

arte contemporânea em debate

contemporary art in debate

celso favaretto e ricardo fabbrini*

resumo

Transcrição do debate com Celso Favaretto e Ricardo Fabbrini, ocorrido em 18 de novembro de 2024, na EFLCH-Unifesp, a respeito de seus respectivos livros: *Ainda... a arte contemporânea* (N-1, 2023) e *Arte contemporânea em três tempos* (Autêntica, 2024). O evento foi iniciado com falas dos autores, seguidas por um debate, mediado por Luciano Gatti, com comentários de Tales Ab'Saber e perguntas do público presente.

palavra-chave: arte contemporânea.

abstract

*Transcript of the debate held in November 18, 2024 at EFLCH-Unifesp with Celso Favaretto and Ricardo Fabbrini regarding their books *Ainda... a arte contemporânea* [Still... Contemporary Art] (N-1, 2023) and *Arte contemporânea em três tempos* [Contemporary Art in Three Stages] (Autênci, 2024). The event began with speeches by the authors, followed by a debate moderated by Luciano Gatti with commentary by Tales Ab'Saber and contributions from the audience.*

keyword: contemporary art.

* Celso Favaretto é professor emérito da Faculdade de Educação da USP. Ricardo Fabbrini é professor livre-docente do Departamento de Filosofia da USP.

Celso Favaretto

Falar sobre este livro implica retornar ao que eu venho fazendo desde sempre, há muitos anos, desde os anos 70, com as preocupações e os interesses que vêm desde os anos 1960. Eles foram marcantes para a minha trajetória de estudante e depois de professor. Toda aquela produção dos anos 60 foi marcante no sentido de que a gente pode dizer que a década, não o começo ou o fim mas o que aconteceu durante a década de 60 até 64, e depois, funcionou para mim como uma espécie de personagem conceitual, isto é, o ponto a partir do qual eu passei a elaborar um modo de pensar a arte e a cultura brasileiras. É por isso que os meus trabalhos estão todos localizados nas passagens dos anos 60, ativas depois e até hoje.

Este livro tem duas partes. A primeira, tratando da questão do moderno e do contemporâneo, e a segunda, dos efeitos do moderno e do contemporâneo no Brasil, pensando a partir do modernismo dos anos 1920 e de alguns desdobramentos posteriores, de modo que os meus trabalhos tomam como ponto de definição essas passagens dos anos 60 com extensões nos 70.

O que é, no fundo, o centro de toda essa preocupação? E por que eu insisto tanto nos anos 60? Porque naquele momento dos anos 60, principalmente na segunda metade dos anos 60, é que se deu no país uma espécie de concentração nas diversas áreas artísticas, nos projetos e atividades artísticas e culturais, um adensamento do processo de constituição da modernidade do Brasil como efeito do processo de modernização social e econômica, especialmente a partir dos inícios dos anos 50. Nos anos 60, percebia-se que estava ocorrendo o predomínio de estratégias modernas no Brasil que, a partir do modernismo e lentamente, com avanços e recuos, apareciam nas atividades artísticas. Na segunda metade dos anos 60 é que a modernização social e a modernidade artística e cultural, que estava em todos os lugares, foi se efetivando no Brasil; em que a circulação de um tema básico da época, o da propalada “morte da arte”, produziu também aqui muitas e importantes consequências – transformações no entendimento e nas práticas de arte e da vinculação entre arte e mudanças sociais e políticas. Aqui, as proposições e ações de vanguarda nas diversas áreas artísticas levaram adiante as tentativas modernas que vinham ocorrendo desde o modernismo através de produções radicais que chegaram a limites formais e expressivos daquelas mudanças que ocorriam em todos os lugares; e aqui com a particularidade de apresentarem notáveis exemplos da relação entre inconformismo estético e inconformismo social.

Que limites seriam esses? Seriam aqueles que, referentes ao destino dos pressupostos, projetos e ações modernas que foram se constituindo no século XX, estariam sendo efetivados na intensificação das experimentações artísticas, nos conceitos e nas linguagens, nos procedimentos e nas suas relações com as transformações sociais, enfatizando, enfim, as relações entre arte e política. E o ponto crucial desse processo, como ficou claro no Brasil nas notáveis atividades artísticas dos anos de 1967 e 1968, foi a vinculação, em várias direções, entre experimentos artísticos radicais e significação social. Na época, tais atividades artísticas, na linha de efetivação dos pressupostos modernos, tinham em mente articular arte e vida, levando ao limite a rejeição das artes de representação. Era, portanto, a aposta em termos de uma arte mais próxima do sensível e do imediato, acreditando-se que, na verdade, a arte sempre teve a ver apenas com a vida, de modo que as propostas de levar os pressupostos modernos aos seus limites implicava a explicitação do sensível na arte, com o afastamento daquela arte

voltada exclusivamente à representação do eterno, do belo e do sublime.

No século XX, na atividade artística, na crítica e na teoria, foram elaborados projetos e obras sobre a ideia de moderno, por oposição ou em relação ao que era tomado como tradição. O fundamental na proposição do que se aventava como moderno vinha do privilégio conferido ao “novo”, em oposição à arte da tradição que vinha desde a arte do Renascimento até certas artes do final do século XIX. E o “novo” seria exatamente a proposição de alguma coisa que realizaria o que estava implícito nas artes em sua relação com a vida, seja a expressão de subjetividades, sejam as marcas da vida em sociedade ou os fatos políticos. Essas relações entre arte e vida nas vanguardas motivaram obras muito diversificadas, de expressão mais ou menos diretas, com eficácia mais ou menos explícitas, mas que tinham em comum o interesse em manifestar a potência do novo e a ruptura. No Brasil, estas relações efetuadas a partir das indicações desencadeadas pelo modernismo dos anos 20, tendo em vista a produção do novo, provenientes inicialmente das vanguardas europeias e, depois, dos anos 50 em diante, do experimentalismo das novas vanguardas, logo evidenciaram o interesse, e mesmo a imposição, do fato de que a experiência do novo implicaria a conjunção, em soluções evidentemente muito diversificadas, de exigências experimentais e necessidades da modernização social e da participação política.

Os trabalhos que produzi a partir da década de 70 sobre o tropicalismo, sobre a contracultura, sobre as discussões a respeito do moderno e do contemporâneo, estavam marcados por essa posição derivada das aporias teóricas e críticas, evidenciadas no crescente tensionamento da criação artística com a tônica conceitual em que o conceitual e o processual se impunham no enfrentamento daquelas exigências acima relatadas. Todas estas preocupações confluíam no meu trabalho sobre Hélio Oiticica.

Na primeira parte deste meu livro, que eu chamei de moderno e contemporâneo, em que sobressai a pergunta sobre o entendimento que se pode ter do que se denomina arte contemporânea, repercute a tematização das transformações das artes nos anos 60, especialmente na segunda metade dos anos 60, momento em que os trabalhos de vanguarda estavam efetivando a conjugação do novo e da ruptura, em que a significação política era intrínseca ao trabalho artístico, e não como uso da arte, notadamente para efeitos de conscientização, muito requeridos antes e depois do golpe de 64.

A explicitação das relações de arte e vida, que supunha, diretamente ou não, a explicitação das relações entre vanguarda e política, desenvolvia referências ao trabalho moderno, seja retomando e atualizando o que lá tinha sido produzido, ou visando a realizar os avanços experimentais lá apenas indiciados mas não efetivados, às vezes mesmo recalados. De modo que é relevante assinalar que muito da arte dos anos 60 e 70, no que se refere a inovações com desejo de rupturas, funcionara como desrecalque do que tinha ficado irrealizado no trabalho moderno.

Essas ideias conduziram as minhas pesquisas, como a que resultou no livro sobre o tropicalismo, no trabalho sobre Hélio Oiticica, e depois na série de textos sobre música popular e artes plásticas, além de alguns sobre teatro, cinema e literatura.

No centro dessa discussão, que tem a ver com a relação entre arte e política, está em questão, na passagem dos anos 60 para os 70, a assunção do corpo nas artes, que se articulava de maneira muito clara com as transformações sociais e o que se passava na cultura, devido à crescente importância das informações da cultura de massa, dos desenvolvimentos da indústria cultural, devido também ao advento de uma nova

categoria histórica – a juventude – e ao protagonismo da mulher. Mudanças nos comportamentos, nas relações sociais, na configuração patriarcal da família, na sexualidade etc. atingiam as imagens do corpo nas artes em sintonia com as críticas que se formulavam às artes da tradição, inclusive da tradição moderna, especialmente no teatro, no cinema e nas artes visuais.

Na segunda metade dos anos 60 no Brasil, a atividade artística radicalizava processos das vanguardas antigas e novas, indicando um esgotamento de vários pressupostos modernos, indicando inclusive, em alguns casos, a autocrítica das apostas de vanguarda na eficácia das virtualidades críticas do novo e da ruptura. Ou seja, a própria ideia de vanguarda era colocada em questão, uma vez que se suspeitava que a vanguarda não deteria necessariamente a verdade da arte ao se opor a toda a tradição; suspeitava-se da sua solução não apenas na definição de arte, mas também nas relações entre arte, cultura e sociedade.

O que se percebia na segunda metade dos anos 60 é que as mudanças pelas quais a história contemporânea estava passando, principalmente a importância que tinha então a cultura de massa, ou seja, a indústria cultural, e a qualidade da informação que era disseminada, produzia um campo extenso e extremamente heterogêneo, completamente irredutível a posições tanto estéticas como artísticas, como na relação entre arte e política, que não podia mais mostrar, digamos, certas posições mais ou menos fixadas com o caráter de totalidade. Não havia a possibilidade de a arte totalizar um conhecimento da arte, um sentimento próprio do que a arte queria ser, na sua expressão propriamente artística, e a arte não poderia mais ser alvo de uma totalização crítica teórica, como era na arte do passado, pelo menos até o século XIX, uma posição mais ou menos hegeliana, inclusive nas vanguardas do século XX, quando uma determinada posição de vanguarda às vezes admitia para si a possibilidade de que ela poderia ser a verdade da arte.

Claro que toda vanguarda, apesar de sempre se considerar como detentora da verdade da arte, era sempre posicional; posicional no sentido de que a sua condição era a de afirmação de transformações na ideia e no valor da arte. Porém, as propostas das vanguardas assim intencionadas foram se esgotando entre o final dos anos 60 e meados dos 70, seja por cansaço da reiteração das mesmas ideias e procedimentos, seja pelo fato de que o sistema da arte era cada vez mais integrado ao circuito das mercadorias em geral; enfim, porque o novo e a ruptura foram, digamos, normalizados.

No caso brasileiro, isso não foi diferente, pois foi naquela época que, em virtude do alinhamento institucional político-econômico ao capitalismo global, também a lógica cultural e artística assim se constituiu. Mas não deixa de ser interessante a singularidade dessa inserção na modernidade. Se os anos 50 foram, nesse sentido, os anos desencadeadores das transformações devido à chegada da arte abstrata, à radicalização concreta e neoconcreta na poesia e nas artes visuais, à modernidade na música nova, na música popular, no teatro, no cinema, na arquitetura e na literatura, houve nos inícios dos anos 60 uma certa descontinuidade no processo artístico-cultural, basicamente com ênfase construtivista. As questões relativas à conscientização da realidade brasileira tornaram-se imperativas, deslocando boa parte das propostas de vanguarda, mudando um pouco os rumos da experimentação como vinha progressivamente se efetuando desde o início dos 50.

O que é interessante é que já aí se constituíram as vinculações fortes entre experimentação artística e conscientização política que iriam percorrer toda a década de 60, compondo direções às vezes bastante heterogêneas, sejam as empenhadas na denúncia das mazelas do país, às vezes com propostas de exortação a ações políticas, sejam as que entendiam a participação política nas artes de modo indireto, dada a indeterminação ética e política própria às artes experimentais. Assim, projetos e ações como, por exemplo, as dos Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, em teatro, cinema e literatura, do Teatro de Arena, do Teatro Opinião, do MCP do Recife, foram muito exemplares na direção de participação direta; isto é, na direção de empenho e crença na eficácia da vinculação entre arte, com alguma sorte de experimentação, crítica social e ação política. Foram propostas muito interessantes, pois respondiam a exigências históricas do momento e, embora afastadas das experimentações dos anos 50, ou até contrárias a elas, que prosseguiam, indicaram necessidade de as propostas experimentais repensarem que, naquela situação política e social, a participação era um imperativo incontornável. Tal exigência se mostrou urgente depois do golpe civil-militar de 1964. Pois, se antes de 64 o efeito de participação punha em segundo plano a ênfase na experimentação, sem entretanto eliminá-la, depois de 64, o entendimento da relação entre experimentação e participação, da relação entre arte e política, foi especificado e se tornou mais sofisticado.

Assim, a trajetória da assimilação do moderno no Brasil naquele momento foi muito interessante pela diversidade de propostas – todas tensionadas pelo impacto nas artes e na cultura da necessidade de responder ao fato inquestionável: as dificuldades do processo de modernização em um país marcado de desigualdades, injustiça, dependência etc. Nas artes, a estratégia moderna do modernismo de 22, a rotinização de aspectos da arte moderna dos anos 30, e depois o surto vanguardista dos 50/60 não vinham a par com os desenvolvimentos estruturais. Enfim, a conquista de liberdade nas artes não correspondia a algo semelhante na sociedade, na economia, na política.

Mário Pedrosa, em 1959, num artigo sobre Brasília, dizia de maneira muito bonita, condizente com o imperativo de modernização que vinha desde os anos 20, que o Brasil é um país condenado ao moderno e que não seria possível passar por fases intermediárias no trabalho de modernização. Brasília, a arquitetura brasileira, a arte abstrata etc. seriam signos do necessário trabalho de realização da modernidade, que estava em desenvolvimento nos anos 50, e que seria efetivada decisivamente nas produções – em seus problemas e contradições – da segunda metade dos anos 60.

Muito bem, fica assim compreensível porque os meus textos, teses e livros, sempre focados na questão do moderno, aí se situaram, tanto para a compreensão das vicissitudes da modernidade brasileira como para a reflexão de fundo sobre as questões teóricas e críticas sobre moderno, pós-moderno e contemporâneo, especialmente para a questão candente daquele época, que era a relação entre arte e política. No Brasil, a justaposição ou contradição entre o moderno e o arcaico numa situação em que as limitações impostas pela ditadura foram determinantes nas diversas áreas e direções artísticas – nas artes plásticas, na canção, no teatro, no cinema e na literatura. A questão brasileira fundamental antes de 64 era a do subdesenvolvimento; depois, embora as mazelas do país não tivessem se alterado, a imersão incontornável na lógica do capitalismo avançado, e os cálculos da ditadura implicaram profundo redimensionamento das relações entre arte e política. O novo e a ruptura das vanguardas

mudam de posição, em proposições às vezes não só diferentes como opostas, especialmente sobre o entendimento do que entendiam por arte participante. Era o que eu via, por exemplo, em Hélio Oiticica, que renovava as artes plásticas com ideias e proposições centradas na questão fundamental das artes daquele tempo em todos os lugares, a qual era, em síntese, a transformação dos processos de arte em sensações de vida. Pode-se dizer que esta era uma proposição que, matizada, passava por todas as vanguardas.

Ao trabalhar com as ideias e proposições de Hélio Oiticica, percebi (ou me convenci) que toda a discussão sobre o moderno, e depois o pós-moderno, poderia ser identificada em sua trajetória experimental. Toda a minha interpretação tomou forma a partir de uma proposição do crítico Ronaldo Brito sobre um entendimento do que poderia ser chamado de contemporâneo – que a arte contemporânea institui-se como uma reflexão sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna – conjugada ao entendimento de Lyotard sobre a reinscrição do moderno – que o contemporâneo se constitui como uma espécie de perlaboração (*Durcharbeitung*) do moderno – no momento em que encontrei uma passagem importante das anotações de Hélio Oiticica: que todo seu trabalho se situava em relação e completava um contexto histórico com outros artistas (principalmente, Malevitch e Mondrian). Entendi então que a trajetória experimental de Oiticica vinha de um duplo trabalho de perlaboração: sobre uma série de proposições modernas que ele retomava e completava e sobre o trabalho em torno do o evolver de suas proposições da pintura concreta à antiarte ambiental e, depois, a um além-da-arte. Daí sua posição excepcional, e exemplar, tanto na vanguarda brasileira como nas internacionais. E percebi também que sem ter essa posição muito esclarecida quando fiz o trabalho sobre o tropicalismo, essa direção interpretativa já estava ali presente, o que ficou mais claro nas associações entre as posições de Oiticica sobre arte, cultura e política com as dos tropicalistas.

Finalmente, meu interesse sobre arte e cultura depois do tropicalismo, sobre aspectos da contracultura dos inícios da década de 70, provém das aberturas presentes nas atividades do tropicalismo e de Oiticica (e de outros artistas), que produziram aberturas, com certas extensões, diversificadas, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na literatura; todas experimentais, algumas ditas marginais. É uma amostra desses interesses que compõe este livro, em textos que revolvem as mesmas questões e tratamentos acima referidos.

Ricardo Fabbrini

Agradeço ao convite do professor Luciano Gatti para conversar com vocês sobre os livros recém-publicados, “Ainda...a arte contemporânea” de Celso Favaretto e o meu “Arte contemporânea em três tempos”. No livro, sem abdicar da periodização que toma como arte contemporânea a que foi produzida desde o fim dos anos 1970, destaquei obras que, desde então, acertaram as contas com o seu tempo, tomando posição crítica em relação ao presente. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo [dizia Giorgio Agamben], aquele que não coincide perfeitamente com ele, nem está adequado às suas pretensões ou expectativas” (à gramática da vida social); mas exatamente por isso, em razão desse anacronismo, “ele é capaz mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. Assim, o artista contemporâneo seria “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne”; ou seja, “é o

que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo". Isso posto, destacarei alguns aspectos do livro, de modo esquemático.

Ele é composto de três blocos temporais. O primeiro bloco comenta o debate estético-político dos anos 1970 e 1980, sobre *a questão do pós-moderno*, a partir dos textos de Fredric Jameson, Jurgen Habermas, Andreas Huyssen, e Jean-François Lyotard. Diversos autores associaram, no interior desse debate, o fim das vanguardas artísticas ou, mais amplamente, da modernidade artística, ao *fim da arte*, ou ao *depois da arte*, formulado por Hegel em seus *Cursos de Estética*. Costumo mencionar, a propósito desse debate em torno do pós-moderno, a afirmação de Ferreira Gullar segundo a qual "a arte não morreu"; porque o que morreu foi certa concepção de arte: a ideia de uma arte regulada pelas noções de ruptura e utopia. Pois ficou evidente nesses anos que não há progresso em arte, como acreditaram as vanguardas da primeira metade do século XX. A arte, afinal, não progride, ela *muda*, alertava Gullar. Essa constatação teve profundas implicações no campo da historiografia da arte que se fazem sentir ainda hoje. Percebeu-se que a concepção de temporalidade que informara as vanguardas artísticas (ou o alto modernismo) entrara em declínio: a ideia de um tempo sucessivo, linear; homogêneo; cumulativo; progressivo; teleológico (sendo o télos, a Utopia); e vazio, porque um tempo para ser ocupado, não operava mais na tentativa de se apreender a arte contemporânea (ou pós-moderna). Essa se mostrava, nesses anos, como pura heterogeneidade, ou seja, como coexistência de linguagens, da pintura ao vídeo, da gravura ao objeto. Não fazia mais sentido, por exemplo, supor a morte da pintura (ou sua superação) em prol de outras linguagens, seja a arte conceitual, a videoarte ou a *body art*. No centro desse debate, vale lembrar, estava uma suposta guinada do olhar, do futuro ao passado; porque de fato era nítida nas artes visuais, no cinema, na arquitetura, na música e na literatura a exaustão da experimentação de linguagens e um retorno à tradição. É claro que toda obra de arte se refere à tradição, até mesmo quando visa negá-la, mas tratava-se agora de pensar o modo singular desse retorno ostensivo ao passado, tanto na sociedade de consumo como na dita arte erudita. Essa volta ao passado, que caracterizou em linhas gerais a pós-modernidade, foi tida por alguns autores como uma forma de nostalgia (como resgate ou *revival*), portanto como algo regressivo ou conservador; e foi tido por outros autores, em sentido contrário, como uma forma de consciência histórica, necessária para a recuperação do *continuum* do tempo, após a lógica da ruptura das vanguardas artísticas. O pastiche – termo utilizado por Jameson que teve grande repercussão na época – é um *pot-pourri* de signos descontextualizados gratuitamente pinçados do passado; ou, ainda, é uma ciranda aleatória de signos descarnados, sem lastro no dito mundo histórico. É o que vigoraria nos filmes comerciais, no mass-mídia (e hoje na rede digital). Como exemplos de apropriação de signos do passado, na chave da consciência histórica, comento no livro algumas obras do artista argentino Guillermo Kuitca; do italiano Mimmo Paladino; do alemão Anselm Kiefer, e do norte-americano Jean-Michel Basquiat. Destaco, por ora, Kiefer e Basquiat.

Kiefer recolocou em circulação a questão da germanidade. Tudo quanto foi tido por estereotipia, como autenticamente teuto, foi por ele pintado: daí suas múltiplas referências aos mitos alemães, aos arquétipos, às paisagens abismais e às arquiteturas teatralizadas do Terceiro Reich. Suas obras, de todo modo, não devem ser interpretadas como um simples resgate do passado (como do expressionismo histórico dos anos 1910 a 1930), mas como uma figuração crítica que apresenta o passado nacional como um

problema. Nos *graffiti* de Basquiat, que migraram, no fim dos anos 1970, das estações de metrô, e dos muros da cidade, às galerias e museus, há, por sua vez, uma perlaboração da tradição da pintura moderna norte-americana na medida em que neles, os signos da *pop* arte são rasurados pelo gesto pulsional do expressionismo abstrato, ou, em sentido inverso, a força sensível e libidinal do desejo é capturada na grade da *masscult*, ainda que a rasure.

Examino ainda, nesse primeiro ensaio, a aproximação equivocada, mas que foi corrente nesses anos, entre a pós-modernidade na cultura (caracterizada pela estetização generalizada) e o pós-estruturalismo na filosofia francesa. Procuro mostrar que essa aproximação é equivocada porque o pós-estruturalismo francês – como foi denominado nas universidades norte-americanas, o pensamento de Jacques Derrida, Jean-François Lyotard ou Michel Foucault – não é uma filosofia pós-moderna, uma *neossofística* contemporânea que teria substituído o *logos* pelo logro retórico, e o conceito pela imagem, dissolvendo as fronteiras entre filosofia e literatura, como queria Habermas ao equiparar Derrida a Italo Calvino. A filosofia pós-estruturalista (ou filosofia da desconstrução) não é um sintoma no plano do pensamento – ao lado da cultura de massas e da rede digital no plano do entretenimento – da fase atual do capitalismo pós-industrial, imaterial ou financeiro. Assinalo, portanto, que a filosofia da desconstrução é uma arqueologia da modernidade no momento de sua exaustão – haja vista a presença, de Heidegger, Mallarmé e Artaud, em Derrida; ou de Nietzsche e Roussel em Foucault. Seu intento era, assim, como mostrou Huyssen, afiar o gume das críticas da modernidade clássica às noções de autoria, representação, realismo, ou *mass-cult*, e não mera estetização diversionista do pensamento.

Em síntese, meu intento foi destacar nesse primeiro bloco temporal que noções como as de vanguarda artística; de movimento artístico; de estilos modernos; ou de *busca do novo* (inseparável da ideia de ruptura com a tradição) – que orientaram tanto a *historiografia formalista*, quanto a *historiografia histórico-sociológica* da modernidade artística – revelavam-se estéreis em face de uma diversidade de estilos mesclados, de meios, técnicas, e procedimentos os mais diversos, impossível de ser aferida segundo tais noções. Verificou-se, assim, que era preciso aguçar nossa sensibilidade para cada obra, considerada em sua singularidade, sem subsumi-la à *meta-narrativa* das vanguardas artísticas. Por isso, decretou-se, também, o *fim da História da Arte* – que viria a ser o título do livro de Hans Belting, de 1991 – ou, seja, o fim da concepção de uma história da arte moderna de viés positivista, classificatório, que remontava ao século XIX, como dizia há pouco. Da crise dessas noções (estilo, movimento, etc) resultou no primeiro momento, uma lacuna teórica, ou desconcerto conceitual, que foi sendo gradativamente preenchida. Exemplifiquei como tentativa de suprir essa ausência de operadores na História da Arte a contribuição de Georges Didi-Huberman que, a partir do *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, opôs à ideia de diacronia (e, portanto, de sucessividade e causalidade da História da Arte), as ideias de anacronismo e *páthosformel* (ou imagem sobrevivente). Por fim, salientei, no final do ensaio, que desde os anos 1980 está em cursos um movimento de reparação historiográfica da arte moderna, que vem adotando como critérios para lançar luz sobre o que até então ficara à sombra da *História Oficial* as questões relativas aos gêneros, à sexualidade, à raça, ao território e à sustentabilidade – hoje, dominantes.

No segundo bloco temporal, 1980-1990, comentei a tentativa de certos artistas de embaralhar arte e vida, recorrendo à noção de *arte relational* do crítico e curador francês Nicolas Bourriaud. Procurei, nesse segundo ensaio, caracterizar o sentido dessa nova modalidade de estetização da vida, a arte colaborativa, que, embora se insira numa linhagem que remonta ao dandismo, ao dadaísmo, ao situacionismo, aos *happenings* e performances, desses se diferencia. Seu ponto central é que o fim da ideia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas artísticas, não significa que a arte pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetue nenhuma crítica ao presente. O investimento da arte de vanguarda na transformação do mundo, segundo um ideário revolucionário orientado pela ideia de *Utopia*, teria sido substituído por uma espécie de realismo operatório, de intervenção imediata no cotidiano vivido constituindo-se como uma *utopia cotidiana* flexível (ou heterotopia). Como exemplos de arte relacional, descrevo no livro intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija e do dinamarquês Jens Haaning, entre outros.

Retomo, agora, duas dessas intervenções. Em 1992, Tiravanija transformou a Galeria de arte 303, em Nova Iorque, numa sala de exposição [quase] vazia, na medida em que nela só havia um suporte com dois potes de *curry* e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes, numa região de imigrantes da cidade, caracterizada pela segregação étnico-racial. Destaquei também, como exemplo de arte relacional (ou radicante), a *situação* criada pelo artista dinamarquês Jens Haaning, em 1994, intitulada *Piadas turcas*, na qual o artista dispôs um alto-falante em uma rua de Copenhague e outro em Bordeaux com gravações de piadas em turco e em árabe, de tal modo que somente as pessoas que entendiam esses idiomas se aproximavam do alto-falante para então permanecerem, em torno dele, compondo uma *escultura temporária*, recuperando a expressão de Joseph Beuys. A intenção, nesse caso, seria a de, valorizando línguas minoritárias nessas cidades, criar um espaço inesperado de encontros sociais de imigrantes. Esses espaços denominados pelo curador suíço Hans Obrist de plataforma – termo recorrente nas Bienais e megaexposições como a Documenta de Kassel – seriam lugares nos quais o público compartilharia, durante certo tempo, novos modos possíveis de habitar o mundo existente. Essas intervenções, em suma, teriam por finalidade, retomando Bourriaud, inventar novas relações com o mundo, e não criar um mundo fundado em novas relações, no sentido das vanguardas artísticas. Esse outro espaço seria um lugar de esperança e mudança, dissociado da ideia vanguardista, já devidamente arquivada, de Utopia (como a *Cité Radieuse* de Le Corbusier).

Na sequência do ensaio, passo a expor alguns problemas resultantes dessa concepção de arte relacional (ou de outras intervenções análogas). Ressalto, inclusive, a crítica de Jacques Rancière à substituição operada por Bourriaud da forma artística pelas *formas de relações sociais*. Segundo Rancière, o intento da arte relacional de produzir relações *diretamente* com o mundo, com suas diversas propostas de encontros sociais, abole a ideia da arte enquanto mediação, ou tensão, entre a forma de arte e a forma de vida; daí resultando que a arte relacional seria o mero prolongamento da realidade dada. Pode-se dizer, além disso, que a sociabilidade que se desenvolve nesses espaços de encontros sociais da arte relacional é uma sociabilidade edulcorada, polida e desdramatizada do mundo da arte, muito diferente da sociabilidade real fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Mostro a seguir que, além de Bourriaud, outros críticos e curadores vem recorrendo, na tentativa de caracterizar a criação de *outros espaços* nas artes visuais (e também cênicas), em oposição à ideia de Utopia Moderna, à noção de heterotopia, empregada por Michel Foucault em três conferências dos anos 1966 e 1967. As utopias foram caracterizadas por Foucault, nesses textos, como posicionamentos sem lugar real, como espaços essencialmente irreais, seja a sociedade aperfeiçoada (como a *Cité Radieuse*, já citada), seja o inverso dessa sociedade (as distopias). As heterotopias, ao contrário, seriam *contraposicionamentos* em lugares reais, os quais, em aparente paradoxo, estariam ausentes de todos os lugares devido à singularidade da experiência partilhada que lá se viveria, embora sejam lugares efetivamente existentes ou localizáveis. Como Foucault caracteriza o contraposicionamento como uma modalidade de desvio (*détourne*), eu o aproximo da poética do gesto, dos readymades de Duchamp, e da deriva situacionista. Enfatizo, ainda, entre outros aspectos, que na heterotopia do desvio, a ociosidade, entendida como tempo lúdico-construtivo (Lefebvre, Huyzinga, Marcuse) contrapõe-se ao tempo da produtividade, da adequação instrumental de meios a fins; lembrando que nos mesmos anos dessas conferências de Foucault o artista Hélio Oiticica se referia ao *crelazer*, e Lygia Clark, analogamente, ao *relax*.

Essa tentativa de imaginar outros mundos possíveis, no ato mesmo de vivê-los em comum, tem levado a crítica de arte e os próprios artistas a recorrerem não apenas à ideia de arte relacional e heterotopia, como dizia, mas também à noção de *comunidade*. Passo então, a comentar a noção de comunidade em Giorgio Agamben, Roland Barthes, Fernand Deligny, e Jacques Rancière. A *comunidade que vem* (ou o devir-comunidade), de Agamben, é a comunidade do ser qualquer, aquela na qual qualquer um, indiferentemente, pode dela participar, não no sentido que seja indiferente quem dela participe, mas no sentido de que quem nela participa – qualquer um que seja, seja quem ou como for – não é indiferente aos demais participantes.

A comunidade como Utopia do Viver-Junto, de Barthes – cujo curso “Como viver junto”, de 1977, no *Collège de France*, inspirou o tema da 27ª Bienal de São Paulo, de 2006 – é uma utopia doméstica, baseada na justa distância entre cada um de seus poucos membros, uma vez que tem como ideia reguladora a boa relação do sujeito com o afeto (nem o individualismo, nem o identitarismo). Essa comunidade seria ideorrítmica, para Barthes, porque ela teria em oposição ao tempo do metrônomo, da medida e do cálculo (*Cronos*), o seu próprio ritmo, um ritmo flutuante (*Aion*), feito de acelerações e retardamentos que acolheria o ritmo próprio de cada um de seus membros.

Destaco ainda a comunidade estética baseada na *partilha do sensível*, de Rancière – que é referida com frequência no debate estético-político contemporâneo sobre *outros lugares* – caracterizada pelo autor, em diversas obras, como um espaço de *redistribuição* dos *modos de ser, ver, dizer e fazer*. A comunidade estética – que se dá a ver em certa arte e literatura, desde o século XVIII – é a afirmação da *igualdade no conflito* (ou dissenso), em oposição à ideia de uma comunidade consensual.

Por fim, no intuito de mostrar que a ideia de comunidade também tensionou a relação entre arte e clínica, nos anos 1990 e 2000, eu me referi à retomada – inclusive na 30ª. Bienal de São Paulo de 2012 – da *Teoria da Jangada*, de Fernand Deligny. Poeta e pedagogo, Deligny desenvolveu, em *Cévennes*, uma experiência singular no cuidado com crianças autistas, a partir da ideia de uma vida em rede, fundada na força do silêncio, em oposição ao fonocentrismo psicanalítico, e na *presença próxima* daquele que

apenas permanece junto aos autistas, eliminando-se, assim, as instâncias hierárquicas da clínica. Fala-se, assim, em *Teoria da Jangada* para figurar o *páthos* da distância vivido nessa comunidade igualitária, porque uma jangada é feita de troncos de madeira ligados entre si de maneira frouxa, de tal modo que em meio à tormenta, a água passa entre os troncos frouxamente amarrados, e a nau da vida continua seu curso. Enfim, contra a Utopia da Ordem da *Cité Radieuse*, na arte relacional, na heterotopia ou na comunidade cintilariam, em aparente desordem, os fragmentos de um grande número de ordens possíveis.

Para concluir, apresentei como exemplo de criação de *outros espaços* na realidade brutal do capitalismo global, a *poética de risco* do grupo *Teatro da Vertigem*. Destaquei sua peça *Bom Retiro: 958 metros*, de 2012, na qual o espectador, numa deambulação noturna, partindo de um *shopping center*, percorre 958 metros por diversas ruas desse bairro de imigrantes de São Paulo, até chegar ao seu destino, um antigo teatro abandonado. Essa peça é uma ocupação da cidade que contribui, a meu ver, para a reflexão sobre o potencial de negatividade da forma artística, enquanto *forma problemática*, uma vez que ela tensiona as noções de autonomia (como autorreferencialidade da forma teatral) e heteronomia (como submissão dessa forma à exterioridade, à lógica do capital que desagrega a vida urbana). Por isso, recorri, ao final desse segundo ensaio, à noção de Jacques Derrida de *heteronomia sem servidão*, na caracterização de *Bom Retiro: 958 metros*, porque nela não teríamos a regulação da forma por uma exterioridade soberana, mas sua incorporação e transfiguração na interioridade mesma dessa forma.

No terceiro bloco temporal, 2010-2020, partindo do diagnóstico de que o conflito entre as imagens se acirrou nessas décadas, pergunto se ainda é possível produzir uma imagem que frature a ordem dos clichês. Se nosso olhar, estimulado incessantemente por uma pluralidade de signos como os que circulam na máquina geradora de imagens (como as *Big-Techs*), da mídia de massa e da rede digital, não se atém a nenhuma deles, é porque não vivemos em uma civilização da imagem, como dizia Deleuze, mas em uma civilização do clichê. De modo semelhante, Jean Baudrillard afirmava nos anos 1980 que na sociedade da simulação total, ou sociedade hiper-real, a imagem hegemônica é o simulacro. Propus, assim, que no centro do debate estético contemporâneo está o diagnóstico segundo o qual estamos vivendo um momento decisivo, em que o futuro da imagem, em sua relação com a *intratável realidade*, no termo de Barthes, está sendo decidido; ou seja, que estamos em meio a um drama da percepção, a uma guerra das imagens, ou, ainda, a uma biopolítica das imagens. O desafio seria, assim, descobrir no fluxo estonteante das imagens, na qual uma dada imagem meramente conduz até a próxima imagem, uma imagem de exceção que venha a contrapelo desse fluxo; uma imagem que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo.

Recorrendo ao *niilismo ativo* de Baudrillard, no intento de mostrar ao leitor a atualidade desse autor, afirmo que sendo que as imagens que circulam na Tela Total apreendidas como hiper-reais, ou seja, como mais reais que o real, porque intensíssimas do ponto de vista sensorial, a experiência vivida nas relações intersubjetivas no mundo compartilhado, parece sempre carecer de algo quando comparadas à percepção sensorial desses simulacros. Estaríamos presenciando, na cultura do simulacro, em outros termos, a morte lenta, comatosa, que se protrai no tempo, de um referencial perdido; ou seja: um luto prolongado, sem redentor suspiro, pela desaparição do real, e, por conseguinte, de

todo um campo de sentido a ele associado. Por isso, *tudo* precisa ser fotografado, dizia Baudrillard, antecipando a era atual dos *selfies* compulsivos, cujo objetivo é atribuir *mais realidade* à percepção que é vivida no mundo (sem a mediação do aparato técnico) como deceptiva.

Sua concepção da sociedade do simulacro é semelhante à caracterização de Gilles Deleuze da *civilização do clichê*. Em ambos, temos uma tentativa comum de responder à questão: “O que está acontecendo com as imagens”? O problema, afirma Deleuze no encerramento de seu livro *Imagen-tempo*, de 1985, é que o espectador em face de uma dada imagem se indaga: “o que veremos na próxima imagem?”; e não: “o que há para se ver na imagem que temos diante de nós?”. Essa relação entre imagem-clichê (ou abuso estético próprio à sociedade do espetáculo) e imagem-enigma (ou beleza difícil) é análoga à relação entre cultura e arte, estabelecida por Godard, em seu vídeo *Je vousalue Sarajevo, de 2006*: “Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte, a exceção. Todos falam a regra: cigarro, camiseta, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski; é composta: Gershwin, Mozart; é pintada: Cézanne, Vermeer; é filmada: Antonioni, Vigo (...).” E, por fim, conclui, Godard: “A regra quer a morte da exceção”.

Passei, então, na sequência desse ensaio, a comentar algumas imagens-de exceção em meio à performatividade dos clichês, como as fotografias da norte-americana Nan Goldin e da brasileira Anna Mariani (referidas por Baudrillard), e outras obras, de minha livre eleição, como as do artista sul-africano William Kentridge, e do próprio cineasta franco-suiço Jean-Luc Godard. Mostro que se em uma fotografia de um quarto vazio, em desordem, de Nan Goldin, uma poltrona é pensativa, é porquê nela se apresenta o desaparecimento, a forma virtual de uma pessoa que não está mais presente, mas cuja forma ainda está *ai*, nela, indiciada nos víncos do tecido dessa poltrona.

Nas fotografias de Anna Mariani de casas com fachadas muito coloridas, com traçados decorativos, em pequenos vilarejos do Nordeste, sem qualquer presença humana, deixa-se entrever que *esse* mundo rural real está em desaparição, porque corre o risco, a todo instante, de perder seu sentido e sua realidade. Tentei mostrar que essas fotografias encerram pensamento não pensado, pensamento não atribuível diretamente, seja à intenção das fotografias, seja a um objeto determinado (como a poltrona vazia em quarto desolador de hotel; ou a casa caiada construtivista em vilarejo sertanejo). São imagens enigmas porque elas abrem uma zona de indeterminação entre presença e ausência, entre o caráter indicial e o representativo, entre a força de pensatividade do *punctum* e o aspecto informativo do *studium* (nos termos de Barthes). Daí concluí que essas fotografias desencadeiam uma *paixão escópica*, uma espécie de *esquize do olhar*, nas expressões de Lacan, uma circularidade feita de um vai e vem que não cessa entre o saber de um objeto representado e o não saber que força o pensamento.

Comentei, também, as videoinstalações de William Kentridge, baseadas em tecnologias obsoletas de filmes de animação desenhados quadro a quadro, à carvão. Essa animação da *idade da lanterna mágica*, como dizia o artista, opera como uma forma de resistência aos filmes *softwares* norte-americanos que reduziram a alta tecnologia à produção de efeitos pirotécnicos. Em animações como *Procissão de sombras*, de 1999, inspiradas em antigos teatros de marionetes da África do Sul, figuras em silhueta saltitam em função do artesanato na fatura, incitando o observador a preencher os quadros ausentes. Nessas animações de Kentridge, é a imagem *low-tech* que teria o

poder de se opor à imagem *high-tech* (como a gerada por Inteligência Artificial), que é fonte de fascínio.

Diferentemente, Godard em *Adeus à linguagem*, de 2006, regiamente fiel à exceção, examina a potência poética das imagens 3D, sequer entrevista nos filmes *blockbusters* norte-americanos. Nos comentários que fiz a esse ensaio visual de Godard, ressaltei que embora ele seja uma obra *high-tech*, não há nela os efeitos especiais de praxe dos filmes de entretenimento, mas um inventário das possibilidades poéticas abertas pelo vídeo digital, entre os quais: a sobreposição de cores brilhantes, da qual resulta um *blow-up da cor*, evocando a pintura de paisagem pós-impressionista ou *fauve*; e as distorções nas figuras, resultantes da relação entre o plano da tela e o efeito de profundidade da imagem digital 3D, remetendo-as à anamorfose na pintura para mostrar as limitações do efeito de verossimilhança, com nítido caráter irônico. O cinema-ensaio *Adeus à linguagem*, que é cinema sobre a vida (porque aberto ao referente: a moral, a história, a política), é também, em sua autorreferencialidade, um cinema sobre os rumos da imagem.

Em Kentrígged e Godard – como em certas obras dos artistas alemães Heiner Goebbels e Win Wenders – há uma política da percepção que faz da visão o objeto de uma percepção: *visão da visão*, na ótica de Hans Thies Lehman. Retomando o início de nossa conversa sobre o livro, é possível dizer que as obras desses artistas indagam: “O que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem?”. Em seu livro sobre o pintor Francis Bacon, de 1981, Deleuze já afirmara: “Clichê, clichês! Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor, como também as reações contra os clichês engendram clichês”. Por isso, para Deleuze não é transformando o clichê que o artista escapará deles; mas é apenas quando ele efetivamente se livrar deles, por absoluta rejeição, senão denegação, é que o seu trabalho de criação poderá então começar.

Concluí esse terceiro ensaio, e o livro, retomando a caracterização da imagem enigma a partir da filosofia pós-estruturalista francesa. Essa imagem de exceção que interrompe toda organização performativa dos clichês é uma imagem que *força o pensamento*, no sentido de Deleuze; algo como *o chegante*, como queria Derrida; algo como *o impensado* na afirmação de Foucault, algo que *acontece no acontecimento* instaurando uma *comunicação...sem comunicação*, nas expressões de Lyotard. Em face da pergunta sobre a possibilidade de se produzir uma imagem de resistência, Baudrillard, certa vez, afirmou: “Mas é tarde demais!”. Didi Huberman, por sua vez, em 2009, ressoando o réquiem de Pasolini de 1975, segundo o qual os vagalumes teriam começado a desaparecer, no início dos anos 1960, do anôitecer na periferia de Roma, em virtude da poluição do ar e rios. O “vagalume está morto [dizia, então, Pasolini]; perdeu o seu gesto e sua luz”. Sua oposição, nesse artigo, é entre os projetores de luz nos comícios fascistas de Mussolini – que nesse meu ensaio estendo à sociedade do espetáculo neoliberal ou neofascista da Tela Total do presente – e a dança luminescente dos vagalumes.

Segundo Didi-Huberman, no entanto, esse momento de graça, ou seja, o que existe de mais fugaz e de mais frágil, ainda resiste ao mundo do horror contemporâneo. Dito de outro modo: na imanência do mundo histórico, na qual o inimigo não para de vencer, a imagem-enigma operaria como índice de sobrevivências. Supor que a máquina da visão cumpriria seu trabalho sem deixar resto seria deixar-se ofuscar pela força dos

projetores da tela total a ponto de não se entrever os lampejos, ou *punti luminosi*, que enunciam belas comunidades luminosas por vir: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vagalumes, uma tal constelação”?, pergunta Didi-Huberman, em “A sobrevivência dos vagalumes”. É esse, em linhas gerais, o conteúdo de meu livro que agora veio a lume.

Debate

Pergunta

Nos livros, e também nas apresentações, fica claro que vocês discutem a heterogeneidade das práticas artísticas contemporâneas sem uma hierarquização. É interessante porque, sob um certo ponto de vista, esse foi um modo de crítica também pelos detratores, os malfeitos da arte contemporânea. Eu penso particularmente nessa discussão sobre a crise da arte contemporânea a partir do livro do Yves Michaud, em que ele resgata essa discussão nos periódicos franceses, na revista *Esprit*, na qual se comentam essas práticas artísticas difusas. Ali, eles dizem que essa arte é um *n'importe quoi*, é um qualquer coisa. Eles vão pilhando, vão pegando... enfim, como se tivesse tido uma espécie de grau zero, nada mais é possível em termos de linguagem. É bem esse ponto, da detração, da conversão da deshierarquização ou da heterogeneidade em um aspecto negativo, que me perturba um pouco. O livro do Celso insiste especialmente nessa questão da indeterminação como um potencial disruptivo, criativo, das formas artísticas contemporâneas, precisamente para colocar em termos surreais, de reverter a falta em excesso. Eu queria que vocês comentassem pouco, se possível, esse aspecto da heterogeneidade, principalmente nessa chave de não cair nesse ninho particular. Como diferenciá-lo?

Celso Favaretto

Olha, a questão é a seguinte. Digamos que, num certo momento, mais ou menos entre o final dos 60 e, pelo menos, meados dos 70, a gente constata que houve uma especificação das pesquisas artísticas, isto é, pesquisa de linguagens, com hegemonia do conceitual. Ao mesmo tempo, o minimalismo leva até o limite a possibilidade de não ter mais qualquer expressão, de propor uma forma que apenas contivesse em si a ideia de arte. Em todas as direções – na arte do corpo, na arte da terra, na arte povera, etc – percebe-se que, nesse período, os artistas procedem especificando as pesquisas em desenvolvimento desde os anos 60 em várias direções. E isso dá origem a objetos variados, digamos, que cruzam várias referências artísticas, entre literatura e artes plásticas, entre música e teatro, entre cinema e literatura, e assim por diante. O que isso vai produzir? Isso vai produzir exatamente uma dissolução daquilo que antes eram os gêneros, que agora se chamam direções de pesquisas experimentais.

Havia uma liberdade experimental que não tinha mais limites, que vai, inclusive, se beneficiando dos novos estudos de linguagem, não só da linguagem verbal mas também dos estudos das diversas linguagens artísticas. Quer dizer, ocorre um movimento de dissolução dos gêneros, das direções e das pesquisas antes centradas. O resultado disso é uma espécie de jogo com a opacidade e a indeterminação da arte contemporânea que torna difícil a produção de sentido. Pois quando se tem uma

pesquisa unidirecional – cubismo, dadaísmo, surrealismo, arte pop, arte conceitual, minimalismo – existe aí produção de sentido, que pode ser mais ou menos autônoma. De modo geral, essa produção de sentido é essa relação tensa entre arte e vida, que percorre toda a modernidade. Dos anos 60 em diante, tem-se outros ingredientes, trazidos pelas novas tecnologias de informação e de comunicação, e pelas transformações do processo social, do desenvolvimento, da proliferação, da diversificação, na produção e consumo de bens simbólicos.

Isso atinge a produção artística. A produção artística não mais localiza o seu lugar no puro e estrito perfil dado, digamos, pela mudança de linguagens artísticas, isto é, no puro desenvolvimento de experimentações variadas. Ele agora mescla aquilo que vem das artes e aquilo que vem da cultura. Ele não mais tem condições de produzir sentido de uma maneira unidimensional.

A opacidade vem daquilo que está acontecendo na arte e que está ocorrendo em todo lugar, socialmente falando, isto é, da impossibilidade de se formar critérios, e critérios com uma certa ambição de universalidade, isto é, com poder de totalização. Com experimentações cada vez mais distintas umas das outras, com a experimentação cada vez mais singularizada, produz-se a indistinção. A indistinção está na forma e está na impossibilidade do sentido. Isto caracteriza, basicamente, a pesquisa contemporânea de arte e isso atinge fortemente a recepção. O receptor, quer dizer, o ex-spectador, que agora é receptor, às vezes participante. Nas décadas de 60 e 70, ele era chamado a participar tanto daquilo que o artista produzia como, muitas vezes, das próprias formulações do artista.

A partir de meados de 70, não há mais essa possibilidade de participação para atribuição de sentido. A arte se torna cada vez mais obscura. A obscuridade é, na verdade, uma força que força o sentido. O sentido não é mais dado na produção artística, mas a produção força a produção de sentido. Essa força atinge o receptor. O receptor realmente não é mais chamado a participar, mas ele é chamado à produção do sentido. Ele é forçado, pois do contrário ele não consegue dar conta dessa obscuridade, dessa indeterminação. Isto arruina as circunstâncias artísticas, que, apesar de tudo, até o fim dos anos 60 e meados de 70, tinham formulações que permaneciam mais ou menos distintas.

Daí o caráter hermético dessa arte contemporânea. Ela é hermética, mas hermética no sentido de que ela não chama mais as pessoas a participarem. Ela propõe aos artistas a possibilidade de responder à seguinte pergunta: decifra-me; quer dizer, a atividade de decifração passa a ser fundamental. Decifrar não é interpretar. Interpretar é a arte da tradição, da arte de vanguarda, é mesmo essa arte dos anos 60 e começo dos 70. Ela ainda propunha algumas coisas que não eram enigmas, que eram possibilidades em que se reconhece uma referência ao real, ao real social, político, moral, etc. No momento em que isso desaparece, principalmente nas artes plásticas isso é muito claro, no cinema experimental também, a partir do momento em que isso não tem nada de imediatamente comunicável, você é chamado a decifrar aquilo que é enigma. Essa decifração exige do receptor alguma coisa, exige do receptor um certo pensamento, exige do receptor a tomada de posse de uma série de elementos que são de ordem teórica inclusive, daí a dificuldade da recepção num público generalizado. A única reação que esse público generalizado tem nesse momento é dizer: o que é isso? Eu não entendo o

que é isso. O que ele quer dizer? E a pergunta não cabe mais. Por não conseguir chegar a nenhum acordo, ele está fora. Ou seja, isso não me interessa. Ele se torna indiferente.

Olha, a arte, como diz o Ricardo, citando Godard, essa arte que é a exceção e não a regra, é aquela que força a sair dessa indistinção, dessa indeterminação. O receptor é chamado a produzir. Se ele era chamado a produzir nas décadas de 60-70 como participante, agora ele é chamado a produzir como aquele que vai legalizar a indeterminação. Quer dizer, o indeterminável é o lugar da decifração, portanto é o lugar próprio da produção, é o lugar da arte. É o lugar da arte desde sempre. Aquilo que exige que você saia do lugar, que você mude de posição. Ou seja, essa arte, no fundo, é uma arte que funciona como a filosofia. Ela é pensamento. Ela é o pensamento, é a arte que pensa. Claro que é um outro tipo de pensamento, não é o da filosofia mas é a arte que pensa. Veja bem, não é a arte reflexiva. A arte sempre foi reflexiva. Uma arte que pensa é outra coisa. É uma arte que é pensamento, de outra ordem. Daí a sua importância no mundo contemporâneo. Ela é juntamente do pensamento das ciências, do pensamento de filosofia, uma modalidade de pensamento que tenta dar conta dessa indistinção e indeterminação do mundo e, portanto da experiência e, portanto dos valores. Dizia o Helio Oiticica, criar não é ficar inventando coisa, etc., é mudar o valor das coisas. Então, essa arte quer mudar o valor das coisas. Isto é, mudar o valor do lugar da arte.

Ricardo Fabbrini

Retomando a pergunta, e levando em consideração as observações do Celso, gostaria de distinguir os termos heterogeneidade, indistinção e indeterminação. De fato, como bem foi dito, desde os anos 1970 há uma heterogeneidade de práticas artísticas sem que isso implique uma hierarquização entre elas, seja pintura, vídeo ou instalação. A produção tornou-se descentralizada, pulverizada, uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas artísticas. O espaço contemporâneo mostrou-se muito menos maleável à simplificação, pois passou a rejeitar as categorizações do espaço moderno (como as oposições entre o novo e o velho; vanguardas construtivas e vanguardas líricas; figurativismo e abstracionismo; abstração geométrica e abstração informal; ou arte retiniana e arte conceitual). Diferentemente, a indistinção no campo das artes é a equivalência generalizada entre as obras que operam como forma-mercadoria (no apagamento, portanto, de suas singularidades ou diferenças). Por fim, utilizei o termo indeterminação para designar o poder de negatividade de uma obra singular. A indeterminação é a violência de uma *falha* na representação – como o *intolerável* de uma imagem – na direção do Celso. De modo semelhante, aproximo a ideia de indeterminação da noção do *je ne sais quoi* (o "não sei o quê") de uma obra, que é muito menos que uma *mímesis*, como nada ou quase nada, operando como sintoma, como um mal-estar congênito à forma artística. Ela é uma espécie de *desobramento*, no termo de Maurice Blanchot, no sentido em que ela (a indeterminação) faz soçobrar a figura, interditando a representação. A indeterminação é assim a opacidade da imagem, o negativo *em obra*.

Celso Favaretto

Isso que você está falando sobre resistência é muito interessante. O que eu estava falando chama-se resistência hoje, quer dizer, não-comunicação, e a resistência está, às vezes, na contemplação. Você vê, por exemplo, os objetos do Waltercio Caldas. É pura

contemplação que pedem aqueles objetos, não comunicam nada, não tem sentido. Em vários lugares desses meus artigos, eu cito uma frase que o Vladimir Safatle tirou do Lacan, em certo momento, que diz assim: a resistência da obra contemporânea está onde? Está, palavras do Vladimir, na formalização da irredutibilidade do não-conceitual. Isso é, o pensamento, o pensamento da arte é não-conceitual. Na psicanálise lacaniana, é fundamental essa irredutibilidade do não-conceitual. Sem isso, não é possível entrar nessas questões de arte. O que é a resistência da arte contemporânea? Está na formalização da irredutibilidade do não conceitual, vírgula, como pensamento da opacidade. O pensamento da opacidade não é pensar a opacidade. A opacidade pensa. Isso é o enigma. Mais ou menos isso.

Tales Ab'Sáber

É muito bom ouvir vocês. É bom ver pesquisadores, pensadores, que se dedicam a um problema, visível ou opaco, que dedicam sua existência a adensar uma problemática que está muito aguda e em crise. A gente ouviu aqui várias dimensões do problema. O Celso faz um trabalho de pensar a arte junto com o movimento da cultura no Brasil, num sentido bastante amplo, porque está no cinema, porque também está na música, porque também está na literatura, mas também vai ganhando foco nas artes plásticas, vai ganhando um destaque especial nas artes plásticas. Temos aí uma coisa importante, quer dizer, essa trama forte da cultura, que se construiu no Brasil de 1922 a 1964, e que articulou a literatura com as artes plásticas, as artes plásticas com a arquitetura, a arquitetura com o cinema, e o cinema com a literatura, até tudo isso se tornar um processo político real, que pôs em cheque estruturas de vida de longa duração histórica no país. Acho curioso a gente não incluir no processo o engajamento brechtiano nas forças de vanguarda brasileiras, que no caso brasileiro foi tão significativo, tão importante, quase um programa, que exatamente deu e modulou a situação dos anos 60 que o Celso descreveu para a gente, em que os artistas simultaneamente pressionam por transformação, produzem uma arte estratégica de intervenção, e que é também uma vanguarda da experimentação, dentro de certos limites porque é uma vanguarda de didática social. Evidentemente, a contribuição do universo brechtiano nesta história é muito importante. Mas não só o Brecht.

O próprio processo modernizante brasileiro, um processo social brasileiro muito acelerado, que vai fazer, por exemplo, com que o cinema novo daqui seja um dado único no impacto da experiência cinematográfica e da pressão política real por transformação, dando forma a essa fusão que aconteceu no Brasil, periférica, de altíssimo repertório e, ao mesmo tempo, de altíssimo horizonte real. Não por acaso. A transformação que foi pensada aqui hoje, que é trabalhada nos livros do Celso e do Ricardo, aconteceu a partir de uma revolução conservadora, de corte absoluto, que rompeu esses 40 anos de adensamento dessa trama que o Celso lembrou. As formas, as obras, os meios todos se articulavam historicamente, se utilizando, a música junto com o cinema, junto com o teatro, junto com a poesia, enfim. Era um espírito do tempo moderno e positivo, de horizonte utópico próximo. E o corte, reação a esse grande movimento, foi brutal, uma guerra mesmo.

Ele inaugura um novo tempo, um tempo que se revela, no nosso panorama, em *Terra em Transe*, essa obra-prima inscrita na carne do processo histórico, que tem um eixo abismal de um sujeito que vai se dissolvendo junto com a dissolução da própria

história que ele criou. O filme é todo circular, tudo gira ao redor de si mesmo, e desaba, rumo ao abismo, cinema barroco moderno único. Ele evoca coisas profundas da cultura no Brasil, colonial e moderna, mas vai se dissolvendo, vai implodindo para dentro dele mesmo. O horizonte ali é a melancolia e a morte, não só do sujeito mas a morte na história, o que é um tema benjaminiano, sem que o Glauber tenha lido uma página do Benjamin. A alegoria do Glauber é a alegoria da tristeza da história, a alegoria da melancolia na história, ou da história como melancolia. E é periférica.

Tem uma perspectiva aí, originária aqui na arte brasileira, que vai dar no cinema sem teleologia, no cinema marginal, sem drama e sem futuro, tão estudado pelo Ismail Xavier. Essa coisa tem e vem do corte percebido na experiência brasileira, que é o corte do processo teleológico do que imediatamente apontava para alguma coisa, que acabou, e que acaba como melancolia, como morte, como abismo e como volutas infinitas para o abismo, no caso de *Terra em Transe*. É um negócio que eu estou escrevendo há tempos, um dia quem sabe eu consigo chegar em algum lugar naquela queda...

Mas, de todo modo, a situação hiper contemporânea, da hipertela, porque sim, aí entra em cena com força a indústria cultural, que vai fazer com que os jovens tropicalistas de 1968 façam uma aposta positiva no horizonte da indústria cultural que emergia, a verdadeira cultura vencedora, que é uma aposta irônica. É altamente irônica, porque se sabe da ruína, e as novas formas vão junto com a ruína. Mas há uma hipótese ali, nova, de que, quem sabe, a industrialização e a aceleração da industrialização, com a codificação global do nosso lugar periférico, na chave do mercado mundial, vão nos levar a algum lugar.

Passaram-se 20 anos de ditadura, enfim, com muitas variações da situação. Por exemplo, se a gente pega o caso do Chico Buarque: ele mantém a tradição do alto modernismo poético, e mantém até hoje a leitura forte de classes do processo social brasileiro. Elites, elites cafajestes, degradadas, pobres, arruinados, são investigados de muitos pontos de vista em sua obra, tanto na música quanto nos romances. É um esforço para manter uma unidade de leitura daquilo que se perdeu, do que se dissolveu.

Desta dissolução da unidade de leitura das integrações, em que havia uma aposta no sentido produtor, civilizatório, de longa duração, eu vi uma palestra do Antonio Cândido em que ele dizia uma coisa impressionante. Ele dizia, pouco antes de se recolher, que o que nós estamos vivendo é o fim do romantismo. O longo fim do romantismo... O romantismo está esgotado. E ele está esgotado pelo avanço estruturante e radical da técnica sobre a vida. Essa última experiência, de que vamos salvar a vida, não por acaso, juntando Duchamp com Mondrian com o samba, com o samba brasileiro, que é de fato a experiência popular moderna do Brasil, negra brasileira, é um dado bem exterior a todo esse registro integrador dominante na ordem mundial da técnica. De repente o Hélio evoca o samba..., mas por quê? Porque ele precisa dotar de vida esse processo. Mas é uma vida que já está lá, a forma está lá, a dança está lá, a bandeira está lá, a porta-bandeira está lá, o mestre-sala está lá, quer dizer, isso foi plasmado em 200 anos de experiência periférica, formas constituídas no capitalismo colonial escravista português, no Brasil... Ele percebe aí um tipo de força moderna outra, que não está codificada no horizonte de para onde as coisas foram, que porta as hipóteses de vida e da experiência desde a coisa histórica periférica, que é real.

Pulando esse processo todo para o presente... Agora, a gente tem a rede social da imagem geral, com 3 bilhões de pessoas ligadas no TikTok, a hipertela cotidiana do

presente, 3 bilhões de sujeitos da imagem, em todos os lugares do mundo. Essas pessoas estão vendo e fazendo seus microfilmes permanentemente... A gente se surpreende quando um político novo aparece e, da noite para o dia, ganha 30% do eleitorado, sem partido nenhum, sem nada, como aconteceu na eleição em São Paulo. Sim, porque ele é um político do interior do espetáculo hiperprodutivo, do interior da hipervisibilidade, da conectividade das redes, ele não apareceu do nada. Antes de vir ao teatro antiquado da política, ele tinha 30 milhões de seguidores no Instagram. Ele é um influencer de internet, é um fascista de novo tipo, da própria influência e propaganda de si mesmo como coisa de mercado. Tem 30 milhões de pessoas ligadas à sua produção de uma imagem, da venda de si mesmo. Ela é excitante, sem dúvida, na coisa do pop – a representação que pula rápido na excitação. Nem sei se se ainda se trata de simulacro, porque, na verdade, as pessoas que estão no TikTok estão vendo uma imagem atrás da outra, em uma cadeia imaginária industrial infinita. A imagem que se vê agora já está morrendo antes mesmo de terminar a sua historinha, e outra já está emergindo, e assim sucessivamente. É uma espécie de vida, porque tudo é vivido socialmente, em fluxo, com excitação permanente e limítrofe, repetida eternamente, que não deixa traço de memória nenhuma.

O que eu estou pensando é se os nossos critérios e os nossos valores, seja qual for o tempo da contemplação, da opacidade, ou da crítica, não são também radicalmente estrangeiros, e inofensivos, no mundo da fragmentação total do trabalho, da globalização mundial do capital, em que não estamos mais falando de massas, mas da gestão mundial de hipermassas. E o que resta são territórios de interesse, bolhas institucionais, que sustentam “a arte”, ou “a crítica”, como uma coisa que se chamou de identitarismo, que são grupos protegendo-se por uma marca histórica que os unifica, e que eles inventam. Pequenas organizações políticas de interesse, grupos de política parcial como possibilidade de viver em um mundo de hipermassas e sua cultura da imagem total, com a vida sem garantias, de risco total. Grupos que têm uma história, tentam recompor uma história, de alienação e de violência, verdadeira. Nesse caso, recuperam a própria história e reinventam a própria história. Eu acho que todos nós somos identitários, entre aspas, nesse sentido... Todos temos que organizar grupos ao redor de objetos, ideias e pensamentos para tentar navegar no espaço das hipermassas que estão se produzindo em outro lugar, outro lugar técnico simbólico, que dá as cartas. As imagens sem nenhuma história, pura propaganda de tudo que existe, do Instagram, do TikTok.

Enfim, gostei muito de ouvir vocês e só queria dizer essas coisas que venho pensando sobre os mesmos problemas de vocês.

Ricardo Fabbrini

Concordo plenamente com seu diagnóstico sobre o nosso presente sombrio, Tales. É interessante você ter utilizado o termo hipermassa, apresentado nos anos 1980 por Jean Baudrillard e Fredric Jameson, aos quais me referia há pouco. E tudo só se agravou desde então; haja vista os bilhões de usuários das plataformas digitais, como você ressaltou. Na verdade, não se trata sequer de usuário no sentido de alguém que desfruta das utilidades de algo, mas de servidão voluntária à lógica dos algoritmos das *Big-Techs*. Suas observações me suscitaron dois aspectos. O primeiro é a necessidade de se proceder a uma análise fenomenológica da onipresença do digital e da Inteligência

Artificial para se apreender o que está acontecendo com a percepção sensível. Será que pode ocorrer algo como um sentimento de gozo ou de pertencimento decorrente da comunicabilidade imediata nas mídias sociais? Pode-se perguntar: *Mas ainda se trata de socius?* Porque o que temos é uma *socialidade* do contato, um circuito de milhões de moléculas ou de partículas mantidas numa zona de gravitação, imantada por milhões de combinações aleatórias ou por grupos (ou bolhas) que reforçam suas idiossincrasias. Analogamente, eu conjecturava, ao resumir o conteúdo de meu livro, que em tempo de subsunção da noção de arte (como exceção) à noção de cultura (como regra), ou seja, em época de dissuasão artístico-cultural, se não estariamos vivendo o fim da arte como até então a entendíamos (inclusive o fim da arte contemporânea). *Mas ainda se trata de ars?* Porque é inegável o grande número de imagens ocas, imagens sem presença, que nada representam além do vazio. Percebendo essas imagens resta ao fruidor-consumidor apenas constatar: "Não há apresentação, coisa alguma está aqui-agora. Só há *inocorrências* e não acontece mais nada". Sua imersão nessas imagens, muitas vezes pela via da *interatividade*, que pode ser caracterizada como interação com o vazio, ou como convivialidade fantasma, parece ser a nova modalidade de passividade. Em reação a isso, seria na contemplação detida de uma imagem que residiria a resistência do ponto de vista do fruidor. O segundo aspecto é a necessidade de se ater, afinal, àquilo que se está a perder, a saber: as nuances ou cambiâncias de uma imagem, evitando-se, assim, que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda de signos da rede digital. Pois é na percepção marcada pela demora em face da opacidade de dada imagem, que teríamos a negação do hedonismo ansioso resultante da voracidade e imediatez que consomem a vida no capitalismo contemporâneo.

Pergunta

Quando você fala assim eu lembro de uma questão do Rancière: como é que ficaria a questão da crítica? Porque a gente vê, paralelamente à estética, a questão de não termos mais crítica. O professor estava falando que a fruição se daria no *ralentir*, forçando a gente a se emancipar de alguma forma, a fazer uma mudança, a sair do conforto, a fazer alguma coisa fora do lugar em que estamos, e isso apontaria para a arte, para a emancipação, para a crítica. Como é que fica a crítica para vocês nesse ponto? A gente fala sempre que a arte está morrendo, e a crítica como é que está?

Celso Favaretto

A crítica tal como era exercitada no século XIX é impossível evidentemente. Pois não há nenhuma normatividade que te permite fazer aquilo. A questão é toda essa, quer dizer, essa arte tão generalizada que está aí, seja produzida de diversas maneiras, seja a mais midiática de todas, seja a arte de alta definição, elas são singulares, entendeu? A arte que interessa é a da singularidade. Agora, essa singularidade está onde? Está naquilo que as obras fazem, naquilo que elas expressam como pensamento delas. Não sobre elas, mas elas.

Celso Favaretto

Essa reflexão tão forte que o Tales faz nos coloca no mato-sem-cachorro.

Tales Ab'Sáber

Porque sob certa perspectiva estamos em um mato-sem-cachorro. Outras perspectivas é isso, não? Tem uma vida para ser vivida, tem os objetos estéticos e sua crítica, mas o todo é fragmentário e precisa ser gerido, precisa ser organizado com grandes estruturas sociais. A realidade estética conservadora do tempo está na hiperprodutividade da imagem oscilante e a jato das redes mundiais. Hiperprodutividade mesmo, milhões de filmes e fotos por minuto, vindos de toda parte. O resto são pactos de sobrevivência daquilo que não afeta em nada o todo. Não? E a história do fim da arte moderna crítica forte do Brasil, com seu barramento decisivo em uma guerra fria, que aqui esquentou, que o Celso relembrou, já tem muito a ver com essa situação.

Celso Favaretto

Você pode fazer crítica sempre se você partir de um ponto de vista. Por exemplo, ponto de vista que é social, ou que é político, ou que é esteticista. Aí você pode fazer, entendeu? Então, sob esse ponto de vista, é possível. Mas aquela crítica que você imagina que ela seria aquilo que daria razão de ser, há muito tempo que não existe. A modernidade toda elimina essa crítica. Apesar de que a própria modernidade, quer dizer, a arte moderna, vamos falar assim, no momento em que ela se constituiu em uma direção até o que às vezes se chama de estilo, aí você pode fazer a crítica. Quando o lugar é fechado, quando você pega um fragmento e esse fragmento funciona como uma unidade, aí você pode fazer uma comparação, trabalhar com comparação. Por exemplo, em muita arte conceitual, você pode fazer uma valorização, pensando crítica como valor. Você pode formar uma relação a partir da produção de sequências. Uma coisa meio linguística. Você produz sequências, e dentro da sequência você pode estabelecer o melhor ou o menor funcionamento. Mas isso é insuficiente para a gente.

Então isso quer dizer o seguinte: aquilo que se chama crítica não tem mais sentido, tal como ela foi efetivada a partir do século XIX e continuou. E muitas vezes o que você tem é opinião. Você pega os jornais e revistas, você tem interpretação, você tem opinião ou você tem uma reflexão a partir de. Isso é, você produz um pensamento que vale como pensamento. Agora, a palavra crítica aí não tem muito sentido.

Pergunta

É que Ranciére fala que o medo não é de que o mundo se torne prosaico, mas de que tudo se torne arte.

Celso Favaretto

É uma estética generalizada. Essa estética generalizada é da sociedade de consumo. Isso é a generalização estética. De fato, aí dentro não tem valor no sentido próprio. O valor está dado pelo utilidade daquilo. Isto é, para a influência que ela produz, já que se fala muito de influência, influência que ela produz nas crianças, nos jovens, etc. Portanto, não é crítica no sentido de negatividade, como a gente tem ainda essa mania de achar que crítica é negatividade; não é mania, é o que sempre se esperou que a arte fizesse, não é verdade? E hoje é difícil encontrar onde fica a negatividade. Eu acho que isso nós não sabemos fazer ainda, não sabemos. Isso é algo que talvez nós não temos ainda, os elementos. Quando eu, por exemplo, estou falando no título do meu livro –

“ainda” a arte contemporânea – é porque ainda eu estou falando dessas coisas sobre a arte recente, de que já se falou tanto, é isso que eu quero dizer.

Nisso eu lembro uma coisa do Baudrillard, numa entrevista que ele deu aqui em São Paulo, nos idos de 80 ou 90, quando esteve aqui. Que nós não temos linguagem para dar conta disso tudo que o Tales tanto explicou. Não temos linguagem para isso. Portanto, não tem essa questão da crítica.

Pergunta

Ontem eu fui ver a exposição do Leonilson. Em algum momento o curador nomeia os desenhos dele como um minimalismo contra a corrente. E isso fez com que eu olhasse para os desenhos dele de um outro modo. Fiquei pensando um pouco nessa relação entre arte e vida, e ao mesmo tempo numa depuração formal, e o que você vê ali no Leonilson é uma arte que é um pouco diarística e muito afetiva, tem o reducionismo das formas, são desenhos pequenos que não ocupam uma página toda. São traços, digamos assim. Mas, ao mesmo tempo, tem a inserção de uma afetividade imensa, de uma prática de diário, enfim. Digo isso só porque está muito fresco na minha lembrança.

Minha outra pergunta seria a partir da menção ao Octávio Paz, a essa ideia de um horizonte nublado nesse momento, dessa crítica ou dessa constatação de uma crise do projeto moderno. A gente entra no nevoeiro do mundo digital, dessa arquitetura, e essa imagem da arquitetura digital também como essa outra imagem de um momento de saturação das imagens desse nosso momento atual.

E o que fazer nesse momento? Estamos saturados de imagens sem opacidade, ou sem como construir opacidade, e tem várias formas de lidar com isso. Eu pensei, por exemplo, numa artista, uma poeta, a Marília Garcia, e em como ela comentou o modo como ela usa as imagens num poema específico dela, no “Parque das Ruínas”, que causa uma espécie de disjunção ou opacidade entre o texto e a imagem. Ela fala que aprendeu isso com os cursos do Didi-Huberman, com o modo como ele monta as aulas e faz análise de imagem. No fundo, tem alguma coisa que fica para mim, que nesse mundo saturado de imagens e de uma permutabilidade em que está todo mundo na mesma imagem, mas cada um sozinho, talvez tenha alguma força, alguma potência crítica de resistência no fato de assistirmos imagens juntos, nessa situação de você poder parar e assistir junto a uma mesma imagem e isso produzir alguma opacidade.

Ricardo Fabbrini

Suas observações são muito instigantes. Sua caracterização das últimas obras de Leonilson a partir da tensão entre a contenção minimalista e a circulação dos afetos (a dimensão da pulsão) é aguda. É claro que autores como Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman já se opuseram à leitura *standard* do minimalismo segundo a qual um objeto artístico (*minimal*) se limitaria a ostentar a sua própria materialidade, remetendo-se apenas a si mesmo, ao mostrarem que ele se constitui, muitas vezes, como alegoria. Em face do cubo de aço, de 1962, de Tony Smith, intitulado *Die*, dizia Didi-Huberman, “eu mesmo tombo!”. Nas obras minimalistas há, assim, inacessibilidade, e esse *há*, está *aí* como uma imagem flutuante, adiada, como uma presença muda, um tumulto silencioso diante do observador. É claro que em Leonilson, a questão da *rasgadura* é de outra ordem. Em suas obras dos últimos anos, é possível propor, a partir de sua observação, que há, nelas, uma pulsão decorrente da contração das figuras (uma sístole) e da

expansão do plano ao fundo (uma diástole). Pode-se perceber, nesse exemplo, a necessidade de se fazer jus à singularidade de cada obra, considerada de per si. Destaco, também, o paralelo que você propôs entre a noção de *tempo nublado*, utilizada por Octavio Paz para designar o período da Guerra Fria e da corrida armamentista, e o nevoeiro digital do presente. De fato, a névoa é uma forte metáfora para caracterizar o capitalismo global, as nuvens da informática, os algoritmos de controle e a volatilidade das ações financeiras, como mostrou Guilherme Wisnik em *Dentro do nevoeiro*, mas seria, também, segundo o autor, um índice de indefinição em relação ao futuro, como atestaria certa arte e arquitetura recentes.

Celso Favaretto

Talvez eu pudesse dizer que no Leonilson o que tem é o pouco de arte. O minimalismo aí seria o pouco de arte que existe quando se trata não de fazer arte, mas de fazer o afetivo vir à tona. Isto é, que a relação se dá pelo afeto, pelo pouco de arte que há ali. Então, uma metáfora do minimalismo.

Pergunta

O Celso usa bastante essa categoria de indeterminação nos textos para pensar o contemporâneo. E eu fico pensando o quanto essa categoria também está dentro daquela chave do retorno do moderno, de uma dobra do moderno ainda como forma de elaboração, de perlaboração do presente. Eu estava pensando especificamente na seguinte questão. A gente tem hoje um sistema de neutralização da arte. Desde os educacionais de arte, que, se por um lado tem o papel de democratizar a arte, de levar para mais pessoas, por outro, neutraliza justamente essa possibilidade de uma relação opaca com as obras. Penso nessas mostras de imersão, como a do Van Gogh, em que a pessoa entra no quadro, e até em textos que a gente lê em uma coluna de jornal. Eu me lembro de quando a gente lia aquele caderno *Mais*, antigamente, era uma coisa diferente. Hoje, tem uma função quase que de caderno gastronômico, para você se apropriar das obras.

É nesse sistema de neutralização que a gente busca essa indeterminação, busca o que resta, o que permanece, o que resiste à imagem e à língua. E aí eu fico pensando o quanto a gente volta para o moderno. Eu estava relendo o romance *Morte em Veneza*, do Thomas Mann, aquela busca da raridade da obra, de uma obra evanescente desaparecendo. Parece que a gente está um pouco nessa busca também, mas em outra chave. Ali era mais a desaparição de um mundo. Agora é uma outra coisa, mas parece que é um jogo muito difícil desse indeterminado dentro desse sistema que neutraliza a experiência das obras a todo momento.

E outra coisa que eu estava pensando nesse contexto é como também as categorias modernas, sobretudo aquelas que eram políticas, que apontavam para um horizonte utópico de uma utopia mais universalista, também se tornam signo. Como que a ideia de transformação da sociedade, ruptura e tantos outros conceitos viram signos em expografias, em formas de apresentar as obras. Ou seja, eu acho que o trabalho do crítico hoje é hipercomplexo e difícil. Ou força a criação de categorias a todo momento. Uns anos atrás, a gente falava de pós-moderno, aí depois teve o pós-pós, agora, a gente é forçado a falar de pós-pós-pós.

Celso Favaretto

Nada, nada, rien, é isso, não temos palavras para isso, não tem jeito de falar disso. É que a coisa fundamental de todo trabalho moderno foi inviabilizar a representação e, portanto, inviabilizar o discurso crítico.

Ricardo Fabbrini

Reagindo justamente à inoperância das categorias da crítica de arte, à qual você se refere, é que propusemos, aqui, a noção de indeterminação, como apresentação negativa da visibilidade vigente. O poder de negatividade da forma artística é assim sua opacidade, como dizia há pouco, porque é nela que se evidencia que não há identidade possível, mas tão-só conflito e irreconciliação. Para pensar a arte contemporânea como forma de emancipação social temos que substituir a noção de esperança (que orientou o projeto moderno no século passado) pela noção de suspensão ou expectação. As obras de resistência são as que interpelam, afinal, o observador: “*Algo* ocorrerá?”. Pergunta que é, em si mesma, o que ocorre na fruição (na direção de Lyotard). É na sustentação dessa interrogação, na expectativa de que alguma coisa surja, ou ainda, na espera por *algo* que irrompa inopinadamente, que se evidencia a possibilidade de que lugares que ainda não tiveram lugar venham a ter lugar. Ou seja: a arte inventa um espaço indeterminado de subjetivação política: uma comunidade por vir. Forçando a forma para fora de si mesma, ao ponto de tensioná-la com as formas de vida (com a gramática da vida social que é apresentada como sendo a única possível) a arte transformaria, assim, a ausência de identidade estável em potência de libertação do comum.

© 2025 Celso Favaretto. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

© 2025 Ricardo Fabbrini. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).