

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

ARTE CONTEMPORÂNEA

INSTITUIÇÃO, MUNDO, MEMÓRIA E NATUREZA

Rodrigo Otávio da Silva Paiva

Vitória
2016

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Educação

José Mendonça Bezerra Filho

**Diretoria de Educação a Distância
DED/CAPES/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenadora do Curso de Graduação
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Maria Gorete Dadalto Gonçalves

Revisor de Conteúdo

Juliana Almonfrey

Revisor de Linguagem

Andréa Grijó

Designer Educacional

Andréia Chiari Lins

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514

CEP 29075-910, Goiabeiras

Vitória – ES

(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:

Letícia Pedruzzi Fonseca

Equipe:

Giulliano Kenzo Costa Pereira

Nina Ferrari

Diagramação

Coordenação:

Letícia Pedruzzi Fonseca

Thais Imbrosi

Equipe:

Ana Clara Balarini

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P149a Paiva, Rodrigo Otávio da Silva.
Arte contemporânea [recurso eletrônico] : instituição, mundo, memória e natureza / Rodrigo Paiva. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2016.
55 p.

Inclui bibliografia.

Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle.
ISBN: 978-85-63765-69-7

1. Arte moderna - Séc. XXI. I. Título.

CDU: 7.038.6



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



ARTE CONTEMPORÂNEA: INSTITUIÇÃO, MUNDO, MEMÓRIA E NATUREZA

RODRIGO OTÁVIO DA SILVA PAIVA

O sociólogo francês Pierre Bourdieu é um dos mais renomados críticos da Estética e também um dos maiores formadores de opinião, no sentido de uma arte que não mais se limita à reflexão sobre as condições de seus signos, mas tornar-se parte relacional com o social. Curiosamente, para Bourdieu, não é a teoria de Clement Greenberg, mas sim a estética de Kant, pensada como uma ideologia, na qual a dimensão social é ocultada e os objetos estéticos se determinam pelo prazer desinteressado que proporcionam, ignorando todos seus objetivos práticos e teóricos. Bourdieu considera esta estética um produto de uma dupla alienação, a saber, da história e da experiência da obra de arte. A teoria da ausência de interesse na essência da experiência artística é, segundo o sociólogo, completamente ideológica e está fundamentada na superstição da universalidade e de suas proposições gerais. Ao se posicionar em sua narrativa de uma maneira pretensamente ingênua, a filosofia estética esconde a constituição que ela mesma faz do objeto. Ela eleva erroneamente a experiência histórica e específica da formação da alta burguesia ao status de uma universalidade ou totalidade.

Bourdieu traduz o que Kant chama de ausência de interesse (“*interesseloses Wohlgefallen*”) e portanto, de finalidade na arte (KANT: 1993, §1-9, §15), como uma falta de participação do observador que está associada a uma determinada liberdade das necessidades econômicas. A observação puramente formal do estético é a ausência de pressupostos, reproduzida como valor de pureza num cenário totalmente social. Ao invés de pretender uma validade geral, esta pureza se põe assim a serviço de uma distinção da classe dominante contra todas as outras classes, pois devido à liberalidade social e econômica é possível afirmar uma estética livre de interesse e

necessidade. A crítica de Bourdieu não atinge apenas a estética filosófica, mas também a prática da arte. Ambas servem como manto da universalidade que encobre as contradições sociais, assim a pureza formalista não passa de uma ação efetiva como instrumento de uma distinção social de classes.

Assim, Bourdieu interpreta em seu livro, *La distinction* (BOURDIEU: 2006), a significação de obra de arte aberta, a partir do desenvolvimento artístico, enquanto significação de um último estágio de processo de domínio e colonização da autonomia artística que se constitui como um conteúdo vazio de determinação, no qual cada valor do mundo torna-se irrelevante em relação à forma pura indeterminada (BOURDIEU: 1996, pp. 319-348).

Contudo, se a crítica de Bourdieu ao conceito de obra de arte aberta fundamenta-se na ideia de uma indeterminação semântica desta, ela então consiste apenas numa incompreensão, pois não se trata aqui da arbitrariedade e indiferença de conteúdos possíveis. Quando se observa os argumentos de Umberto Eco (ECO: 1991, 149-177) e Rudolf Bubner (BUBNER: 1989, pp. 7-51), que constituem uma interpretação pós-idealista da estética kantiana, a potencialidade semântica (campo de possibilidades) da obra de arte mostra que uma implicação do engajamento do interpretante com a obra torna-se possível apenas através de sua determinação, que de modo algum é pura e arbitrária. Isso corresponde a uma experiência, não da percepção da forma pura, mas de uma dinâmica entre forma e conteúdo e sobre a qual um sujeito que não é abstrato, nem transcendental, mas sim empírico e situado, reflete.

A esfera do interesse não está caracterizada por nenhuma falta de participação do observador, mas sim de uma variedade de

reflexões. Nas palavras de Kant esta ausência de interesse é de estrutura e não de conteúdo, pois o conteúdo possível não é irrelevante, ele entra na consciência e vincula-se com a experiência de horizonte de seu intérprete. Com isso, fundamenta-se também o potencial ético e político do estético. A partir desta interpretação segue uma concepção precisa do conceito de forma estética para Kant. Ela não é evidência, nem pureza em si, nem pode ser obtida da forma pura, como as linhas da Geometria. O estético da forma é muito mais a coisificação realizada através da interpretação, a forma em relação com o conteúdo toma propriedades diversas. O processo desta dinâmica instaura significações possíveis que não são nem casuais, nem concatenadas de maneira causal. Trata-se de uma dinâmica reflexiva destituída de definições redutíveis à lógica de uma unidade conceitual, como ocorre nas ciências. A forma é assim, o estético, isto é, ela aparece e entra em movimento na dinâmica de sua aparição estética (Schein), se desenvolvendo entre a obra e o observador.

Por outro lado, a crítica de Bourdieu pode ser compreendida como uma reação à radicalização da ideologia da pureza formal no campo estético. Assim, ela não deveria tomar uma posição exterior a este campo, mas sim aceitar-se como crítica no interior desta própria ideologia. Bourdieu não é o único que nos anos de 1970 identifica o programa de autonomia e emancipação da arte com o esteticismo burguês alienado e distante do mundo da vida. Peter Bürger observa na sua influente obra *Teoria da Vanguarda* (BÜRGER: 1993, pp. 73-96) o paradoxo do esteticismo vanguardista, relacionado com o divórcio burguês entre vida (conteúdo) e arte (forma), ao pretender superar a arte na intenção de transformar a vida numa estética. Este projeto

teria, todavia, como se sabe, fracassado. Assim, o gesto de protesto das “Neovanguardas” dos anos de 1960, também teria fracassado na forma da inautenticidade.

Certamente, esta crítica toca ainda hoje os artistas e curadores que pensam através da propagação dos interesses políticos, através da ação da arte na vida política. Talvez, a acusação de inautenticidade nunca teve tanta legitimidade como hoje, em que as instituições de arte, as megaexposições e bienais concorrem reciprocamente, superando umas as outras nas suas pretensões sociais e políticas. Um acampamento do movimento *Occupy* (**Imagem 01**) colocado no espaço de arte, como ocorreu na 7ª Bienal de Berlim, não trouxe nenhuma contribuição, nem para a arte, nem para o movimento. Os inúmeros simpósios de discussões sobre política com maratonas de falas dos protagonistas da arte contemporânea significam apenas que, apesar de todo o esgotamento de tais eventos, eles existem para garantir sua importância e assim já o fazem politicamente.

Não se trata, contudo, de seguir a via contrária à emancipação política no mundo da arte. Trata-se de observar que a expressão das ambições políticas é a maquiagem mais bem sucedida para a manutenção e conservação dos empreendimentos em arte. Surge assim, a suspeita da busca de uma estética absurda da compreensão da vanguarda como arte sempre avançada, que possui a tarefa de, constantemente, se superar, negando a aliança com as exigências do impacto neoliberal, pelas quais ela mesma sempre se deixa levar. Esta via do engajamento político, tão desejado pelas ciências humanas e pelas artes como prova imediata de sua efetividade social, mostra-se nos projetos sociais do grupo de artistas *wochenklausur*, que se deixam financiar através de diferentes instituições do mundo da arte

e assim recebem projeção social e prestígio, expondo com isso, a relação de compensação entre arte e capital. A arte vai onde o Estado social fracassa e ironicamente reage contra a tendência liberal. Ela deixa o sistema comercial da arte sobreviver, na medida em que ela ignora sua existência. No sistema de mecenato artístico neoliberal, as associações de incentivos dependem de contratos com objetos bastante delimitados, institucionalizados em prazos curtos e que possuem uma estrutura financeira adequada a uma conjuntura neoliberal que reverte os efeitos da comunicabilidade da arte na forma de uma boa imagem institucional ou de meras desonerações fiscais. No caso brasileiro, a “Lei Rouanet” tornou-se um exemplo paradigmático disto. Assim, parece ser urgente promover a renovação do direito político da existência da arte enquanto arte e perguntar também pela função de suas instituições.

O foco da discussão no início dos anos de 1970 não está mais na forma da rebelião contra o formalismo artístico, nem contra a afirmação da autonomia do estético. Vale aqui, por isso, observar melhor a situação paradigmática da arte deste período. Alguns projetos artísticos tematizam descritivamente a instituição arte, suas condições sociais, sua função ideológica, contudo, não em relação a uma ruptura com o movimento de deslimitação das artes. Estes projetos apontam mais um aspecto da significação da obra de arte aberta, pois seus desenvolvimentos não possuem formalmente as determinações teóricas de uma obra destinada a fazer valer sua autonomia estética, nem pretendem transmitir a impressão de que ela poderia superar uma discussão sobre aquilo que as determinações da autonomia estética tendem ideologicamente a esconder: as condições sociais concretas.

A arte sempre foi heterônoma. Paradigmático desta espécie de trauma da emancipação frustrada é o *White Cube* dos espaços expositivos, monadicamente fechados do mundo exterior e postos como uma base neutra para a observação da arte. Nos anos de 1970, Brian O`Doherty com seu ensaio sobre *A cela branca* (O`DOHERTY: 1999. P. 15, pp. 79-80), ocupa o lugar do triunfo do pensamento da autonomia modernista com uma neutralidade perdida. A parede branca do espaço expositivo entra na consciência como uma membrana que mantém numa interação osmótica o espaço da arte e sua exterioridade social com os aspectos econômicos, políticos e culturais. A aparência da neutralidade da parede branca desvela a duração da intervenção artística como uma ilusão que sempre esteve ali.

Michael Asher (**Imagem 2**) derrubava, em 1974, todas as paredes da galeria Copley em Los Angeles, misturando o espaço expositivo com as salas de escritórios, mostrando assim, o trabalho invisível do galerista. Este foi um gesto que mostrava que a *White Cube* não era apenas um lugar de exposição de arte, mas um lugar em que a arte era negociada. Tematicamente a situação mostra o pretensioso interesse econômico, tido como divorciado da pureza estética, que, por sua vez, gera uma economia de mais-valia. Paradoxalmente, a aparência da arte como indiferente ao contexto econômico, fazem os preços explodirem. Os trabalhos designados sob o conceito de “crítica institucional”, como Marcel Broodthaers (**Imagem 3**), Daniel Buren (**Imagem 4**), Hans Haacke (**Imagem 5**) e John Knight (**Imagem 6**), dispõem os espaços expositivos de maneira diferenciada e livre para a reflexão, sugerindo intervenções variadas que, numa ordem, as fazem compreensíveis.

No foco da discussão crítica está, não apenas a galeria, mas também os museus. Nos Estados Unidos os museus são fortemente dependentes dos patrocinadores e trustes privados, ali se renova ainda assim, a conexão entre aparência neutra da instituição e os interesses privados de fato, que são diretamente considerados pela arte. Os museus são incentivados pelo Estado na Europa, que exerce um papel fiscalizador no contexto de uma afirmação nacional no campo cultural. Tanto no modelo europeu, como no modelo norte-americano, os artistas da crítica institucional dirigem seus trabalhos às retóricas de apresentação e determinam aí a recepção da arte. Eles tornam visível a percepção de que cada obra de arte já está infectada pelo lugar em que é representada. A obra de arte é constituída de intervenções, em que o espaço de apresentação, suas atmosferas sugestivas e convenções próprias recaem no centro das atenções. Isto torna claro que o projeto do *White Cube* não se constitui apenas como neutralidade; ele denuncia também a vinculação do sentido da autonomia modernista à ilusão da obra de arte monádica. Sendo espacial a arte da crítica institucional produz uma tradução social que se desdobra nos espaços institucionais de exposição, nas galerias e nos museus, como um potencial social crítico, diverso dos textos sociológicos contra a ideologia da estética pura.

Num jogo com o observador (o público), a arte da crítica institucional promove relações distanciadas das condições sociais. A observação comum da arte se caracteriza por sua estranheza e neste contexto da convencionalidade da estranheza. As convenções de signos são atualizadas como se a estranheza, proposta nas interpretações, viessem da própria convenção do observador. Isto significa que o nível de compreensão da discussão, por parte do público, já é

muito alto, assim como as mídias dos significantes da arte já estão muito evoluídas. Deste modo, a condição necessária consiste na confrontação crítica com as convenções e as formas de representação da arte, assim como com as convenções de recepção da arte. O observador tem que estar também caracterizado como portador dos meios, dos signos, pois este movimento autocrítico pretende que a instituição arte e seus signos deixem de ser algo condicionado pela percepção exterior à arte, como faz a crítica de Bourdieu, e passem a ser os próprios condicionantes desta condição exterior. “Nós somos a instituição”, assim a artista Andrea Fraser subscreve suas performances na tradição da crítica institucional.

As condições de exposições do museu tradicional e da galeria *White Cube* correspondem a um determinado hábito da recepção, segundo Bourdieu. Estas condições estão coligadas com as massas exatamente pela estrutura aberta dos trabalhos críticos sobre a instituição, pois o observador é requerido a tornar-se parte da instituição arte. As paredes retiradas de uma galeria não são nenhuma proposição crítica, mas a irritação do início de um processo reflexivo, no qual a concepção comum dos espaços de exposições retomam um papel interessadamente desinteressado e no qual o observador está incluso.

A arte da crítica institucional que leva a consciência a estes contextos não pode superar as relações de produção político-econômicas, que também as condicionam. No entanto, ela não se deixa mais ser determinada pelas costas, pois as discussões sobre o contexto das condições de apresentação, de postura de recepção e de relação com a sociedade possuem critérios e condições próprios à arte e se referem a uma profunda transformação de seu conceito.

A autonomia da arte agora não é mais compreendida no sentido do monádico, no ser-para-si mesmo da obra. Esta autonomia se desdobra numa experiência que não está imunizada das influências do contexto e da atualidade. Ela se situa, ao contrário, no modo reflexivo do contexto e dirige-se interessada ao sujeito de sua experiência. Não se trata mais de uma confrontação com a ideologia da pura estética, da universalidade sem mundo e sem tempo, mas ao contrário, da significação social e concreta desta ideologia e desta universalidade. Estabelecendo um novo conceito do estético, a arte pós-moderna abre-se e pode novamente pensar a estética num aspecto político, econômico e cultural. Neste contexto, a estética adquire um sentido oposto ao signo da pureza formal e implica uma nova compreensão da instituição de arte. A arte da crítica institucional não se compreende como vanguarda ou neovanguarda. Ela não se coloca em relação a uma ideia de superação objetiva da instituição da arte. Ela faz a crítica, não de um ponto de vista exterior revolucionário, mas imanente. Não se trata nas ações de Hans Haacker de negar a instituição do museu, mas de defender esta instituição contra a sua instrumentalização econômica e política. Isto vale também para o *Show* cancelado em 1971 no Museu Salomon Guggenheim (Nova York), em que Haacker, dentre outras coisas, queria tematizar as barganhas dos trustes, ou ainda para a também recusada proposta de Haacker para o Museu Wallraf-Richartz em Colônia (Alemanha), em que ele pretendia contar sobre a história do proprietário da *Natureza Morta com Aspargos* de Édouard Manet, assim como de seus negócios escusos e duvidosos. O projeto foi realizado em 1974, com uma reprodução da obra de Manet, na galeria de Paul Mendes, também em Colônia.

A Bienal de Veneza de 1973 foi dedicada ao passado nacional-socialista do pavilhão alemão. No foco de tais projetos está a questão eminentemente política, que busca responder a questão da concepção administrativa das instituições. O museu coloca-se na medida de sua promessa, faz sua *mea culpa* e assim passa a ser um lugar redentor de emancipação democrática, um lugar de esclarecimento, um lugar de formação e fortalecimento da sociedade civil. Desta promessa, o museu se desvincula apenas na medida da dimensão ideológica de sua história e dos efeitos de sua prática presente ao não se colocar mais a serviço de uma pura estética. Por isso, neste contexto, ocorre hoje o fato de que alguns museus estejam muito interessados que as discussões artísticas aconteçam neles e com eles.

Assim, a crítica institucional pode ser vista, tanto no sentido da cooperação artística com a instituição, pois isso pressupõe a objetivação da crítica da própria negação da instituição, quanto no sentido de um processo novo de emancipação da instituição dos museus, concebido como um progresso. Esta virada resulta para as instituições da arte na exigência de uma discussão crítica com a sua história, além da transparência, no aspecto das influências do poder político e econômico, da administração das exposições.

A arte e suas instituições seguem uma atitude crítica num contexto social avançado. Esta atitude implica consequências para a prática das próprias exposições. O objetivo não é mais uma observação da arte na forma de uma universalidade pretensamente livre de todas as influências sociais, mas sim de uma arte que se expressa por meio de sua auto-reflexão sobre uma série de contradições, nas quais ela está envolvida e com isso, de uma arte que, em nome de uma política democrática de arte, continua fiel ao pensamento

de uma universalidade, que ela refletidamente retoma sob pressupostos sociais, nos quais ela encontra seu lugar e sua dinâmica. Assim, não se deve admirar que a crítica da instituição arte, desde os anos de 1970, se vincule a movimentos universais. A ideologia da arte burguesa é constituída desta esquizofrenia negativa, em que o fundamento dos conteúdos feministas, queers, anti-racistas, subculturais e proletários são transformados em arte e lutam pelo reconhecimento de uma instituição transformada de arte. A recepção de tais intervenções da crítica institucional pode ser encontrada, no final da década de 1980 e início de 1990, nas ações e obras de artistas como Andrea Fraser, Renée Green (**Imagem 7**), Philip Miller (**Imagem 8**) e Fred Wilson.

Fred Wilson mostra em 1991 (**Imagem 9**), na obra intitulada *Guarded View*, manequins masculinos sem cabeça e com diferentes cores de peles escuras, vestidos com uniformes de vigilantes de diferentes museus. Assim, ele se refere às contradições de classes racistas que se repetem nas práticas das próprias instituições de arte, muitas vezes inobservadas por seu público.

Outro exemplo é o *Museum highlights* de Andrea Fraser (**Imagem 10**) de 1989, em que a artista se apresenta como uma guia de museu que se torna cada vez mais histórica, com frases ideológicas retiradas do próprio material de divulgação da instituição e que operam uma espécie de super-identificação, como se ela quisesse assumir seu próprio papel ideológico da mulher transmitente de arte, sendo ao mesmo tempo englobada por esta, num modo em que o próprio artista-producente é excluído da própria arte.

A crítica artística da pura estética, de nenhum modo limita-se ao tema da instituição de arte como um processo condicionante, em

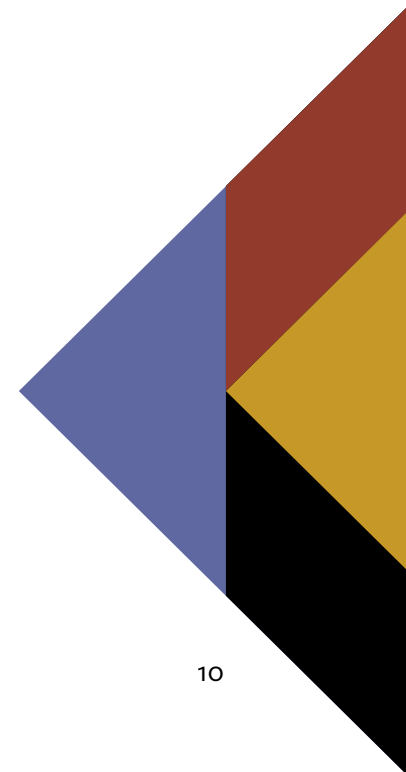
que a arte não poderia mais se defender ou se proteger de suas contradições sociais, das quais ela sempre está alienada. Trata-se mais de um meio para a atualização reflexiva de si mesma. A consciência da compreensão institucional da arte, desde os anos de 1960, isto é, a compreensão da função social da arte, ainda que transformada com a emancipação da própria instituição arte, preserva, todavia, o impulso vanguardista contra a instituição arte.

Se alguns falam de inautenticidade das vanguardas, como Peter Burger, ao se referirem ao gesto de negação total da arte, eles apenas desconhecem o potencial estético político de uma compreensão de arte que, desde os anos de 1960, foi alterado. Eles tampouco assumem a possibilidade da crítica imanente da instituição arte para a opinião pública democrática. Neste sentido, estas instituições se tornam lugares de reflexão da dimensão prática e pública pela força social efetiva que exercem.

Ao invés de incluir o político na forma de uma exposição temática, que frequentemente acontece através de uma inclusão sem critérios, como se fosse suficiente a simples militância, busca-se o autocontrole, a calma da crítica, sem consequência própria, celebrando a sociedade burguesa e colocando-a em dúvida. O desafio de se imergir numa crítica institucional, a partir de seu interior, não consiste apenas na ideia da transformação das instituições e de seus atores relevantes, mas sim na atitude transformadora do próprio sentido político, na medida em que a crítica é uma ação prescrita, garantida apenas pela duração de seu empreendimento.

Hoje, como antes, existem reservas contra os artistas da crítica institucional e se, por um lado, a maioria discute, sob o título de Globalização, o sentido do mundo da arte como uma via vitoriosa

do global operante e em desenvolvimento, assim como do capitalismo desregulado, associado a coleções privadas e oligárquicas que aumentam sua influência de maneira monstruosa; por outro lado, há uma abertura no mundo da arte dominado pelo velho ocidente para aqueles que estiveram excluídos deste. Uma abertura que não deveria ser compreendida apenas como o desenvolvimento de um espectro temático. A crítica porta em si conteúdos políticos difusos, implicados em cada nova abertura, onde uma nova perspectivação deste próprio mundo da arte se realiza. A discussão relativa a isso marca o último momento de um desenvolvimento, no qual a arte se presentifica com as co-determinações da política, da economia e da cultura, sem necessariamente se confrontar de maneira externa com as formas estéticas e os próprios conteúdos políticos.



Considerando as associações que a palavra mundo, especialmente em inglês, *world*, possui, e o modo como ela entra nas artes, percebe-se que sua significação, em cada arte, é diferenciada. Fala-se em música mundial, pensa-se em lojas de vinis alternativas ou em interesses exóticos pela música de um círculo cultural longínquo, colecionada em casas de família de boa civilização urbana, que buscam no folclórico uma espécie de mimese da originalidade. Fala-se em literatura mundial (*world literature*) pensa-se em obras canônicas de sucesso e reconhecimento internacional. Nas artes plásticas, assim como no contexto da música, a palavra soa colonial e até os anos de 1980, o conceito de arte mundial caracterizava-se como a *arte dos outros*, enquanto arte outra, exótica, que para o olhar do ocidente era vista com mais interesse pela etnologia e a antropologia do que pela crítica de arte e pela estética.

Especialmente nos museus de etnologia, a arte mundial tinha a função de documentar materialmente a pré-história do desenvolvimento do moderno, colocando-se ao mesmo tempo, à disponibilidade das apropriações da arte moderna do ocidente. A arte mundial, vista como marginal, como bruta e vanguardista; ao mesmo tempo, antiga e primitiva, encontrava-se ambigualmente excluída das instituições da arte, por um lado, e, ao mesmo tempo, representadas por estas instituições, por outro. Declaradamente, esta apropriação foi interpretada no modo de uma afinidade entre Arte Moderna e Arte Mundial, o que provaria a universalidade transcultural e atemporal da linguagem da forma do moderno. Todas estas significações do acoplamento semântico entre mundo e arte se mostraram, contudo, muito problemáticas.

A arte não surge mais como um fenômeno periférico confiável, pois a periferia passa a ocupar o centro e lança questão sobre o status dos cânones dominadores ocidentais, assim como sobre a compreensão do universalismo do moderno.

O historiador da arte Hans Belting observa esta mudança de paradigma da arte contemporânea na passagem da arte mundial para a arte global (BELTING: 2013a, pp. 178-185). A fundação da Bienal de Havana, em 1984, corresponderia ao início deste desenvolvimento. Com sua programação de artistas da América-Latina, do espaço do caribe e posteriormente, a partir de 1986, da África e da Ásia, a Bienal de Havana agia contra a hegemonia dos discursos das sociedades de mercado ocidentais da arte.

O foco que imperava no ocidente, neste momento, estava exatamente concentrado no desafio pós-colonial, como mostra, por exemplo, a exposição *Magiciens de la terre* de 1989, em Paris. Exposição muito questionada, pois, por um lado, realizava a velha projeção da autenticidade e, por isso, tornava-se claramente uma variante do olhar colonial sobre o outro – o exótico e o folclórico. Por outro lado, embora ela conduzisse o olhar ao não-ocidental como o outro, este não-ocidental tornava-se participante concreto, representante ativo na confrontação. Assim, a oposição entre sujeito e objeto, existente em linhas gerais na relação entre a arte moderna e a *world art*, não podia mais se afirmar. Belting considerava ambos os conceitos obsoletos. Para ele, iniciava-se então, aquilo que ele denominaria *arte global*, conceito que passava a valer para uma era e seus desafios, em que os discursos e as práticas da arte deveriam se dispor sob o signo do pós-colonial.

O ano de 1989 não configura apenas um momento político importante para Belting, ele possui também significação simbólica. Neste ano, forma-se uma constelação entre a 3ª Bienal de Havana, a mostra *Magiciens de la terre*, em Paris e exposição *The Other story*, em Londres. O curador Charles Esche analisou as características destas três exposições. A exposição britânica tentava integrar as consequências das migrações pós-imperiais nas narrativas artísticas das nações tornadas independentes. A *mostra* francesa referia-se, mais uma vez, aos esforços universalistas da revolução de 1789, marcando assim, seu bicentenário. O projeto cubano objetivava, a partir dos fundamentos de um internacionalismo socialista, atingir e mobilizar um mundo da arte que, dentro e fora do ocidente, era marginalizado, principalmente, devido à hegemonia norte-americana.

Cada uma destas exposições acontece num determinado contexto nacional carregado de narrações históricas específicas. Todas as três coincidem num momento, a saber, 1989. Ano em que a continuidade do movimento histórico se interrompe de maneira abrupta e irreversível. Grande é a fixação teórica no ano de 1989, também quando se trata da velha ignorância do ocidente e seu conceito de moderno, criticados pela luta muito antiga dos movimentos anticolonialistas. Assim, estas três exposições precursoras, representaram, cada uma num caráter nacional e étnico, uma esfera do discurso global, orientando-se a práticas expositivas concentradas em torno de curadorias com clara diretiva ideológica. Esta forma organizacional adequada a um aspecto neoliberal da sociedade após 1989, com acelerada circulação internacional de bens e signos culturais, caracterizaram, em meados dos anos de 1990, o *boom* das Bienais em todo o mundo, como as do leste Europeu, da

Ásia e de parte da África, assim como as novas compreensões dos centros de arte ocidentais, sustentadas e defendidas, por exemplo, pelas Documentas de Kassel x e XI, sob as curadorias de Catherine David (1997) e Okwui Enwezors (2002), marcando uma abertura necessária na Europa e nos Estados Unidos, talvez no sentido de evitar futuros acertos de contas. Vale aqui notar a importância dada aos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, principalmente, na exposição de 1997.

O próprio Hans Belting observa a abertura promovida no ano de 1989, como uma precipitação que acabou aproximando a arte global à nova ordem financeira mundial, isto é, a globalização (BELTING: 2013b, pp. 167-175). Apesar deste fato, a arte global tornou-se uma das decisivas concepções do diagnóstico da arte contemporânea, buscando orientá-la através da relatividade de seus pressupostos históricos, temáticos e geográficos. Toda essa categorização, no entanto, acabou se mostrando pouco clara e muito discutível.

No contexto do discurso da arte e da significação que o ano de 1989 frequentemente toma, associa-se a ideia de globalização com a ordem financeira que segue o correspondente processo de liberalização da economia mundial, apoiada na redução dos custos de transportes e na velocidade das novas redes de comunicação, possibilitada pela tecnologia de satélites e pela internet. A interconectividade espacial e temporal da informação, possibilitada a partir do fim da polarização geopolítica dos grandes blocos ideológicos, tornou-se o impulso instantâneo para as determinações gerais das relações humanas.

Junto ao processo de estabelecimento pós-colonial da organização das relações econômicas durante as duas últimas décadas do

século xx, a arte global viaja em busca dos fundamentos da compreensão de si nesta globalização. Ao mesmo tempo, esta abertura do mundo da arte ocidental para outras artes não se deveria deixar reduzir a um efeito desta própria globalização.

Este conceito define um processo que, de nenhum modo, está relacionado à abertura do ocidente ao mundo; ao contrário, trata-se de uma concentração hegemônica dos vetores do mundo sob o princípio do capitalismo aglutinador do grande ocidente. O mundo, sob estas condições, parece menor do que nunca. O conceito de globalização esconde esta situação e com ela, os desequilíbrios sociais desta contradição. Assim, o conceito de globo, intermediário entre o conceito astronômico de planeta e o conceito filosófico de mundo, não está apenas livre de significações sociais e históricas, ele sugere um desenvolvimento no sentido de uma concepção da grande bola do mundo, conceituada de forma etérea e total, algo entre a ecologia universal (a camada de Ozônio) e o consumidor universal (o uso de CFC).

A queda do muro de Berlim e o final da guerra fria não se realizaram nenhuma das utopias universalistas, ao contrário, elas se acabaram. Assim, se revelou não apenas a multiplicidade dos desequilíbrios sociais, mas também dos conflitos políticos, que o processo econômico almejava filtrar sob o conceito de globalização. As fronteiras, a partir de 1989 não sumiram, ao contrário, elas se multiplicaram em várias formas de manifestações diferenciadas e não mais da forma redutiva do velho conflito ocidente e oriente. Assim, sob estas condições identificou-se a falsa naturalidade e neutralidade do conceito de globalização, a pretensa inevitabilidade de seu

desenvolvimento, por ela mesma sugerida, assim como sua errônea concepção de universalidade.

Não se pode, contudo, ignorar que a prática da arte contemporânea é influenciada pelos fatores econômicos, associados ao conceito de globalização. Ela é fortemente marcada pela força de seus interesses. Aqui podem ser mencionados os movimentos de criação do Museu Guggenheim de Abu Dhabi ou do Museu de Arte Contemporânea da China, assim como a surpreendente superação das crises, com seus desenvolvimentos em *boom*, a criação de novos mercados de arte internacional e o próprio papel que a arte do presente possui como acessório do estilo de vida de novos ricos, isto é, os vencedores do jogo da globalização.

As obras de arte contemporâneas não existem de maneira corriqueira numa relação externa às forças, símbolos e significações da economia global. Elas estão ativas em muitas partes das culturas de Bienais, difundidas pelo mundo afora. Elas se colocam em relativa distância do mercado de arte, situando-se num horizonte pós-colonial, correndo, contudo, o risco de serem reduzidas a um fator local, isto é, a uma espécie de turismo econômico local a serviço de uma elite cultural que gosta de viajar.

Não é por acaso que o conceito de mundo tenha desaparecido da discussão sobre a condição global da produção de arte contemporânea. Exatamente ali onde a resistência é maior. Embora os desenvolvimentos da arte estejam sob os efeitos da globalização, porque as dimensões do social e da história foram aí capturadas e ainda que a concepção de arte global, tendencialmente afaste a arte de um conceito de mundo constituído por suas assimetrias,

diferenças e relações de tensões perpétuas e fixas, este conceito resiste e permanece em destaque nos trabalhos de alguns dos artistas contemporâneos.

Fundamentalmente recebe-se da herança da experiência colonial, a inexistência do conceito de mundo como concebido na tradição filosófica ocidental como *Weltanschauung*. O conceito de mundo é, na verdade, policêntrico e como cada um de seus próprios centros, transmutante, internamente diversificado ao ser pensado em seu significado, por isso, constitutivamente muito controverso. Jean Luc Nancy insiste com razão na diferença decisiva entre visão de mundo, aquilo que é próprio do espaço de possibilidades e ressonâncias não representáveis do mundo e a semântica política, em última análise, semântica do global (NANCY: 1993). O sociólogo Urs Stäheli concebe que o mundo não precisa ser estruturado num cosmos para dispor de uma externalidade, que já encontra o potencial de sua significação neste mundo (STÄHELI: 2008, pp. 49-61). Tal concepção enfatiza a contingência do mundo sobre cada uma de suas visões. Ela não unifica apenas todas as tentativas de representação de um mundo enquanto unidade fechada, mas se coloca também em oposição a uma diferenciação entre local e global.

O historiador da arte Terry Smith refere-se ao caráter mundano da arte de hoje e acentua o caráter de que ele se refere ao regional e ao internacional de diferentes maneiras e num mesmo tempo (SMITH: 2013, pp. 186-192). Assim, o ser-no-mundo contemporâneo não se situa apenas entre as relações existenciais ou essenciais de produção de uma sociedade, mas também na experiência de uma convivência de diferenças descontínuas, através da constante experiência desta diferença, transmitida à consciência numa

temporalidade muito bem dividida em co-temporalidades, compreendidas em suas qualidades diferenciais, no sentido de uma coexistência de diferentes presentes vividos e no qual a tarefa da tradução torna-se decisiva para a permanência de uma possibilidade, um resíduo de esperança.

O filósofo Peter Osborne remarca que tal multiplicidade do presente não poderia se apresentar em sua totalidade presencial de forma interativa. Isto constitui uma contemporaneidade mais como uma tarefa altamente pretensiosa, que uma neutralidade etérea, universalizada (OSBORNE: 2013, pp. 22 ss.). O aspecto da totalidade de conjunto do conceito de mundo mantém em si o sentido de que a pluralização do conceito nos discursos de muitos mundos da arte não observa que estes mundos, por sua vez, novamente, representam mundos fechados. A estrutura da relação de si mesmo com o outro permanece intacta, pois o mundo se reparte ainda entre o nosso mundo e aquele estranho. Sobre este pressuposto, uma instituição de arte ocidental que pretenda incluir o outro cultural e étnico já corre o risco crítico de pretender legitimar o discurso colonial, que ela mesma tentava eliminar.

Este é o problema que, nos anos de 1990, o historiador da arte norte-americano, Hal Foster, sob o título *o artista como etnógrafo*, diagnosticou como a crítica da instituição da arte do ocidente em defesa de um grande outro cultural e étnico como força política decisiva e associada a toda alteridade renovada, mas criticamente, na forma de uma discriminação positiva e idealizadora do outro (ex: racismo positivo); a subjetividade ocidental branca se constrói de tal forma que a disputa política é deslocada para outro lugar ou para o lugar do outro (FOSTER: 1997, pp. 171-208).

O pensamento não supera o esquema binário entre o eu e o outro, simplesmente emancipando o outro. O desafio pós-colonial, para o discurso da arte ocidental, não resulta, em todo caso, apenas numa renovada relativização da tarefa, constituída a partir de um sentimento de provincialismo, de estabelecer uma nova perspectivação da compreensão da era moderna ocidental. A pluralização do conceito de mundo assume em seu discurso o risco de múltiplas modernidades e ao se tornar relativista ela se esconde da questão urgente, em relação ao conceito e ao futuro do moderno, pois este se diferencia em muito nas múltiplas concepções, às vezes extremamente conflituosas, restando assim, a possibilidade de se colocar em evidência, não uma finalidade, mas as experiências mútuas interculturais. Esta questão exige tanto a visão do contexto relacional entre modernidade ocidental e colonialismo, como as suspeitas evidentes de que este contexto até hoje, tanto nas antigas colônias, como também nas antigas metrópoles deixaram marcas; ela deseja também abrir a polifonia internacional da constituição histórica no envolvimento com o outro. Este desafio torna-se, não apenas maior do lado da história da arte, mas também dos artistas. De fato, a arte mais jovem é plena de leituras críticas e de discussões com a modernidade ocidental, à luz da descoberta de novas genealogias e relações de intercâmbios culturais e junto aos quais aparece uma série de problemas que, de nenhum modo o discurso que acompanha a arte contemporânea pode se esquivar.

Assim, a história e o presente das projeções ocidentais sobre o outro se tornam os próprios objetos de discussão, obras de artistas como Trinh T. Minh-há (**Imagem 11**) e Renée Green tratam, frequentemente, de fantasias sexualizadas e marcadas pela observação

do sujeito ocidental, como o outro no sentido da constituição de si mesmo. Os trabalhos de artistas da segunda geração da crítica institucional reconhecem o contexto da pura estética que os exploraram e o outro excluído que elas sustentaram. Assim, não se deveria admirar que esta crítica institucional sobre os museus de arte moderna, também penetrasse a política de exposições desenvolvidas por eles.

As coleções etnológicas encobrem o outro lado das representações do moderno ocidental. Tematicamente, elas tratam não apenas do contexto da arte moderna e da arte mundial, mas também da semântica da política de exposições com que a história ocidental e colonial cobre os objetos expostos. As obras de Fred Wilson apresentam a inclusão dos dois contextos, o da crítica da instituição moderna e etnológica. Em 1992, ele realizou uma intervenção na *Historical Society* em Maryland, Baltimore. Seu trabalho, *Mining the Museum*, trata da política das coleções da história colonial e situa-se como uma meta-obra lacônica (*Metalwork, 1793-1880*), com o título *Vitrine (Imagem 12)*, em que, ao lado de objetos de uma prataria colonial, mostrados permanentemente pela instituição, ele colocava também as algemas de pé, destinadas aos escravos, também parte do acervo da instituição e que até aquele momento se encontravam distantes dos olhos do público.

Atualmente, instituições como o Museu de Arte Mundial de Frankfurt ou Museu *Du quai Branly*, em Paris, convidam artistas para trabalhar com suas coleções e assim, encontrar um modo adequado para tratar a história colonial, paradoxalmente, possibilitando sua existência. Assim, dever-se-ia, neste contexto, observar esta ação artística, não apenas como uma forma da crítica através das

instituições, mas também de compreendê-las como uma chance para a renovação da autocrítica das instituições. Assim, se observa de uma maneira questionadora a função da arte neste contexto, ou seja, a forma de sua relação com a política de exposições. Trata-se de um criticismo superficial que se permite justificar por um discurso de legitimação? Trata-se de uma discussão pós-colonial com o ônus da culpa da herança associada às coleções que, não podendo se limitar à esfera da reflexão estética, adquirem um potencial crítico institucional prático? Abre-se aqui um novo campo do pós-colonial e da crítica institucional, da crítica de arte e da arte muito bem informada. A crítica manteria, contudo, a especificidade do modo de operação estético no horizonte, pois aqui, a crítica pós-colonial da essencialidade do moderno se articula artisticamente com as formas dos objetos, isto é, com a aparência sensível. Isso vale para as obras de Fred Wilson, assim como para todas aquelas da crítica institucional, que, primeiramente, se desenrolam frente ao observador e não se desvia deste, nem se retira do momento reflexivo em que a compreensão do processo acontece.

As convenções da observação existentes em cada base cultural e social, pelas quais a percepção é influenciada, tornam-se objeto da reflexão associado às convenções dos modos expositivos. A arte objetiva assim, mais um processo experimental semântico e menos uma proposição linguística concreta. Um processo em que as condições das proposições se fundem com as imagens do mundo podendo ser tematizadas. Isto vale de modo especial para as obras contemporâneas que através de cada relação entre forma e conteúdo, se relacionam com a questão da interpretação pós-colonial do moderno. Alguns artistas que hoje transitam neste campo, como Nalini

Malani (**Imagem 13**) e Willian Kentridge (**Imagem 14**), são criadores de palimpsestos relacionais da tradição ocidental e não-ocidental, numa combinação entre textos e imagens, estruturas complexas de referências que se recolocam dentro de uma decifração imediata sensível na forma de uma pura vivência. Experiência estética significa aqui uma constituição da compreensão, na qual os repetidos reconhecimentos das tradições ocidentais, no sentido de algo como Bertolt Brecht, Antoin Artaud, Heiner Müller e Christa Wolf para Malani, ou de algo como o a arte Dada de Berlim, Max Beckmann e a vanguarda soviética para Kentridge.

Um desenrolar de confusões, impossível de ser esclarecido está associado à tarefa de perspectivar o contexto desta tradição, através das relações entre conteúdo e forma para a indiana Malani ou o sul-africano Kentridge, sem recorrer a processos hermenêuticos. Assim, eles dirigem um jogo de referências com resultados verificáveis que induz até onde o trauma histórico é evocado ou o tipo de violência política está presente; contudo, não com a finalidade de tranquilizar os esforços de compreensão através de uma ilusão de esclarecimento. Diferentemente dos mundos das vanguardas ocidentais e das tradições não-ocidentais, que ordenam as relações e horizontes de suas experiências, as obras destes artistas não transmitem nenhuma mensagem, ou pelo menos não se afirmam através do conforto das categorias. Em benefício do exercício de uma experiência de diferentes observadores, as obras de Malani e Kentridge logram uma sensibilização política eficiente. Estas obras são aberturas evidentemente renovadas, não no sentido da ambição vanguardista da superação da arte na vida, mas no sentido da indireta e mediática política do estético. Elas não se colocam apenas

no trabalho de tradução do ético e do político, mas também na necessidade de confrontar os limites da nossa compreensão com as limitações das imagens do mundo. No caso das intervenções de Malani e Kentdridge, torna-se inseparável a discussão do problema do tratamento com o presente influente e efetivo do passado colonial. No sentido do problema da tradução, trata-se mais de atualizar uma tarefa que da tentativa de resolvê-la. O passado não se torna algo presente, seguro de significação e, por isso, não pode ser representado de forma fechada e evidente. O passado é agora, um reflexo motor, psíquico e, sobretudo, genético de tudo, pois ele vive após o presente, ele não conta apenas com as forças dos esquecimentos, dos recalques, mas também com aquilo que se leu, interpretou, constituiu e contribuiu para conceituar o presente.

A relevância significativa do tema da lembrança na arte do presente é evidente. Ela integra boa parte daquilo que esta arte afirma ser o presente. Peter Osborne observa a pretensão da arte sobre a própria contemporaneidade que se articula frequentemente com momentos determinados do passado, apoiados numa presença concreta presente. O presente artístico amplia-se através de uma reconsideração do passado, enquanto uma lembrança que definida em sua co-temporalidade. Osborne não se coloca como um crítico a isto. O modelo da lembrança tem a vantagem de associar a história a uma memória e um presente vivido (OSBORNE: 2013, pp. 190 ss.).

O ato da lembrança se encontra sempre no presente. Ele também não se abre a qualquer futuro e se difere da tradição historiográfica com suas construções de acontecimentos passados, associados a uma expectativa de antecipação do futuro, que tende à redução da história às representações de acontecimentos construídos de maneira lógica e sistemática.

A crítica de Osborne vale para determinadas posições artísticas que através do testemunho temporal histórico da lembrança representada e vivida estabelecem um contraponto com as abstrações da historiografia, buscando de maneira política legitimar o valor da autenticidade existencial. A lembrança não é transmitida com a experiência histórica de modo fechado. A memória possui sua própria compreensão reflexiva e evidente da encenação da história no presente afetivo, sensível e então, imediatamente experimentável.

A identificação da lembrança à experiência histórica transmite o problema do próprio caráter construtivo da lembrança. Lembranças não possuem imagens de uma percepção passada, representada

objetivamente; elas são mudas, feitas de uma realidade atualizada e subjetiva, com alto grau de seletividade e de situações reativadas pelo exercício da memória e por isso, dependentes de reconstruções pouco causais. Sob isto está incutida a ideia de uma experimentação imediata da história através da arte, ou ao menos de uma construção da comunicabilidade artística.

Segundo Osborne, esta ideia ignora o contexto em que a arte é transmitida, sob os quadros sociais e nos espaços institucionais. A arte que confia na evidência imediata do presente, não alcançou ainda a compreensão, de que sua apresentação funciona de modo diferente em diferentes espaços institucionais. Como Osborne argumenta, tal arte contemporânea é cega ou ingênua em relação às condições históricas de seu próprio presente, pois suas condições ainda não a esclarecem muito sobre a forma da coletividade, referindo-se no máximo, às lembranças da cultura comunitária, regional ou nacional, em que ela está inserida.

O mundo da arte presente adquiriu um caráter inter- e transnacional e este desenvolvimento não é resultado apenas das práticas intersubjetivas, mas também da emancipação da lógica do capital de sua vinculação aos Estados-nações. A coletividade, à qual a arte da memória da autenticidade se relaciona, apresenta-se assim, em contradição com a relação social constituída no seu espaço de representação. Este espaço é, contudo, influenciado por uma dinâmica da significação social de uma subjetividade deslocada dos espaços presentes, modelos para uma interpenetração das formas sociais nas relações de troca que obrigam novas formas de associação de vínculo e independência; assim, tornam-se cada vez mais inadequados conceitos como coletividade, cultura, nação, sociedade.

Aqui se desenha a possibilidade de uma coletividade especulativa nova, com a qual a arte contemporânea tem que se relacionar pelo potencial político de sua própria situação histórica. Neste aspecto, a arte avança, pois seu público também se interessa por essa coletividade especulativa, onde ele se volta ao passado e deixa advir o momento de uma essência futura. História e memória se misturam e a divisão clara destas dimensões desaparece. O próprio contexto pós-colonial leva à discussão sobre a construtividade, a perspectivação e a vinculação do local da historiografia. A pulsão vivida se desvincula daquilo que Osborne compreende como *presente descrito* presente na sistematização da memória e da história. Os exemplos que Osborne critica como arte da lembrança da autenticidade são obras que reflexivamente opõem lembrança pessoal e história oficial numa maneira precária.

Osborne observa a obra de Amar Kanwars *The Lighting Testemonies* (Imagem 15), uma videoinstalação que foi exibida na documenta 12, em 2007, sob a curadoria do casal Ruth Noake e Roger Buerger. Esta obra se refere a uma encenação entre experiência histórica, lembrança e narrativa, no qual a ênfase da construção artística de nenhum modo recai sobre o problema da contradição das lembranças. Ao contrário, a lembrança surge aqui como problema levado a sério. A diversidade e a fragmentação dos relatórios que se referem a estupros e sequestros de mulheres em momentos significantes da história da Índia, de 1947 até hoje, expõem não a construção artística no sentido de denunciar a lembrança como inadequada para a compreensão de contextos históricos. Estes relatórios evocam muito mais a fragmentação pós-traumática do próprio sujeito da lembrança. Trata-se aqui de um trabalho que, com razão, se posiciona de maneira crítica

frente à arte da lembrança ingênua e não incorre em defesa de alternativas problemáticas constituídas na oposição entre história e lembrança. A lembrança não está aqui pensada de forma ingênua, como um espelho do passado respectivo à experiência histórica que se deveria denunciar através da documentação descritiva. Ela pulsa vivente e é compreendida, acompanhando os debates das ciências humanas contemporâneas, em seu caráter construtivo e constitutivo, a partir da relação com a situação presente da consciência.

Associando esta linha de argumentação segue o vídeo *We can make rain, but no one came to ask* do Grupo Atlas (Imagem 16), que Osborne compreende como um modelo paradigmático para o trato artístico esclarecido com o problema da historiografia. Este trabalho, por sua estrita ficção das figuras e das testemunhas e, ao mesmo tempo, pelo uso de elementos documentais atentos ao caráter da construção da narrativa histórica, apresenta-se como mensagem sem referência indexical, ou seja, trata-se de conteúdo realístico sem fundamentado em qualquer realidade referencial. Ao lado do contexto da narração histórica estritamente fictícia, a autoria artística também é inventada e altamente significativa. O Grupo Atlas é apenas o pseudônimo do artista americano-libanês Walid Raad. O caráter ficcional, anônimo e coletivo do Grupo Atlas produz para Osborne uma nova espécie de alegoria da coletividade transnacional e especulativa. Osborne aponta que o uso do pseudônimo *Atlas Group* serve como caráter variável, estilizante, de uma primeira transnacionalidade que fixa a coletividade especulativa como conteúdo utópico e prático, com dinâmica concreta e propriamente emancipada da condição transnacional existente nos espaços empíricos contemporâneos.

Outra significação identificada por Osborne no estimulante conceito de coletividade especulativa consiste no fato de que este conceito não está mais determinado como conteúdo utópico, mas ao contrário, pragmático, pois trata exatamente de como a arte deve se dirigir a seu público. Este conceito não pode ser compreendido como um caráter variável de uma coletividade transnacional ausente. A arte funde aqui seus meios numa concretude prática, a partir de um público heterogêneo da coletividade especulativa transnacional, que pode ser então desenhado. Neste sentido, serve muito mais uma arte que trate as imagens do passado, perpassando as subjetividades, criando um liame de identidade diferencial, para além da relação precária do objeto como memória e história a ser transmitido.

Em relação às obras de Nalini Malani e Willian Kentridge, não se trata apenas do modo transmitido formalmente, que produz e busca *retrabalhar* os traumas históricos num efeito prolongado. Elas remarcam, sobretudo, a questão da responsabilidade para com o trato com seu presente transnacional, deixando-se situar nos espaços de representação disponíveis em seu presente. Neste sentido, as obras de Malani (Índia) e Kentridge (África do Sul) possuem um ponto de relação nacional, embora eles não se posicionem em relação à sua nacionalidade. Osborne acentua que a transnacionalidade não pode ser compreendida como o outro abstrato do nacional. Trata-se aqui da situação do observador como conceito atualizado presente em cada relação econômica, política e cultural de intercâmbio específica, praticado na história das relações entre as nações modernas. A coletividade especulativa corresponderia assim a uma dinâmica em que o pensamento moderno do universalismo seria retirado da perspectiva de tais coletividades transnacionais.

Especulativa é uma coletividade, não no sentido da projeção de uma unidade utópica da humanidade, mas no sentido de que as suas discussões tornam-se concretas para as formas existentes de coletividade; assim, ela se torna aberta a uma contribuição de melhoria. Trata-se da associação estreita entre a experiência com tais obras, a discussão sobre o entendimento do passado e o futuro constante da responsabilidade coletiva produzida por este passado. Susanne Leeb remarca uma característica da arte do presente, que não se abre mais através de uma utopia como forma de possibilidade do futuro, mas como uma forma de possibilidade do passado que se cristaliza (LEEB: 2015). A abertura da história no presente possibilita já em si um novo horizonte de espera, a perspectiva de (outro) futuro. A relação da arte contemporânea com o passado traz consigo outra dimensão, que se abre no próprio significado do conceito do contemporâneo, que, ao invés de ser uma atualidade linear, fundada no passado e voltada ao futuro, torna-se repleta de discussões extemporâneas com o passado, que permanecem em nós no mosaico da memória. Giorgio Agambe traça algumas características deste presente que pode ser a todo tempo reinicializado e no qual ainda não se esteve (AGAMBE: 2009, pp. 39-54). A história, na medida de sua vitalidade e atualidade, na forma como ela foi pretensiosamente objetiva no passado, na sua distância do presente, está sob suspeita. Neste sentido, restam muitas possibilidades às interpretações e adaptações artísticas dos gêneros históricos da cultura de massa e popular.

Os *reenactments* aparecem notadamente codificados, a partir dos anos de 2000 e marcam uma importante linha da arte contemporânea. Eles são discutidos e percebidos em sua forma objetiva, a partir da reencenações populares, como por exemplo, *A Paixão*

de Cristo, em Nova Jerusalém, Pernambuco. Assim, através da repetição de uma encenação muito rica em detalhes, surge a possibilidade de uma nova encenação dos acontecimentos históricos, apreendidos através da repetição como uma reconstituição vivida. Paradigmaticamente, apresentam-se os *war-reenactements*, por exemplo, o da guerra civil norte-americana, pela qual a significação do acontecimento histórico para o presente pressupõe a função do *happening* histórico que o torna comprovado. No entanto, os mais conhecidos *reenactements* artísticos objetivam frequentemente e profundamente aquilo que ainda está para ser exposto; o que não foi completamente concluído, nem trabalhado, tampouco compreendido no acontecimento passado.

Vale observar o projeto de filme-teatro de Milo Raus: *Os últimos dias de Ceaucescu* (Imagem 17), em cooperação com aquilo que ele fundou sob o nome de *International Institute of Political Murder* (IIPM), em que o processo do ditador romeno Nicolae Ceaucescu foi detalhadamente reencenado, não apenas como uma comprovação de um reconhecido contexto de significação histórica, mas para abrir novamente questões relacionadas a este momento histórico. A fidelidade realística dos detalhes da documentação do filme, do processo, no meio da *performance* teatral, produz um efeito de extrema estranheza replicante, através da qual o documento original é renovado pela interpretação histórica e torna-se livre desta. Tal obra acentua a oposição entre identificação e afeto, de um lado, e crítica e distanciamento, de outro.

Tampouco, pode-se dizer que a obra de Jeremy Deller (Imagem 18) *A batalha de Orgreave* (2001) busque apenas se certificar dos acontecimentos reencenados, no estrito sentido transmitido pelos meios

de comunicação da época. Após vários anos de pesquisa sobre a forma como tudo aconteceu em seus mais minuciosos detalhes, Deller reproduziu, com ajuda de centenas de atores amadores de reencenações de cenas de batalha, a participação dos combatentes da época no confronto brutal entre o sindicato dos mineradores ingleses e os executivos do governo de Margaret Thatcher, em 16 de junho de 1984. O diretor Mike Figgis acompanhou o *Reenactement* encenado de Deller com a câmera e mais tarde o editou com documentos e testemunhas de 1984, produzindo assim, um filme-documentário sob o mesmo título *A batalha de Orgreave, 2001*.

Enquanto Rau, através da estranheza teatral fidedigna do documento histórico confronta seu público com o problema da produção de significação histórica; a *Batalha de Orgreave* objetiva uma apropriação do passado. O *Reenactement* porta em si a promessa terapêutica, analítica, no sentido de que a cura psicoemocional pode ocorrer a partir da repetição do trauma. De grande significação para o contexto atual é a ideia de verdade às avessas em relação à versão dos relatórios ligados ao governo da época. Esta verdade contrária (revisionista) é desenvolvida também de maneira consequente em razão das possibilidades do filme em documentário. *A Batalha de Orgreave* comprova como uma readaptação crítica dos *reenactements* populares pode conter tanto o objetivo terapêutico da conciliação, como também a produção de um documentário reflexivo interpretante de um acontecimento passado. Assim, a obra permanece amplamente na lógica da historiografia. Ela leva através do contraste com a historiografia antiga o caráter construtivo e indireto de toda historiografia. Ela o faz no sentido de uma melhor compreensão do conceito de acontecimento histórico.

O esforço historiográfico documental no sentido da verdade de acontecimentos passados cria uma relação de tensão da própria lógica da arte, que se conduz a uma afirmação de verdade que já está minada desde o início. Assim, ela não se encontra mais numa espécie de niilismo relativista, mas pretende agora, ao contrário, revisar e atualizar a própria tarefa da construção historiográfica e isso ela logra, através de uma variedade de processos, pelos quais os documentos do passado são reinterpretados e produzidos aos olhos dos observadores contemporâneos.

Outro modo de *reenactement* muito discutido na arte do presente ocorre também através da reflexão artística sobre os arquivos, nos quais cada linha de pesquisa contribui para administrar os espaços de possibilidades historiográficas. O passado não está neste contexto de modo algum fechado. Ele não está encerrado no arquivo que se tem em mãos, mas torna-se algo problemático em sua forma construída e propositiva, pelo próprio modo de se constituir os arquivos. Isto pode ser compreendido num duplo sentido, uma vez pelo critério daquilo que se deve coletar para a constituição do arquivo, ou pelo significado que se dá àquilo que é coletado para dar sentido ao arquivo. Assim, operação da arte contemporânea não se constitui apenas daquilo que está coletado dentro de um arquivo oficial. Hal Foster observa que o impulso arquivista da arte contemporânea pode ser compreendido como impulso para tornar acessível o que está recalcado nas instituições colecionadoras, isto é, o sentido de sua motivação. Os artistas não se relacionam tanto com arquivos consolidados, eles mais produzem seus próprios arquivos. Decisivo é que isto ocorre, ao mesmo tempo, de modo fictício e fático, privado e público, não deixando de indicar que todo e qualquer material

de arquivo possui tais significações. Os princípios organizacionais arquivistas das obras de autores como Tacita Dean (**Imagem 19**), Sam Durant (**Imagem 20**) ou Thomas Hirschhorn (**Imagem 21**), são tratados por Foster como obras aplicadas não apenas ao processo de produção de contextos de significação, que se efetivam no desenvolvimento de cada arquivo, mas também no redirecionamento reflexivo, associado a um contexto em que o material não é escolhido e posto em conjunto de forma aleatória. Aqui ocorre uma operação artística intencional, em que as duas dimensões de contexto, a do arquivo e a da historiografia, ainda deixam denotar muito claramente em seu estado de indeterminação que, em cada material de arquivo, persiste a necessidade de interpretação.

Nas duas dimensões sente-se a potencialidade do arquivo que, por um lado, procura seu território através do que ele exclui e, por outro lado, abre-se ao futuro, a partir das possibilidades de interpretações que ele pode ainda incluir em si. Esta possibilidade da ideia de arquivo torna-se experimental pelo direcionamento que se pode dar a ele. Assim, ele surge como metáfora concreta para os espaços possíveis da história, pois é retirado da esfera do uso da historiografia objetiva e torna-se objeto de interpretação e exposição na esfera da arte. Através deste processo artístico, o arquivo então recai no horizonte daquilo Jacques Derrida formula como *questão de futuro* (DERRIDA: 2001, pp. 47-65), não mais no sentido de sua produção utópica colecionista e objetivante, mas no sentido de uma responsabilidade para com o amanhã, no qual o presente, ao observar a compreensão do passado, está situado.

Diferentemente da forma como concebia a teoria modernista da arte, o conceito de belo natural não é apenas a categoria contraposta ao belo cultural. Ele é percebido, como afirma Theodor Adorno, mais como um produto de um período altamente civilizado, pois o belo na natureza poderia ser reconhecido pela consciência, apenas num momento em que esta não mais se mostrasse como ameaçadora. Assim, o belo natural, enquanto infinito incondicional livre, surge num mundo, onde o terror social se dissemina por toda parte e como oposição a isso, se pode conceber então, o belo naquilo que não está ainda domesticado (ADORNO: 2004, pp. 115-142).

Se a beleza natural é compreendida através de uma percepção construída a partir do resultado do domínio da natureza, seria um equívoco acreditar na utopia romântica do paraíso perdido, em que a conciliação dialética entre o belo espiritual e o natural tivesse existido numa época remota, clássica (Hegel) ou primitiva (Picasso); pois antes do desenvolvimento das possibilidades do domínio racional da natureza, o homem não era de modo algum livre, pois através de sua experiência com a natureza ele constatava seu destino na condição não-livre, dependente da natureza.

A experiência da previsibilidade da natureza, introduzida com a cientificidade humanista, relaciona-se não com a natureza propriamente dita, mas com a arte na forma de uma promessa utópica do belo natural, concebida num nível de tomada de consciência da racionalidade, que fora desenvolvida até então. Assim, a ideia da superação do belo natural através da arte, para Adorno, não está associada, todavia, ao desenvolvimento histórico-filosófico, como em Hegel, mas a um aspecto propriamente estético. Assim, não se trata tanto da relação histórica entre forma e conceito, mas sim da própria ideia de

uma aparência sensível, que apresenta um belo natural destituído de sua disposição instrumental e utilitária na percepção da própria natureza. A percepção do belo natural, no entanto, não pode ser representada e não pode ser realizada. Adorno mostra que a tentativa de apreender um acontecimento natural, como o pôr do sol, por exemplo, de uma forma acabada e pretensiosamente perfeita, acaba se tornando Kitsch. Assim, ao definir este momento de desvio da sensação em relação à percepção, da indeterminação em relação ao conceito, ela se aproxima daquilo que Walter Benjamin chama *aura*, isto é, uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única e distante, por mais próxima que esteja (BENJAMIN: 1974, pp. 435-469). O fenômeno do belo natural também possui este caráter do próximo-distante, do determinado-indeterminado. Os argumentos de Adorno indicam a relação deste conceito com uma espécie de momento passado, efêmero, *não-coisal*, fugidio, que está sempre se fazendo, que não permanece por muito tempo e por sua brevidade se esvai. Este momento pertence de forma constitutiva, não apenas à experiência com a natureza, mas também com a arte.

A isso está também associada à teoria de Kant do sublime como sensação maravilhosa frente aos fenômenos naturais, no sentido de uma ressonância projetada pelo próprio sujeito transcendental, que acentua a negatividade da aparência das belezas naturais na arte, a partir da ausência da forma. Resumindo os argumentos de Adorno, a natureza é interessante para a Arte Moderna apenas no sentido esquemático, não de seu conteúdo. Assim, a proximidade entre belo natural e belo artístico não se encontra, para Adorno, apenas nos resultados da imitação objetiva da natureza, onde o fenômeno capturado frequentemente fracassa no bizarro. A arte do

belo natural imita muito mais a aparição da aura fugidia, ela não imita a natureza, tampouco especifica coisas belas naturais. No belo natural em si, o objeto se determina na forma do indeterminável, do instante da aparência que une passado, futuro e ato presente. A teoria estética de Adorno é bastante crítica e está repleta de polêmicas em relação à admiração ingênua da natureza. O belo natural torna-se conclusivamente transvalorado por toda uma indústria cultural, associada ao turismo comercial, sua experiência situa-se no privilégio do burguês que, tocado em sua sensibilidade individual pelo sentido do natural, se transporta a uma zona segura, distante da grande loucura da civilização.

A arte contemporânea, no entanto, toma uma direção contrária àquela proposta por Adorno. Aqui, a natureza, como ocorreu na documenta 13 (2012) em Kassel e sob a curadoria de Carolyn Christov-Bakagiev, possui uma relação expressa com o conteúdo. Não se trata, contudo, de uma retomada da tarefa pré-moderna da correspondência imitativa com a natureza dos objetos, nem tampouco de uma nova afirmação do belo natural e de sua exploração comercial, que hoje possui uma insistência ideológica inevitável.

A proximidade a um romantismo da natureza é ainda sentido na arte contemporânea. O velho projeto da imitação objetiva da natureza coloca-se no contexto da deslimitação da arte e das artes, não por meio da representação imagética, mas sim através da reprodução técnica da imagem, como mostra o projeto *Weather* de Olafur Eliasson (**Imagem 22**), exibido em 2003, na Turbine Hall da Galeria Tate de Londres, assim como suas quatro cachoeiras colocadas ao longo do *east river* em Nova York, em 2008 (**Imagem 23**). Estes projetos referem-se ainda a um efeito imersivo, no qual a estética do

impressionante torna-se possível através da construção (**Imagem 24**), o belo natural pode ser então reproduzido na forma técnica de um efeito especial. Em geral, os desenvolvimentos mais recentes da arte não excluem mais a ideia de imitação, nem tampouco as categorias provenientes da estética como belo natural e sublime. Assim, as formas perdem os limites entre o domesticado e o não-domesticado. A natureza como objeto e construção da ciência natural e da política ecológica mostra-se no horizonte e chama atenção para a decadência daquilo que é feito pelo homem. Em todas estas posições trata-se de afirmar uma interação entre natureza e cultura, além de retomar implicações de uma teoria da conciliação, sobre a qual Adorno já tinha criticamente refletido.

Todavia, esta noção de obra da contemporaneidade não parece ser a mesma que aquela proposta no final dos anos de 1960 pela *Earthwork* ou *Land-art*. Fala-se aqui, por exemplo, do *Spiral Jetty* de Robert Smithson (**Imagem 25**), um sulco de terra (5.000 toneladas de blocos de basalto negro) que adentra as águas do Grande Lago Salgado no deserto de Utah (EUA), a partir de sua margem, seguindo uma forma retilínea que se curva numa espiral em sentido anti-horário, o que exigiu um maquinário muito pesado, aplicado a uma extensa superfície da água; assim como o *Double negative* (**Imagem 26**) de Michael Heizers (1969), uma longa trincheira realizada com muita dinamite num Canyon do Mormon Mesa, no noroeste de Overton, município de Moapa Valley em Nevada (EUA); possuindo cerca de 9 metros de largura, 15 metros de profundidade e 457 metros de comprimento. Sua construção durou entre 1969 e 1970, consistindo no deslocamento de 244.800 toneladas de pedras, principalmente rhyolite e areia. O negativo refere-se à supressão da relação dupla entre espaço

natural e artificial no conceito da obra. Ela consiste essencialmente no que não está mais presente, naquilo que foi deslocado.

Smithson mostrava que estas obras deixavam de ser observadas como objetos, elas não podiam mais estar desvinculadas do ambiente em que foram inscritas e onde se tornavam perceptíveis. Disso resulta uma dialética entre o lugar dado por um ambiente concreto e o não-lugar (SMITHSON: 1996, pp. 143-156). Uma representação metafórica da independência do local, no caso, da obra de arte. Assim, no *Spiral Jetty*, o fundamento ou chão do lugar é transposto para o não-lugar. Não é a obra de arte que está no chão, mas o chão que está na obra. O local (mar de sal) e o não-local (a forma espiral dos amontoados de terra) implicam permanentemente um processo dinâmico dialético entre as fronteiras abertas e fechadas, entre as coordenadas internas e externas, a periferia e o centro, em indeterminada certeza entre o espaço físico em algum lugar e o abstrato em lugar nenhum.

As experiências dos *Earth-works* de Smithson e Heizer além de mostrarem a ação de uma atitude colocada nos limites das alturas de uma fenomenologia da percepção, elas também possuem uma vinculação de conteúdo em relação às encenações entre os conceitos de natureza e cultura. Assim, elas não apenas revelam a paisagem como construção cultural (literária), mas também a construção cultural da paisagem como natureza e com isso reitera-se o jogo formal entre o lugar e o não-lugar.

Smithson se justificou sobre isso numa série de ensaios esparsos. A arte não nos traz mais próximos da natureza, ela tem muito mais um efeito desnaturalizante (SMITHSON: 1996, pp. 157-171). Assim, já se começa a desconfiar da aparição selvagem e reconhece-se o

trabalho da história, sobretudo, na formação do conceito de natureza incultivada. Toma-se então consciência de que o trabalho da cultura não é de nenhuma forma inocente. Quando Smithson de fato recusa representar a natureza como um reino fechado, no qual a cultura contrariamente poderia estar ausente, ele não conclui como consequência a inobservância das forças da natureza. Ele atenta exatamente para o fato de que esta força vale para a própria cultura, na forma em que esta vê diante de si seu próprio passado, tornado resíduo natural. Assim, Smithson descreve sobre o surgimento do *Spiral Jetty*, não apenas através de seu fascínio pelo lago salgado de Utah, mas também devido a seu interesse pelos rastros da tecnologia humana, dos resíduos e entulhos da superfície de sal na margem do lago, ruínas desarranjadas, esticadas em espiral, numa atmosfera salínica e ferruginosa, ao lado de velhas bombas de óleo, num silêncio desolador. Contra a saudade ideológica do paraíso perdido intocável da natureza, Smithson se interessa expressamente por tais lugares dialéticos do presente, no qual a natureza é claramente não um lado da dialética que se deixa objetivar pela cultura e a tecnologia, mas muito mais permeia esta cultura e esta tecnologia mesma, ela entra na cultura no momento em que esta vê na natureza os rastros de seu próprio passado.

Assim, Smithson e outros artistas da *Land Art* preferiam ferramentas mais rudes, pois são feitas de materiais mais próximos da matéria crua da terra, onde elas mais cedo ou mais tarde irão sucumbir. Os equipamentos pesados ou as ferramentas toscas, segundo Michael Heizer, como pás e picaretas, expressam em sua destrutividade, muito pouco da maravilha da construção humana, pois o nosso maravilhoso mundo novo é feito da decadência da natureza e

deste modo Smithson interpreta o fragmento de Heráclito: “[Como] coisas varridas e ao acaso confundidas [é] o mais belo mundo” (Fragmento 124, recolhido de Teofrasto, *Metafísica*, 15; p. 7 a 10).

O desenvolvimento da natureza se fundamenta sobre uma dialética e não sobre uma metafísica, segundo Smithson. Isto significa que a natureza não é simplesmente o outro da cultura e da história e assim, ele polemiza veementemente com uma parte do movimento ecológico, que possibilita a concepção de uma mãe natureza oposta aos seres humanos, como se estes não fossem parte da própria natureza. Isto só faz aumentar a distância entre o homem e a natureza, assim como o trabalho necessário para o contato entre estes. Isto significa também que a consciência da comunicabilidade da cultura com a natureza tem que necessariamente incluir a consciência da destrutividade da natureza da cultura. Aqui, torna-se evidente a semelhança entre as posições de Smithson e Adorno. Smithson recorre à mesma consciência da dialética entre cultura e natureza para justificar sua posição crítica e ainda que esta não esteja no contexto da teoria estética de Adorno, Smithson se aproxima desta, estritamente no sentido da recusa a uma teoria da conciliação entre natureza e arte.

Na medida em que a *Land art* não se deixa compreender na oposição utópica entre natureza e sociedade, é que ela abre a possibilidade de expressar a compreensão da relação dialética entre natureza e cultura no campo da arte. Enquanto nas teorias modernas a natureza seria superada pela abstração, Smithson insiste que a natureza não pode fugir de uma representação abstrata, pois ele conserva a validade da abstração, a partir do momento em que ele assume a implicação indissolúvel entre cultura e natureza. A *Land art* toma aqui uma posição especial, porque nela se cruzam a experiência da

indeterminação da obra de arte e o caráter fugidio da natureza aparente, que em quase nada se distinguem um do outro, na forma de uma dupla negatividade da determinação (Michael Heizer).

As obras da *Earth work* são assim, obras de arte abertas constitutivamente indetermináveis e acentuam o que já vale para as obras de arte fechadas: que o caráter estético aparente de uma obra se deixa objetivar para além das experiências transmitidas por ele. Obra e experiência possuem a mesma origem como ensinam as obras de arte abertas contemporâneas. A aparência estética não pode ser interpretada como uma aproximação abstrata da racionalidade à natureza, mas ao contrário, ela deve ser compreendida como o próprio produto intangível de um processo relacional entre observador e obra. A dinâmica da relação dialética entre cultura e natureza necessita de uma instância corpórea da percepção (o observador) e esta não é um efeito menor do trabalho, pois sem o observador as flutuações desta dinâmica não ocorrem, nem do ponto de vista formal, nem do conteúdo. O observador, como criatura pensante, é muito mais, parte realizadora disso.

A posição de Robert Smithson é central também para posições mais atuais da arte contemporânea, como mostra a observação de um dos trabalhos mais discutidos da documenta 13, a instalação de Pierre Huyghes, exposta nos jardins da Karlsau e denominada *Untilled 2011-2012 (Imagem 27)*, que significa incultivado, não construído. No sentido smithsonianiano da dialética do lugar, Huyghes colocou na periferia do parque barroco locais para a compostagem do lixo recolhido pelo serviço de manutenção do parque. Como elementos da instalação, dentro do parque e em homenagem à *Land Art*, foram colocados terra, rejeitos e dejetos, assim como graciosos

pedaços de cimento minimalistas, uma escultura tradicional de uma figura feminina, cujo rosto fora coberto com um favo de mel, além de plantas com efeitos alucinógenos, um carvalho de Beuys desenraizado, dois cães coloridos em rosa-choque, um na perna e o outro na pata e um homem, uma espécie e vigilante e jardineiro que cuidava de tudo isso. Esta instalação não objetivava tanto transmitir a liberdade da cultura em relação à natureza intocada. Tratava-se mais da ressonância entre o lugar da compostagem periférica, fora da instalação, e o não-lugar, a instalação, com os elementos colocados pelo artista. A flutuação da dialética entre natureza e cultura é observável, fazendo aparecer os detalhes mais selvagens e incultivados como resultado de uma construção cultivada, além da natureza domesticada, por exemplo, na forma de ambos os cães pintados em rosa, como uma espécie de *readymade-criaturizado* como estranho comum da relação cultura-natureza. No campo desta dialética, homem e natureza mostram-se parte de um contexto aberto no espaço de associações entre as espécies: homem, cachorro, abelha, micro-organismos, numa temática da ética da inter-espécies que, no contexto da documenta 13, recebera forte destaque.

Os dois lados da dialética entre cultura e natureza, a saber, a construção do natural de um lado e a destruição da construção do natural de outro, não podem ser tematizados apenas na forma da interação proposta por Smithson e Huyghes, mas também unilateralmente, levantando aspectos estéticos e políticos, que são dignos de observação. Este tipo de relação da arte contemporânea com a natureza fixa-se na sensibilidade do passado, naquilo que transcorre e mostra a derrocada do construcionismo (também artístico), após a década de 1960. Assim, artistas como Eva Hesse (**Imagem 28**), Robert

Morris (**Imagem 29**) e Dieter Roth (**Imagem 30**), dentre outros, constituem suas obras, a partir de materiais orgânicos e revelam com isso, processos abertos de suas obras, introduzindo nelas, um caráter transmutante.

Do ponto de vista da forma e do conteúdo, as obras destes artistas desenham aquilo que poderia ser compreendido como obra de arte contemporânea, que se defende contra o conceito de obra como unicidade monádica fechada em si e, ao mesmo tempo, se apresenta como uma ideia válida. Através da transmutação das formas, a singularidade da obra e o momento histórico de sua experiência tomam consciência de sua transitividade passada, um passado com naturalidade imanente que pode ser de lembrado de várias maneiras.

A dialética da comunicabilidade entre cultura e natureza se encontra, sem dúvida, no centro das alianças da jovem arte com o movimento ecológico. Smithson define esta aliança sob o signo do fim da natureza, fim entendido como fim da ideia do reino fechado e opaco da natureza. O artista assume uma posição importante contra os enganos dos discursos em defesa do sentido de natureza no contexto da política ecológica. Bruno Latour, que exerceu certa influência intelectual sobre a documenta 13, propôs em seu livro, *O parlamento das coisas* (LATOUR: 1994, pp. 140 ss.), que se deveria aprender da crise ecológica dos últimos tempos, quão equivocados e ineficientes são os discursos em favor da natureza e contra a política. A crise mostra que os temas associados à natureza, como por exemplo, a BSE (doença da Vaca Louca), não concernem mais aos limites do mundo natural fechado, mas sim a uma realidade que não pode ser mais pensada como algo independente da prática humana: agricultura, ciência, política e consumo.

Assim, é totalmente inútil e supérfluo constituir a natureza como uma parte do não-humano ou do não-histórico. A ecologia política tem, segundo Latour, que situar-se na transitividade do contato natureza-cultura, ao invés de conduzir uma discussão em nome da natureza, limitada às instituições das políticas estabelecidas. Ela deve ampliar o campo de suas intervenções para compreender melhor a rede entre instituições e aparatos científicos. A arte contemporânea interessa-se pela política ecológica de Latour, não no sentido da luta por uma melhor relação entre cultura e natureza, mas sim no modo de uma reflexão sobre as instâncias e os meios desta própria relação.

As fronteiras entre o ecológico e a performance desaparecem no contexto da documenta 13, através da obra da artista Amy Balkin (**Imagem 31**), que busca mostrar que a atmosfera da terra seria objeto de uma competição da UNESCO (Public Smog, desde 2004). O limite pouco claro entre literalidade e poesia muda a situação das coisas e chega aos endereçados mecanismos jurídicos e políticos dos *créditos de carbono*, provocando sua própria auto-reflexão.

A ida aos limites, que no campo das ciências da natureza está demonstrada, torna-se estratégia política específica para a arte. Se alguém vestido totalmente de branco, membro de um grupo de artistas, no contexto de uma performance participativa, se apresenta como representante de uma empresa de bio-tecnologia e convida os visitantes a experimentarem em tendas laboratoriais a manipulação transgênicas de bactérias, com a possibilidade de que estas possam ainda ser liberadas na atmosfera; então, não se trata apenas de propor um objeto complexo no mundo, mas sim, de defrontar o público, através de tais ações, com uma discussão profunda com o econômico, o tecnológico e a dimensão moral de inovações que

estão em processo. Assim é a performance *Gen-Terra* (**Imagem 32**) da *Critical Art Ensemble*, em cooperação com a artista Beatriz da Costa. O jogo artístico com os limites entre ciência e arte é evidente e situa o público numa posição de insegurança, que se questiona acerca da realidade desta intervenção. Trat-se de ciência da natureza ou de uma encenação artística? O que significa participar, colaborar? Trata-se de uma ação responsável ou de uma ação no modo teatral do “faz de conta”? É fato ou ficção? Uma obra tão didática como a do *Critical Art Ensemble* não se coloca nem na posição da ciência, nem tampouco na relação entre ciência, economia e política ecológica intervencionista. Ela conquista, muito mais, como todo trabalho performativo, o último tempo vivido de seu potencial político, a partir da distância reflexiva do eminente próximo, produzido na esfera da prática e da teoria.

Enfim, mostra-se com isso, que as incursões aos limites da arte não suspendem a presença do estético na forma do imitativo. Ao contrário, esta presença diferencial alcança validade total e imanente na arte contemporânea, pois esta presença diferencial não está mais compreendida entre a obra fechada em si e seu modelo exterior. Assim, as questões fundamentais para a arte dos últimos tempos parecem estar intimamente fundidas, como a relação entre conceito e aparência sensível, história e memória, mundo e natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Erste Auflage: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

ADORNO, Theodor W. (2004) *Teoría estética*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. (<http://mateucabot.net>). Versión 0.4 15/12/09 - 07:45:40. Madrid: Ed. Akal.

AGAMBEN, Giorgio (2009): "What Is an Apparatus?" and Other Essays. Trad. D. Kishik e S. Predatella. Stanford: Stanford University Press.

BELTING, Hans (2013a): *From World Art to Global Art: View on a new panorama*. In: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Org.) *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: University Press.

BELTING, Hans (2013b): *Arte híbrida? Um olhar por trás da cena global*. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*.

BANJAMIN, W. (1974): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, In: *Gesammelte Schriften*, Org. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Bd. 12, Frankfurt/M: Suhrkamp.

BUBNER, Rüdiger (1989): *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M: Suhrkamp

BOURDIEU, Pierre (2006): *A distinção: Crítica social do Julgamento*. Trad. brasileira de Daniele Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp.

BOURDIEU, Pierre (1996): *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BÜRGER, Peter (1993): *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega/Universidade.

DERRIDA, Jacques (2001): *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará (Ediouro).

ECO, Umberto (1991): *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora perspectiva.

FOSTER, Hal (1997): *The Artist as Ethnographer*. In: *The Return of the Real*. London: Cambridge.

HERÁCLITO (1996): Fragmento 124, recolhido de Teofrasto, *Metafísica*, 15; p. 7 a 10: In: *Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários*. Org. José Cavalcante de Souza. São Paulo. Ed. Abril.

HUYSSSEN, Andreas (2012): *Shadow play as medium of memory*. In: Carolyn Christov-Bakargiev, Arjun Appadurai, Andreas Huyssen, Nalini Malani. *In Search of Vanished Blood*. Ostfildern.

KANT, Immanuel (1993): *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária / ISBN 85221801017.

LATOUR, Bruno (1994): *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Trad. Irineu da Costa. Rio de Janeiro. Ed. 34. pp. 140 ss.

LEEB, Susanne (2015): *Primitivism and humanist teleology in art history around 1900*. In: *Journal of Art Historiography*, N. 12, June.

NANCY, Jean Luc (1993): *Le sens du monde*. Paris: Galiléé

O'DOHERTY, Brian (1999): *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, (1976), Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

OSBORNE, Peter (2013): *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres: Verso Books.

SMITH, Terry (2013): *Contemporary Art. World currents in Transition Beyond Globalization*. In: Hans Belting/ Andrea Buddensieg/ Peter Weibel (org.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: University Press.

SMITHSON, Robert (1996): *Collected Writings*. Berley, Los Angeles, Londres: University of California Press.

STÄHELI, Urs (2008): *Die Dekonstruktion des Globalen* In: Ulfried Reichardt (org.). *Die Vermessung der Globalisierung*. Heidelberg: Kunstwissenschaftliche Perspektiven.

OBRAS CITADAS



IMAGEM 1: Gulf Labor Artist Coalition (2015): Occupy; no MoMA e no Museu Salomon Guggenheim (Meet Workers' Demands Now!).



IMAGEM 2: Michael Asher (1974): *Untitled*. Installation view, Claire Copley Gallery, Los Angeles.

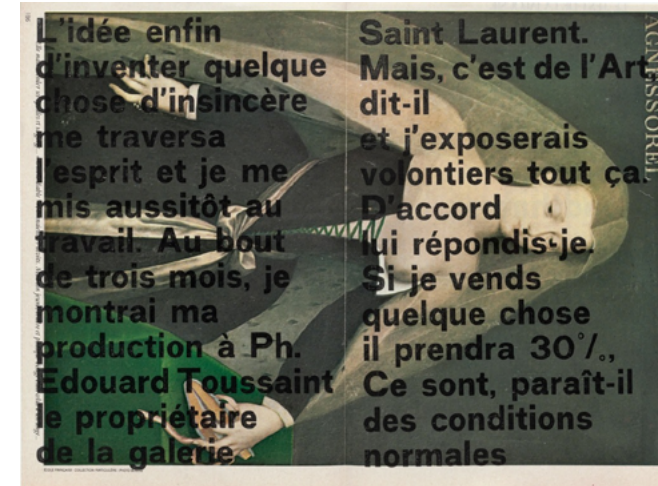
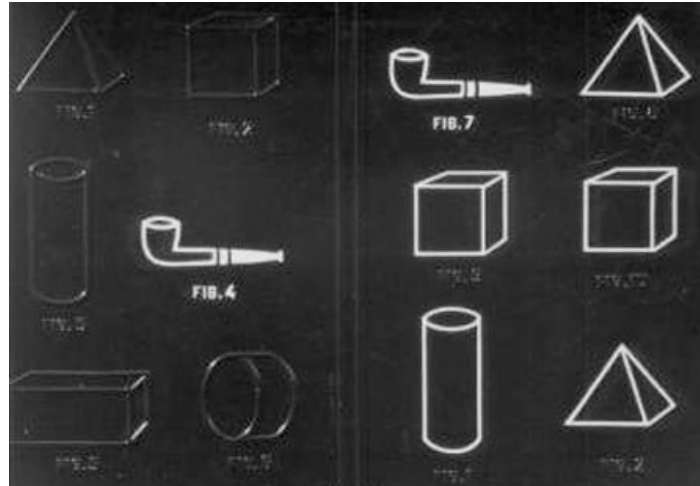


IMAGEM 3: Marcel Broodthaers (1965): *Fêmur do homem belga e fêmur da mulher francesa* | Marcel Broodthaers (1969): *O Cachimbo* | Marcel Broodthaers (1974): *Jardim de Inverno*.

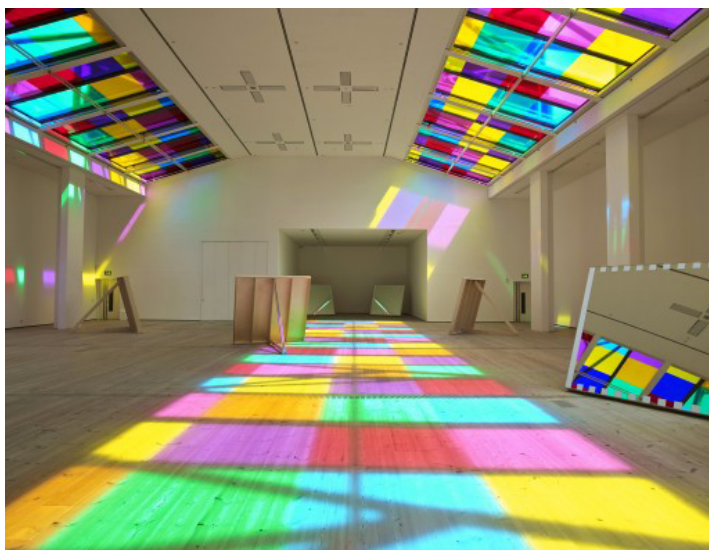


IMAGEM 4: Daniel Buren (Julho 2014):
Catch as catch can: works in situ.
Baltic Centre for Contemporary Art,
Gateshead, Inglaterra.

IMAGEM 5:
Hans Haacke
(1965): NEWS.



IMAGEM 6: John Knight (2016): *Vacant Possession.*
Cabinet, London (April 23 – May 28, 2016).



IMAGEM 7: Renée Green & The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia (2014). *Mise-en-Scène: Commemorative Toile.*



IMAGEM 8: Philip Miller (2012):
The Refusal of Time (detail).



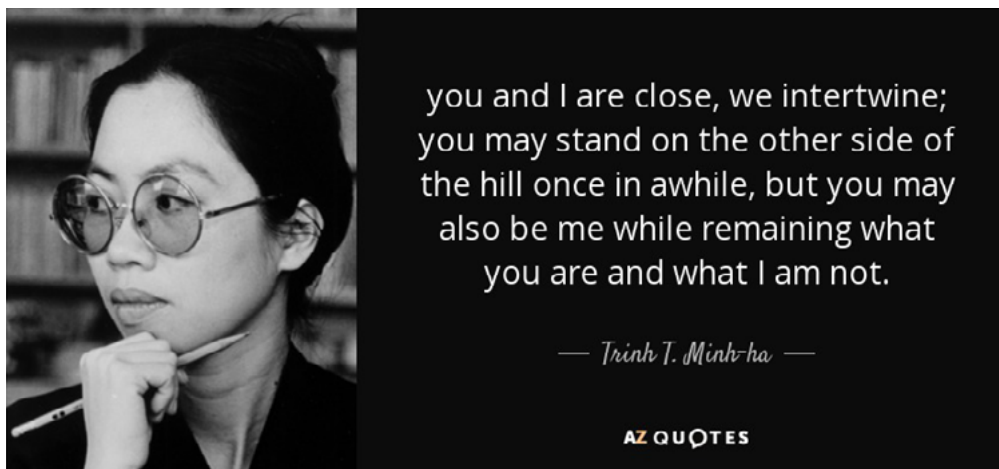
IMAGEM 9:
Fred Wilson (1991):
Guarded View.



10: Andrea Fraser
(1989): *Museum highlights, a Gallery Talk.*



IMAGEM 11: T. Minh-ha Trinh (1989): *Surname Viet Given Name Nam* | T. Minh-ha Trinh (1983): *Reassemblage*.





**IMAGEM 12: Fred Wilson (1992): *Mining the Museum* (Metalwork, 1793-1880) |
Vitrine, intervenção na Historical Society (Maryland, Baltimore).**



IMAGEM 13: Nalini Malani
(2001): *Transgressions*, 2001 |
Nalini Malani (2005): *Mother
India: Transactions in the
Construction of Pain* | Nalini
Malani (2012): *In Search of
Vanished Blood*.

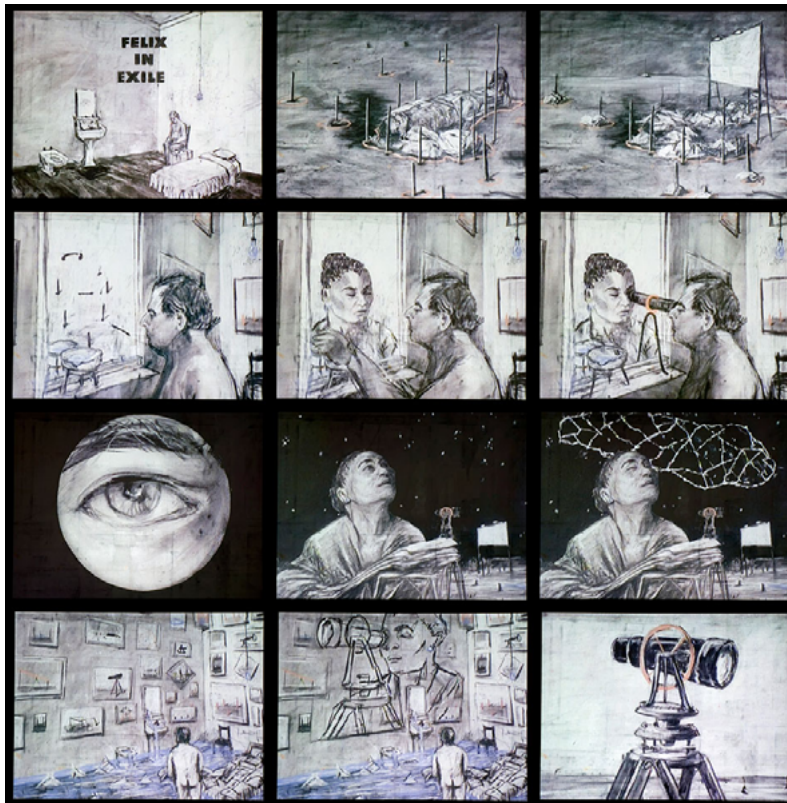


IMAGEM 14: William Kentridge - Drawings | **William Kentridge (1994):** *Felix in Exile*, 1994 | **William Kentridge (2011):** *Drawing for 'Other Faces, (Protestors - close up)*, Charcoal and coloured pencil on paper 62 x 121 cm.

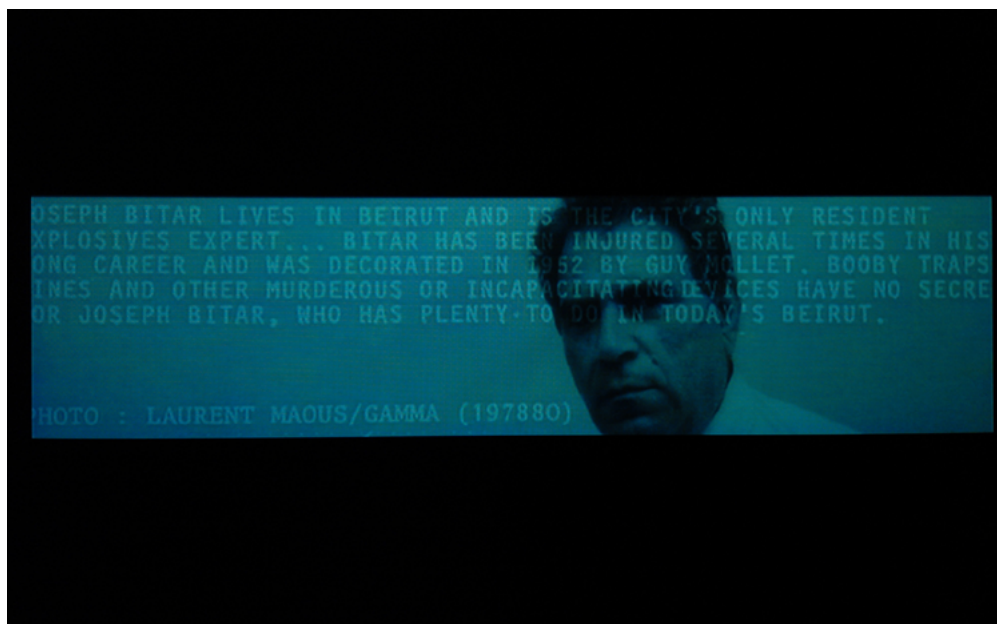


IMAGEM 15: Amar Kanwars
(2007): *The Lighting Testemonies*
(videoinstalação).



IMAGEM 16: Walid Raad (2004): Atlas Group, "We can make rain, but no one came to ask".



IMAGEM 17: Milo Raus (2010): *Os últimos dias de Ceausescu.*

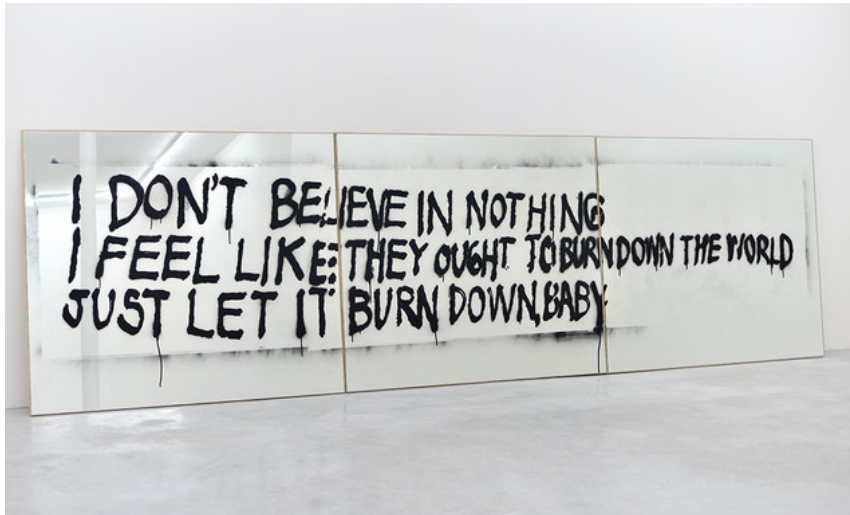


IMAGEM 18: Jeremy Deller (2001):
A batalha de Orgreave.





IMAGEM 19: Tacita Dean (2014): *Quaternary*, Gravure, Somerset White Satin 400 gr., 199 x 647,5 / 234 x 683 | Tacita Dean (2012): *Fatigues (F)*, Marian Goodman Gallery.



20: Sam Durant (2011):
Mirror Travels in Neoliberalism,
 Fiberglass, wood, mirror,
 acrylic paint, audio equip-
 ment, 12 pieces; 48" x 48" x
 58" ea.



IMAGEM 21: Thomas Hirschhorn
(2010): "TOO TOO - MUCH MUCH"
 (03/10/2010 - 05/12/2010) | **Thomas**
Hirschhorn (2010): *Théâtre Précaire,*
Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art
contemporain until 18 July 2010.



IMAGEM 22: Olafur Eliasson
(2003): *Weather* (Turbine Hall
da Galeria Tate de Londres).

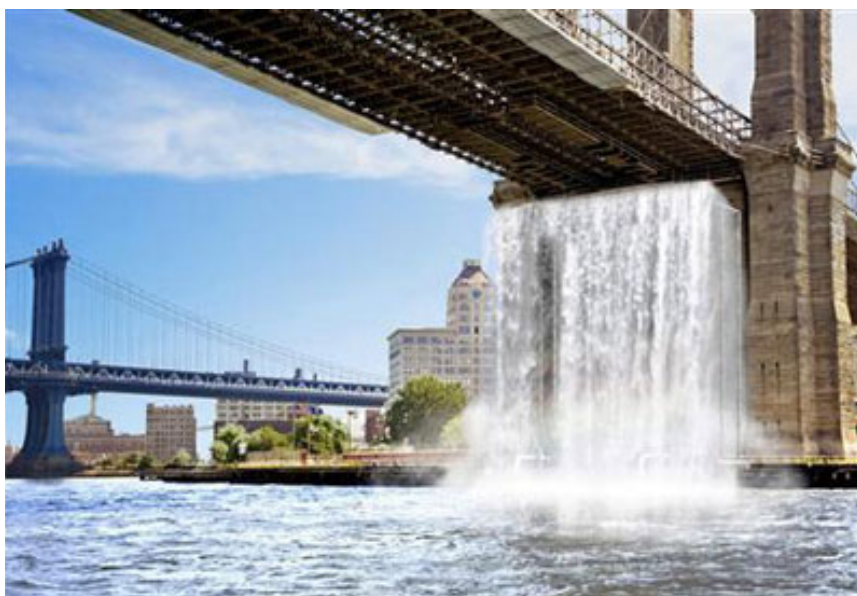


FIGURA 23: Olafur Eliasson (2008): cachoeiras na *east river* de Nova York.

IMAGEM 24: Tatlin
(1919-1920): *Torre.*



IMAGEM 25: Robert
Smithson (1970):
Spiral Jetty, águas
do Grande Lago
Salgado no deserto
de Utah (EUA).





IMAGEM 26: Michael Heizers
(1969): *Double negative* (Canyon
do Mormon Mesa, no noroeste de
Overton, município de Moapa).



IMAGEM 27: Pierre Huyghes (2011-2012): *Untilled* 2011-2012 (instalação nos jardins da Karlsaua na documenta 13).

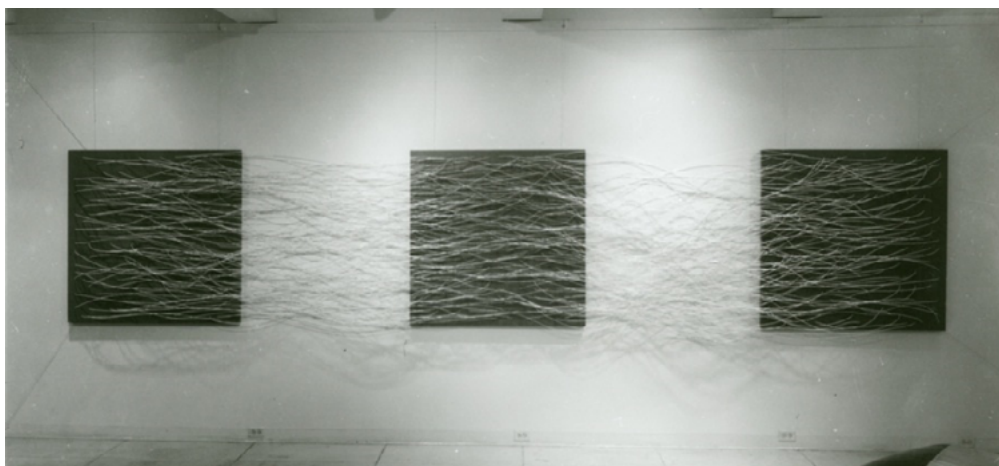


IMAGEM 28: Eva Hesse (a partir de 1966): *Metronomic Irregularity*.



IMAGEM 29: Robert Morris (1977-1996): *Observatory*.



IMAGEM 30: Dieter Roth e Bjorn Roth (1968-1996): *Gartenskulptur* (Garden sculpture), 1968–96, mixed media. Installation view, P. S. 1 Contemporary Art Center, New York.



APRIL 2010
The Upper Park opens over the USA with the purchase of the right to emit 500 tons of CO2.



PUBLIC SMOG IS A SCHEME TO BUY BACK YOUR RIGHTS ON THE OPEN MARKET



FALL 2006
An attempt is made to submit Earth's Atmosphere for inscription on the UNESCO World Heritage List.



PUBLIC SMOG WILL SAVE THE EARTH

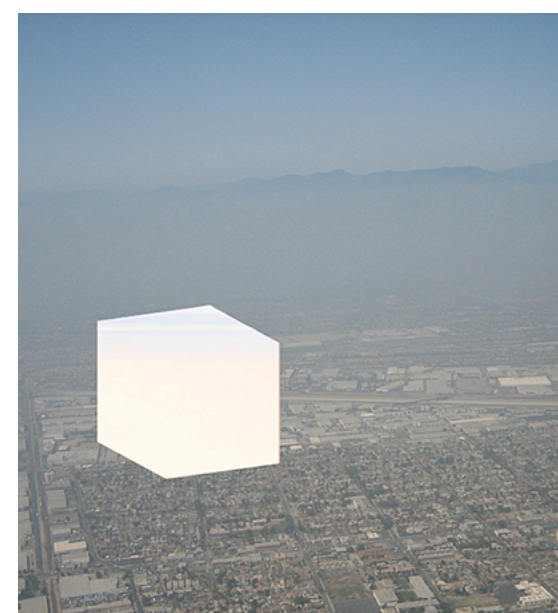


IMAGEM 31: Amy Balkin (2004):
UNESCO: *Public Smog*, desde 2004,
documenta 13 UNESCO.

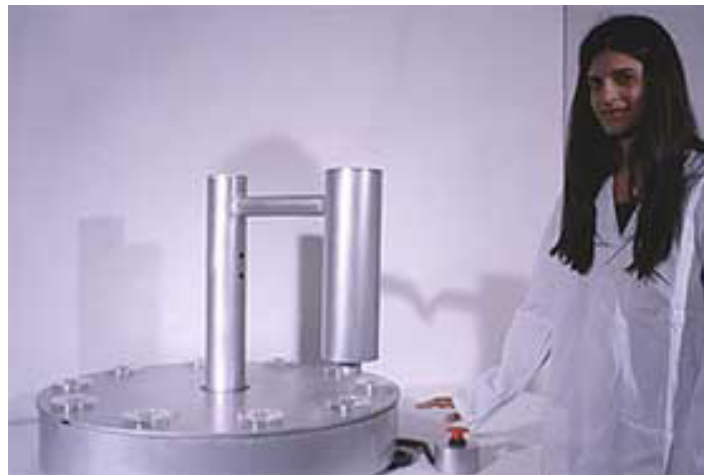
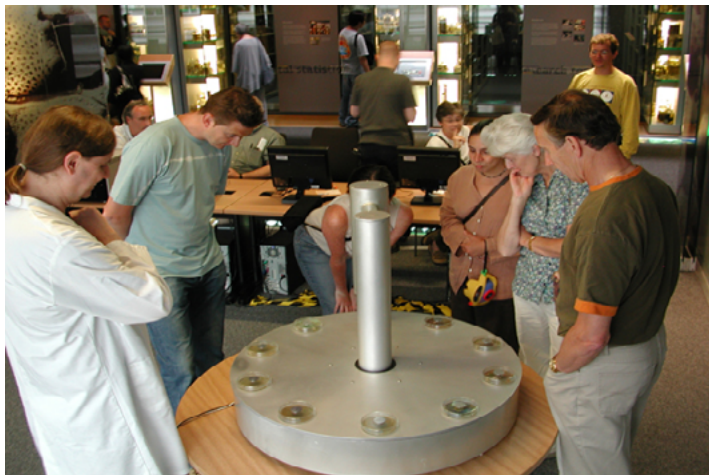


IMAGEM 32: Beatriz da Costa & Critical Art Ensemble (2013): *Gen-Terra*.

SOBRE O AUTOR

Prof. Dr. Rodrigo Otávio da Silva Paiva

Bacharel em Filosofia (1996) e Mestre em História da Arte e da Cultura (1999) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). “Doktor der Philosophie” da “Universität der Künste Berlin” (UdK), diploma reconhecido no Brasil ao de Doutor em História da Arte e da Cultura (2009). Pesquisador colaborador em História da Arte e Pós-Doutorado pela UNICAMP (2015). Ex-bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), da Capes, do CNPQ e do Serviço de Intercâmbio Alemão (DAAD). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).