, na hora da verdade, sabe muito bem restabelecer as fronteiras porque a sobrevida de seu estatuto e de sua diferença se encontra ameaçada. O público, ao aceitar esse jogo, aceita como proposta artística a própria autodesvalorização do artista. Aqui, a questão também é estrutural: como “aristocrata da autonomia”, diz Chateau, o artista sempre a reinstaura, mesmo quando pretende transgredi-la. Resta julgar esse jogo. É um jogo cínico? Um jogo ingênuo? Um jogo natural, normal? Em 1972, Harold Rosenberg já enunciou que a figura do artista é uma ficção que sobrevive. Sua sobrevida é o sinal de sua irreduzibilidade, para o melhor da humanidade. Por ser um mito, por encarnar um mito, por praticar ritos.

Entre os fins e o fim: sobre história da arte contemporânea

Sérgio Martins

É possível falar de uma *história* da arte contemporânea? Posto dessa forma, parece uma questão de saber se a arte contemporânea *já* tem história, isto é, se seu dilema é mais ou menos análogo ao da história contemporânea de modo geral: como lançar um olhar histórico para objetos, atores e eventos ainda tão próximos de nós mesmos? Seria a visada histórica ela própria incompatível com a arte contemporânea, sendo melhor delegar esta para outros discursos, como o da crítica ou da curadoria? Pior: não seria a tentativa de fazer história da arte contemporânea uma forma de violência disciplinar, conformando o objeto artístico a um molde narrativo que lhe é estranho e demasiado propenso a predeterminar seu sentido?

Questões como estas são ao mesmo tempo sérias e retóricas. Felizmente, a própria história da arte também tem uma história e esta história já nos ajuda a enxergar o que de falso existe em tais questões. Tomemos como exemplo inicial a obra dos dois “pais” da história da arte. Por um lado, a obra *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vasari, abarcava mais de dois séculos de história que desembocavam literalmente

no presente do autor (a primeira edição, de 1550, culminava com, Michelângelo, então vivo, enquanto a segunda, de 1568, foi ampliada para incluir, dentre outros, o próprio Vasari). O gênero da biografia de vidas exemplares não era novo – pelo contrário, era perfeitamente condizente com a veia clássica do humanismo renascentista, mas Vasari foi particularmente eficaz em atrelar uma narrativa tripartite de evolução artística – como numa evolução biológica da infância à adolescência e, desta, à maturidade – à apresentação de uma linhagem de artistas toscanos que trabalharam durante o longo apogeu da dinastia Médici. Por outro lado, temos o caso de Johann Joachim Winckelmann, com sua História da Arte da Antiguidade, publicada em 1764. Sua busca por reconstituir e valorizar o ideal de beleza da Grécia Antiga pode até parecer um exemplo mais inequívoco de distanciamento histórico, se comparado ao panteão de conterrâneos e contemporâneos que Vasari tomava por objeto. Mas a gênese da obra é indissociável da profunda insatisfação de Winckelmann com a organização política e cultural da Prússia, pano de fundo ao qual o revalorizado ideal grego se contrapunha como um exemplo norteador. De fato, a obra de Winckelmann está na raiz do helenismo que atravessa todo o período de consolidação cultural e política da Alemanha moderna, com ecos que sentimos em pensadores tão distintos como Hegel e Nietzsche.

“A antiguidade só agora começa a surgir”, escreveu o poeta e filósofo romântico Novalis, juntando-se àquela linhagem e acrescentando que as ruínas e restos do passado

são apenas “estímulos específicos para a formação da antiguidade” e que era preciso investi-los de um sentido histórico de antiguidade produzido “pelo espírito através do olho.” Novalis já descartava, portanto, a ideia de uma distância fundamental entre história e contemporaneidade; de um jeito ou de outro, esta encontra-se necessariamente implicada na construção daquela. Sem um olhar contemporâneo, o objeto não é propriamente histórico, mas inerte. A arte acrescenta a este diagnóstico geral todo um rol de complicações; suas obras são “estímulos específicos” de um tipo deveras peculiar. Ao dar realidade material – e portanto colecionável – à ideia do conjunto de realizações de um povo, de uma cidade, de uma classe social ou de uma nação, a obra de arte torna-se ela própria uma arena privilegiada tanto para a afirmação ou recusa de genealogias e afinidades com este ou aquele passado quanto para a projeção de horizontes ideais de realização cultural ou civilizacional (ou ainda para diagnósticos sobre a barbárie implícita em tais realizações, como nos lembra Walter Benjamin). Reside aí grande parte da dificuldade da tarefa do historiador da arte: ele não deve fazer apenas a história da obra, mas também a sua crítica histórica. Ou seja, mesmo que seja importante reconstituir as origens empíricas e o processo produtivo de determinada obra, bem como as condições sociais que amparavam sua circulação e o significado cultural de suas formas, e ainda o histórico de sua recepção cultural, isso não é o bastante. Pois a obra não é apenas produto histórico; ela é também projeto histórico, isto é, ela condensa uma

série de pressupostos seletivos acerca de uma memória coletiva, atualiza-os e abre espaço, em sua experiência, para a imaginação de futuros possíveis, quer desejáveis, quer não.

Mas que participação nós poderíamos ter nos passados pressupostos e nos futuros projetados por uma natureza morta holandesa ou uma estátua grega? Mesmo que tais objetos não tenham sido produzidos em nosso tempo, o simples fato de que este tempo elegeu incorporá-los ou preservá-los num museu, ou, ao contrário, o fato de que inúmeros outros artefatos não tiveram o mesmo tratamento, são formas precisamente de atualizar a arte, fazendo com que nosso presente participe ativamente de seu sentido cultural (o que implica, claro, na formação de um cânone e de seu inevitável outro: um vasto rol de excluídos). O mesmo vale para as reverberações culturais de tais opções: uma breve caminhada pelo centro histórico de Roma é suficiente para que percebamos como o fascismo de Mussolini fomentou e explorou o imaginário imperial da Roma antiga e a presença de monumentos clássicos de modo bem diverso do que fez o humanismo renascentista. Ou ainda, para adicionar um terceiro e mais recente exemplo, quem não lembra da celeuma em torno iniciativa do ex-primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi de repor o membro faltante de uma estátua de Marte datada do ano 175 d.C.?

Aquilo que convencionamos chamar de arte contemporânea também não está imune a tais complicações temporais: aos olhos da maior parte da produção atual, artistas como Richard Serra, Gordon Matta-Clark, Eva Hesse ou Cildo Meireles são bem mais contemporâneos que a maioria dos

pintores neoexpressionistas dos anos 1980, mesmo que estes sejam significativamente mais jovens. O que significa dizer que cada geração produz distância ou proximidade histórica através de suas afinidades eletivas, sejam estas manifestas em textos e entrevistas, sejam elas simplesmente inscritas em seus trabalhos como pressupostos dois quais os artistas podem ou não estar conscientes. Desse ponto de vista, dizer que a história não para não é simplesmente dizer o tempo não para, e que, por isso, a história vai se acumulando incessantemente atrás de nós; é dizer também que ela não para de ser revisada, reembaralhada e/ou recalçada.

Se é verdade que a arte contemporânea já tem história, menos óbvia, mas mais interessante, é a pergunta inversa: será que ela ainda tem história? Isto é, será que a história não se tornou ela própria uma disciplina anacrônica, essencialmente incapaz de organizar e narrar a extraordinária multiplicidade de manifestações que hoje se dão nos espaços dedicados à arte contemporânea? Falar sobre o fim da história da arte, nesse sentido, é falar na exaustão de um modelo explicativo que atrelava novas produções a uma linhagem bem definida – a “história da arte” em seu sentido substantivo –, argumentando, ao contrário, que o sentido da arte contemporânea é irreduzível à história das formas canônicas, devendo abrir-se para uma miríade de referências visuais e culturais jamais contempladas por esta última.

Não cabe aqui elencar os diversos argumentos já propostos acerca de o fim da arte ou mesmo da história, mas vale comentar uma questão correlata: a crise do modernismo.

Ora, o próprio modernismo pensou-se como um ente fundamentalmente histórico, isto é, como algo que só faz sentido na medida em que constitui uma linhagem com vistas à sua superação no presente ou no futuro; uma paradoxal “tradição de ruptura”, na célebre formulação do poeta e ensaísta Octavio Paz. Não surpreende, portanto, que boa parte da recusa ao modernismo tenha correspondido também à recusa de sua historicidade. Mas isso não significa que a história passou a ser simplesmente ignorada: se a crise do modernismo trouxe consigo um certo déficit de historicidade, isto é, da confiança que pensadores e praticantes da arte tinham em seu pertencimento à história, é frequente ver na arte contemporânea a preocupação ou até mesmo obsessão em compensar tal déficit através da tematização ou problematização assertiva de dados ou questões históricas. No entanto, nenhuma dessas histórias – o plural aqui é importante – múltiplas e localizadas corresponde à história como motor de sentido que unifica o campo da prática artística. Uma coisa é o artista atuar como micro-historiador, arquivista, arqueólogo ou mesmo jogar livremente (ou levemente) com referentes históricos; outra bem diferente é pensar-se sujeito da história.

Octavio Paz acreditava ainda que o ocaso do futuro enquanto sentido último da história acarretaria a liberação afetiva do presente. Mas ele próprio pressentiu sombras pairando sobre esta promessa, como a da crise ecológica. De fato, e não só por conta desta crise – hoje codificada sob a rubrica do antropoceno –, mas também do agravamento das crises internas do próprio sistema capitalista, bem como pela

aparente falta de uma perspectiva de organização coletiva capaz de fazer frente a tais desafios, parece ser o caso falar menos de ocaso que de inversão de sinal: do futuro desejado das utopias modernas, passamos, por assim dizer, a uma futurofobia. Diante da aparente iminência da catástrofe, nosso presente oscila entre a saturação dos estímulos e o domínio afetivo do medo (dois fatores que, somados, desembocam com frequência em reacionarismos, sectarismos e neofascismos; enfim, em tendências diversas de aniquilação do outro cujas notícias nos chegam diariamente). Do ponto de vista da arte, então, o problema não é que o fim do modernismo tenha sido declarado de forma precoce ou equivocada; é a sua efetiva superação – o fim da sua crise – que o foi.

Some-se a isso um problema adicional para a história da arte: se suas categorias mais tradicionais, como unidade autoral, sucessão de estilos, elogio do novo e narrativa biomórfica – em termos de ascensão, maturidade e declínio, como em Vasari, caíram em relativo descrédito no meio intelectual –, o mesmo não se deu junto ao mercado de arte, para o qual esse molde segue bastante eficaz, ainda que com consideráveis distorções, para a promoção de mercadorias artísticas. Vide, por exemplo, o fetiche do “jovem artista”. Respeitada a cronologia biomórfica, seu sucessor seria o “artista maduro”; na vida real, porém, o ex-jovem artista tende a tornar-se ou bem um artista consagrado, ou, o que é mais comum, um artista obsoleto, um produtor de mercadorias artísticas aos quais o rótulo do novo já não adere, mas que tampouco logrou firmar-se no nicho

reservado aos *blue chips* do mercado de arte. É a lógica deste último, afinal, e não mais a analogia com as fases da vida, que decide a vida e a morte do artista contemporâneo.

Mas o que pode a história da arte diante da crescente mercantilização da arte e dos veredictos, vários deles justos, sobre sua própria obsolescência disciplinar? Qualquer resposta aqui há de ser provisória e especulativa, porém mais irresponsável seria esquivar-se da questão. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer as contradições do lugar institucional precário que a história da arte hoje ocupa, a saber, a academia. Começemos, coisa rara ao se falar de universidade, pelo que há de positivo nessa guarida institucional: na melhor das hipóteses, a academia fornece um lugar minimamente distanciado das pressões do mercado, privilégio que a crítica de arte, em sua maioria, simplesmente não possui. Isso é tanto mais verdade nos contextos que oferecem um mínimo de garantia ao professor universitário (caso da estabilidade, nas universidades públicas brasileiras ou do *tenure*, nos Estados Unidos, ainda que cada vez mais tais proteções deixem de fora uma massa precarizada de recém-doutores e professores temporários). No entanto, esse mesmo isolamento também se tornou, sobretudo nos tempos atuais, uma luta constante contra a irrelevância do campo das assim chamadas humanidades numa paisagem acadêmica cada vez mais regida pelo produtivismo e pelo utilitarismo. Apesar de não ser sua causa única, este quadro contribui para a crescente especialização do intelectual universitário, preso a um circuito de conferências endógenas e publicações cujo selo de excelência acadêmica

não se traduz em contribuição sensível para a sustentação de uma genuína esfera intelectual pública (aliás, dentre as diversas espécies em extinção nesse ecossistema encontra-se precisamente a do intelectual público). Mesmo nos meios mais poderosos, como no da academia norte-americana, a maioria dos historiadores da arte acaba por concentrar-se no que o filósofo Peter Osborne denomina uma “história da arte reconstrutiva”, que toma por dada a relevância do seu campo – é esta a definição de uma especialização – e preocupa-se apenas com a reconstituição de carreiras, movimentos e episódios históricos.

O próprio Osborne, no entanto, propõe que uma história da arte à altura de tais desafios deve ser “a história da arte que a crítica de arte [idealmente] é”, o que é outra forma de recuperar o sentido de crítica histórica que mencionei anteriormente.¹ Atentemos para este “idealmente”: a referência à crítica, nesse caso, não recai sobre prática social rarefeita, que, como falei, segue demasiado atrelada ao mercado e a rituais de consagração, mas da crítica como campo de questionamento dos próprios limites nos quais seus pressupostos operam e com a capacidade de manter-se fiel ao que Adorno chamava do caráter enigmático da obra (recusando sua redução a esquemas rígidos pela razão instrumental). Trata-se de defender, portanto, uma história da arte capaz de questionar sua própria historicidade não simplesmente no sentido, por

1. Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: The Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso, 2013, p. 47.

exemplo, em que a história da arte modernista foi condenada e virtualmente descartada com a disseminação do repertório teórico pós-estruturalista. E muito menos no sentido de um retorno nostálgico a este mesmo modernismo. Fazer história da arte contemporânea, no sentido em que entendo tal provocação, envolve tomar o embate com a obra de arte como ponto de partida para uma reconstrução da história (e não a reconstituição de uma passagem da história) por parte do historiador/crítico, mesmo que seja para condená-la. Levada a sério, isto é, como definição de natureza intelectual necessariamente dupla e não meramente como a dupla profissão daquele que dá aulas e escreve resenhas, esta ambiguidade entre crítico e historiador corresponde precisamente à quebra da autoevidência que define a especialização e o especialista.

Concluo com um último comentário a este respeito: a obra de arte contemporânea não se situa nesse lugar que acabo de descrever por mágica, ou por qualquer característica essencial; tal situação, como o próprio Adorno já insistia, é um resultado contraditório e permanentemente tenso de um processo histórico. Não é incomum ver defesas dessa ou daquela obra apelando, no nível mais abstrato, para “a Arte”, como se esta fosse uma essência permanente da qual a obra necessariamente participasse, num nexos que, em última análise, resulta nominalista. Dito de forma simples: é perfeitamente admissível que o meio do que hoje chamamos de “arte contemporânea” torne-se incapaz, pelas suas próprias condições de produção e circulação, de produzir algo para além de meras mercadorias artísticas – isto é, de objetos

inteiramente determinados pela ponto do consumo e, portanto, desprovidos do mínimo de coerência interna necessário para ensejar uma perspectiva crítica capaz de motivar, por sua vez, a escrita de uma história crítica (esta já é certamente a realidade de grande parte da arte que circula em feiras, bienais e mesmo em eventos que se pretendem independentes e contestatórios).² Não admitir isso é confinar-se numa crítica ou numa história da arte compreendida como especialidade profissional. Trata-se de mais uma versão do “fim da arte”? Talvez, mas não como teoria ou constatação, e sim como um horizonte histórico negativo indispensável para se pensar a própria continuidade da ideia de arte.

2. Sobre esta relação entre obra de arte e mercadoria artística, ver Nicholas Brown, “The Work of Art in the Age of its Real Subsumption Under Capital”, Nonsite.org, março de 2012.

Imagens

Ricardo Basbaum

conversa-coletiva (re-projetando Londres), 2013

Leitura ao vivo e gravação com Daniela Mattos, Emily Pethick, Hannah Clayden, Henrietta Hale, Ismail Ali, Jareh Das, Louise Shelley, Massimiliano Mollona (Mao), Ricardo Basbaum, Tom Tlalim.
Apresentado em The Showroom, Londres.



FOTO: DANIELA MATTOS

Ricardo Basbaum

conversa-coletiva (diagramas), 2013

Leitura ao vivo com Daniela Mattos, Faia Díaz, Jesus Lopez Vilar [VIII],

María Asunción Arufe Carredano, Pedro de Llano, Ricardo Basbaum,

Rocío Figueroa Guisande.

Apresentado em Centro Galego de Arte Contemporáneo,

Santiago de Compostela.



FOTO: MARK RITCHIE

Ricardo Basbaum

membranosa (Hamburg): conversa-coletiva, 2015

Leitura ao vivo e gravação com Anna Hentschel, Ulrike Lu Krahnert, Charlotte Norwood, Martina Palm, Chris R. Phiphak, Gabriella Rioux, Nanna Wibholm, Ricardo Basbaum.

Apresentado junto ao Stadtkuratorin Hamburg.



FOTO: FRANK EGEL / GIANNIS ROUVAS

Ricardo Basbaum

conversa-coletiva, 2014

Leitura ao vivo e gravação com Katharina Köck, Andrea Haas, Christian Helbock, Ricardo Basbaum, Barbara Mahlkecht, Cornelia König, Anna Königshofer, Siax C. xxx, Petra Klara Haider.
Apresentado em Künstlerhaus, Viena.



FOTO: CORTESIA KÜNSTLERHAUS, VIENNA

Ricardo Basbaum

diagram (the future of disappearance), 2016

Diagrama impresso como outdoor no espaço público dimensões variáveis.

Vista de Instalação em 95 Commonwealth Street, Sydney.

20ª Bienal de Sydney.



FOTO: BEN SYMONS

Tatiana Blass

O Engano É a Sorte dos Contentes, 2007

Vídeo, 3'55"

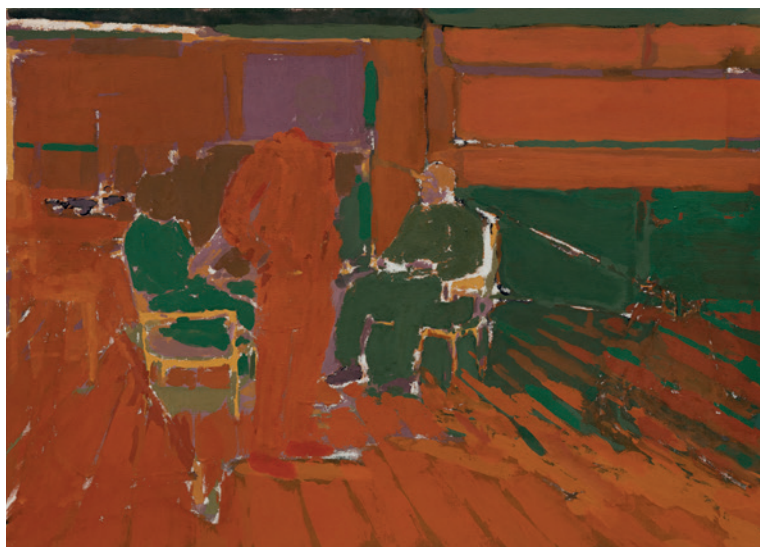
com Ilana Gorban e Rubens Filho





FOTO: EVERTON BALLARDIN

Tatiana Blass
Sala laranja, 2015
Guache sobre algodão
50 x 70 cm



Tatiana Blass
Reunião #1, 2015
Guache sobre algodão
30 x 40 cm



FOTOS: EVERTON BALLARDIN

Tatiana Blass

Fim de Partida, 2011

Cera microcristalina, refletores, palco e objetos
500 x 800 x 440 cm





FOTOS: RAFAEL ADORJAN



Tatiana Blass

Coluna _ Agachado, 2013

cera microcristalina, bronze fundido, chapa de latão e resistência elétrica
50 x 200 x 200 cm (aprox.)



FOTOS: EVERTON BALLARDIN

Tatiana Blass

Metade da Fala no Chão _ Piano surdo, 2010

Piano de cauda, cera microcristalina, vaselina, pianista e vídeo
500 x 500 x 200 cm



FOTO: ORIOL TARRIDAS





FOTOS: ORIOL TARRIDAS





FOTO: EVERTON BALLARDIN



Nelson Felix
Camiri, 1999-2006
Exposição Museu Vale, 2006



FOTOS: SERGIO ARAUJO





FOTO: SERGIO ARAUJO

FUNDAÇÃO VALE

Diretora-Presidente
Isis Pagy

Diretor Executivo
Luiz Gustavo Gouvea

Gerência Fundação Vale
Marcos Reys

Gerência de Cultura e Ativos
Fernanda Fingerl
Camila Abud
Natalia Chamusca
Diogo Barbosa

VALE

Presidente
Fabio Schwartsman

Diretor Executivo de Ferrosos
Peter Poppinga

Diretor de Operações Logísticas Sul e Sudeste
Fabio Brasileiro

*Gerente de Relações com Comunidade
do Espírito Santo*
Daniel Rocha Pereira

*Gerente Regional de Comunicação
do Espírito Santo*
Mauricio Manzali

Gerência Comunicação e Relações Externas
Mirka Schreck

Gerência de Patrocínios
Christiana Saldanha

Flavia Rocha
Willman Miranda

Assessoria de Imprensa
Claudia Siúves e Elaine Vieira

MUSEU VALE

Diretor Cultural
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
Ruth Guedes

Produtora
Diester Fernandes

Museóloga
Agnes Lang

Centro de Memória
Felipe Reder Patrício

Auxiliares Administrativos e Financeiros
Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção
André Leão

Programa Educativo
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente
Regiane Vervloet

Estagiário Administrativo e Financeiro
Gabriel Lopes Cunha

Estagiário de Produção
Maíne Batista

Museu Vale
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas, 29114-920 – Vila Velha – ES – Brasil
Tel. 55 27 3333-2484
www.museuvale.com

**ENCONTROS COM
A ARTE CONTEMPORÂNEA**

Organização
Vanda Klabin
Vera Beatriz Siqueira
Roberto Conduru

Palestrantes
Cauê Alves
Ricardo Basbaum
Ronaldo Brito
Sérgio Martins
Stéphane Huchet
Tatiana Blass

Design Gráfico
Monomotor

Iluminação
Vitor Lorenção

Registro Fotográfico
Felipe Amarelo e Paulo Soares
(Claraboia Imagem)

Registro Videográfico
Lupino Filmes

Este livro foi impresso na primavera de 2017 pela Gráfica GSA,
em Vitória – ES, com miolo em papel Pólen Soft 90 g/m².



9 788560 008223



Iniciativa

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio



Realização

MUSEU VALE

MINISTÉRIO DA
CULTURA

