

Episódios de vida na Arte Contemporânea, Episódios de arte na vida contemporânea

Hugo Barata

“Arte Contemporânea,” este tantas vezes estranho *locus* objecto de simultânea discórdia e prazer, qualifica-se, desde logo e à partida, como conceito problemático ao agenciar parte da sua identidade através de uma premissa ou valor etimológico potencialmente “escorregadio.” Tamanha ordem de eventos decorre da problemática marcação histórico-cronológica que, justamente, o próprio termo cunhou, constituindo-se enquanto instante paradigmático disso mesmo o *nosso* Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC – Museu do Chiado), em Lisboa. Esta marcação carrega, em si mesma, um constante apelo ao (des)ajustamento—uma discronia, conforme formula Agamben através da sua ideia de “Contemporâneo”¹—que (na melhor das hipóteses) coloca o sujeito (ao centro) perante o óbice da deslocação permanente, amiúde sob o olhar atento (em presença) de dois tempos, que, ainda assim, parecem sempre querer escapar (abandonando-o à sua sorte).

É então sobre certas práticas contextualizadas como (instantes de) “Arte Contemporânea” que se vem construindo este exercício fugaz da contemporaneidade. Ocasão onde a política do gesto se inscreve desmesura-

¹ Giorgio Agamben, *Nudez* (Lisboa: Relógio d’Água, 2010)

damente, nestes instantes clama-se a presença de um observador participante, agora já não exclusivamente retiniano, e que portanto toma parte (mais ou menos activa) deste “(in)devido jogo de vida.” Pede-se mesmo a esta figura (apenas ou sobretudo) que acredite e se envolva (muitas das vezes participando²), ainda que somente por breves instantes.³ Reequacionar o sistema individual de crenças e ideais, colectivizando a sua expressão tanto quanto possível, parece-nos, de facto, alimentar o motor desta máquina de sonhos por sonhar.

Não é com certeza por acaso que um dos artistas de maior projecção internacional, o chinês Ai Weiwei, recupera a herança (manifestamente provocadora) estético-artística de Marcel Duchamp. Segundo nos diz o próprio Weiwei, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, “Duchamp ensinou-nos que arte é e está acima de tudo ligada ao gesto, momento esse que simultaneamente a convoca e apresenta junto de uma comunidade que lhe confere valor,”⁴ autorizando-se por conseguinte a projecção de uma

2 Foi este o caminho perscrutado pela corrente situacionista, pretendendo auscultar incisiva e demoradamente a voz daqueles que não mais permanecem estranhos ao universo interno da própria obra; os primeiros tomam assim parte activa do processo de construção desta última.

3 Este instante que nos pede qualquer obra de arte, seguindo uma ideia de Boris Groys, oferece-se ao sujeito como demanda progressivamente estendida no tempo, designadamente por via da utilização de novos suportes e/ou dispositivos técnicos, como verificado no uso do vídeo em contexto expositivo. Este, médium portador de um determinado tempo, tempo que lhe é próprio e que o mesmo, portanto, ontologicamente declara e exhibe, exige também a tomada do nosso tempo enquanto espectadores, veiculando assim a necessidade de (mais ou menos) prolongados tempos de exposição do sujeito perante a obra para uma leitura (mais) *completa*, ou melhor, para uma (sempre mais) *completa* possibilidade de leitura.

4 *Ai Weiwei: Ways Beyond Art*, ed. lit. E.O. Foster e H.U. Obrist (London & Madrid: Ivorypress, 2009), p. 20 (tradução da responsabilidade do autor)

esfera participativa que confronta (em parte, também conforma e agrega) um/o *corpus* social.⁵ Não obstante, verificamos que Weiwei, ao invés da mitificação do artista/criador por exclusão ou omissão relativamente ao meio em que se insere, desenha e explora soluções de participação que contemplam a natureza colectiva (ou do colectivo) do seu projecto, demonstrando uma forte filiação social nas práticas que coloca em marcha e de entre as quais o seu famoso *blog* se destacou enquanto instância mais visível (a exemplo da participação em 2007 na Documenta12 de Kassel, com o projecto *Fairytale*⁶). Weiwei declara-se assim apostado no desenvolvimento activo do seu papel de “artista” convicto.

Antes de prosseguirmos, talvez seja oportuno resgatar, ainda que muito brevemente, o pensamento de Jacques Rancière numa formulação versando a “partilha do sensível.” Segundo este autor, a arte deve paradoxalmente manter-se autónoma—Rancière reclama-lhe um espaço próprio, afastado, ou talvez melhor, dissociado daquilo que atendemos como o “mundo real”—por forma a poder, materialmente, cumprir um qualquer designio social. Esta antinomia que combina o político e o estético resulta do complexo conjunto de tensões e colisões debeladas na liça entre autonomia e heteronomia.⁷

5 Como propõe Claire Bishop, os registos de participação do espectador, que por sua vez se encontra contemplado enquanto elemento endógeno à própria obra, repetem-se após a década de 60 do século XX por via de desenvolvimentos vários que vão desde a inclusão do próprio processo—que em parte resulta da des-hierarquização dos suportes e técnicas—até ao sempre galopante desenvolvimento tecnológico, acentuando-se aqui processos de interactividade entre os pólos de produção e recepção. O estreitamento desta dialéctica constrói-se a dado momento por via da designada “*estética relacional*” de Bourriaud, conceito que prevê o agenciamento físico de ambos os sujeitos (produção e recepção) numa prática colaborativa comum ou intercomunicante, activando a supressão do espaço transitivo que os apartara ainda amiúde em propostas de interactividade anteriores. Cf. Claire Bishop, ed. lit., *Participation* (London: Whitechapel & Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006)

6 Veja-se vimeo.com/68202707

7 Cf. Claire Bishop, “The social turn: Collaboration and its discontents”, in

De regresso ao artista chinês, percebe-se desde logo que o mesmo se enquadra (e se esquadra) particularmente bem no regime duchampiano do criador (enquanto) transgressor quando Weiwei decide documentar aquilo que se classificará como uma prática performativa, efémera portanto, onde o próprio artista, num conjunto de três imagens fotográficas,⁸ (re)produz iconoclasticamente um acto de ruptura com o passado—ainda e também para com a “instituição Arte.” Para tal, deixará Weiwei, ao que parece voluntariamente, cair das suas mãos um vaso/urna que de imediato se dirige para o chão, instante onde aquele, conseqüentemente, se desfaz em pedaços. Até aqui verificamos que o valor de transgressão é ainda apenas aparente, uma presença latente manifestada no instante em que contemplamos o título da obra: *Dropping a Han Dynasty urn* (1995), literalmente transcrevendo o gesto ali empreendido—o título aparece enquanto âncora de leitura da obra, recurso comum a determinados intérpretes e/ou linguagens artísticas.

A profanidade do acto de Weiwei, aos olhos de um qualquer devir patrimonial, decorre imediatamente do facto daquele precioso objecto—único, *auráticamente* disponível, ou prenhe de aura se se preferir⁹—hipoteticamente pertencer a um passado remoto, no caso da história da China, fun-

Rediscovering aesthetics: Transdisciplinary voices from art history, philosophy, and art practice (Stanford: Stanford University Press, 2009), p. 248

8 A fotografia surge aqui antes de tudo como evidência material de algo efémero, transitório, como registo ou atestado de prova de determinada acção, estendendo-se esta lógica operacional (do documento que encerra um testemunho) ao suporte vídeo, que assim será a sua natural progressão enquanto registo de uma acção desmultiplicada no tempo e no espaço. Este aspecto denuncia, e enuncia, um valor cumulativo que culminará por sua vez no desejo de constituição de um arquivo permanente revelado pelo artista. Veja-se nota 3.

9 Formulação pedida de empréstimo ao legado de Walter Benjamin.

cionando o mesmo (pelo menos) enquanto documento material da civilização que o produziu. Ora esta profanidade é ou pode ser colocada em causa a partir do momento em que a significação inerente ao próprio acto possa deixar de ter lugar, sendo para tal necessário apenas que o vaso/urna em uso se qualifique como qualquer e comum bem ou produto de consumo subtraído (ao real) ao universo quotidiano do presente, deslocando desta forma a esfera de poder significativa do próprio acto. Quanto à provocação, essa fica inabalavelmente colada ao gesto e ao actor/autor da sua perpetrada re(a)apresentação.

Como salienta Catherine Grenier, o pólo da destruição activa, por sua vez, o seu imediato contrário, abrindo-se um ciclo dialéctico que entretanto cede lugar à criação. Com efeito, no acto de criação como concebido pelos modernos, destruição e criação classificam-se como duas faces de uma mesma moeda. O artista destrói para criar na mesma medida em que cria para destruir, confirmando-se desta forma o designado ciclo.¹⁰

À subtracção das paredes (ou dos muros inexistentes no “Museu Imaginário” de André Malraux), acresce adicionar o desmembramento, e total colapso, de todo e qualquer chão ou tecto que ainda sobejassem neste edifício (em escombros).¹¹ Após esta dissolução, a luz penetra e reverbera agora intensamente, revelando-se entretanto, pelo menos à superfície, mais propensa a circular onde não mais poderá perdurar a treva... Isto não fosse a própria luz, sobretudo quando em demasia, um magnânimo indutor de cegueira.

10 Catherine Grenier, *Big Bang: Destruction et création dans l'art du XX^e siècle* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2005)

11 A derivação baseia-se na tradução para inglês do original *Le Musée Imaginaire* (André Malraux, 1947), título que então se converte no aludido *Museum Without Walls*.

Voltemos o discurso ao diálogo (com outras obras). A elocução pós-minimalista abre também ela espaço a discursos subversivos ou com elevada carga de ironia, como aquele contemplado por Bruce Nauman em *Wax impressions of the knees of five famous artists* (1966), obra onde o artista se apodera da noção *indexical*, requisito amplamente devedor das então muito ensaiadas práticas ritualísticas do corpo—e de uma certa espiritualidade—na arte,¹² ao aplicar a sua leitura a pressupostos alegadamente desvirtuados; o processo de manipulação vai desde a cera que figura no título e que na verdade é um composto de fibra de vidro e resina de poliéster, até e na mesma medida em que os também enunciados cinco artistas corresponderão apenas ao próprio Nauman; aqui, a crença do espectador surge depositada num *heterotopos* em consequência do deslocamento referencial introduzido pelo artista e que permitirá por sua vez aferir—e simultaneamente esticar, explorando equitativamente uma dinâmica que compreende potencialidades e fragilidades—do verdadeiro potencial signifiante na aplicação do conceito de índice a um *medium* artístico (no presente caso da escultura).

Já no ano que antecede a execução da obra aqui mencionada havia Bruce Nauman materializado a sua dedicação ao estudo destas questões, que se relacionam com a marca deixada por meio do índice—e das relações de contiguidade parturientes do vestígio que dali resulta—no universo da representação. Em *A cast of the space under my chair* (1965-1968), exhibe-se novamente uma escultura onde voltamos a verificar um encontro com o sistema de reprodução *indexical*, que assim anuncia metonimicamente a presença de algo que em tempos foi contíguo mas que entretanto deixou de o ser, e daí o registo que anuncia (e denuncia) a sua efectiva presença—no caso, e como de resto o título da obra indica numa solução

12 Exercício então amplamente difundido e levado a cabo por práticas ligadas à *Body Art* e ao próprio *Nouveau Réalisme*, nomeadamente através das famosíssimas *Anthropométries* de Yves Klein (1960).

que volta a ser um recurso, regista-se uma positivação do espaço não preenchido pelo vazio situado debaixo de uma cadeira.¹³

De acordo com Rosalind Krauss, o localizado gesto de Nauman investe-se de “algo que está para além do compulsivo desejo de anti-forma”; este aparece enquanto “arma de arremesso apontada à entropia” dado o nível de ambiguidade inscrito e apresentado pelo molde final, que comporta uma fatia de espaço intersticial, morto, enfim inobjectável (aos nossos olhos) sem o directo auxílio de um título que nos volta a ancorar e retoma ou reactiva o respectivo acto de significação, devolvendo-lhe a—ou alguma da—*objectualidade* entretanto deslocada através do processo.¹⁴ Será novamente perante a presença deste elemento aglutinador que a crença do espectador é reactivada, organizando-se as então esparsas formas de conteúdo em (nova) matéria significativa.

Como conceber, por exemplo, o episódio em volta do qual Joseph Beuys constrói a mítica figura do artista—personificação que posteriormente env erga nas suas múltiplas acções, estendendo inclusivamente o seu alcance ao âmbito pedagógico—em redor do alegado salvamento levado a cabo por nómadas tártaros (tribo oriunda do território da Crimeia) quando o seu avião da *Luftwaffe*, depois de abatido, se despenhou (II Guerra Mundial)? Segundo o próprio, o seu corpo fora então tratado e recuperado dos traumas do aludido acidente através da aplicação directa de gordura animal, entretanto adicionando-se ao processo o uso do feltro como

13 Esta técnica de positivação de espaços intersticiais aplicada à especificidade do *medium* escultórico será ainda longamente estudada e desenvolvida na *praxis* da artista britânica Rachel Whiteread.

14 Rosalind Krauss, “X marks the spot”, in Y.-Al. Bois e R. Krauss, *Formless: A user's guide* (New York: Zone Books, 1997), p. 214-219

elemento-chave na ligação entre substância e o próprio corpo de Beuys; voltará a não ser um acaso quando este processo sistematicamente se integra e se faz acompanhar destes dois materiais ao longo da *œuvre* do artista...

Nomeamos uma ocasião em que a desmaterialização da obra obedece a uma lógica eminente de desocultação. Em Kassel, na Documenta 5 (1972), Joseph Beuys abre o seu (polémico) escritório para a democracia directa, local onde durante os 100 dias do evento o artista apresentou uma instalação viva (e em permanente transformação) totalmente assente em pressupostos de colaboração entre o público visitante e o próprio Beuys. Dali resultaram os diários que Beuys e Dirk Schwarze produziram durante o(s) encontro(s), registo que compreende o universo de actividades postas em prática—ou não, dado o desconforto de muitos dos visitantes, que, e segundo algumas descrições, entravam para imediatamente voltarem a sair, não gerando desta forma o desejado *feedback* junto do artista.

Esta (não) recepção—que se caracteriza pela falha ou quebra de continuidade, curto-circuitando a experiência em jogo—por parte do público encerra outro pólo de um debate que circula em torno da resistência oferecida a este género de discurso ou projecto artístico. Beuys procura recuperar um espaço de partilha, desde logo aberto, onde criação e discussão pública convergem enquanto acções intercomunicantes que assim convocam o acto colaborativo produzido em comunhão. Construindo uma abordagem directa—e em directo—, e aproximada ou contígua ao real, reafirma-se, portanto, o (contemporâneo) social.

Dentro dos factores contributivos para tal, e que se desenvolvem a partir de molduras de carácter institucional—muitas das vezes diluindo o poder de ordem vigente—, destacam-se o crescente registo expositivo da biennial, momento que transporta consigo o crescimento de uma nova lógica de institucionalismo onde se inscrevem, por exemplo, as figuras do autorcurador, relevando este maior ou menor densidade auto-reflexiva ao longo do seu respectivo discurso (artístico e/ou expositivo). As feiras de arte público-privadas, e ainda a encomenda de projectos de arte pública enquadrados no domínio de uma esfera social específica, alinham-se também por uma idêntica lógica operacional, perfilando-se-lhe enquanto aditamentos.¹⁵

Como tal, estas propostas de arte colaborativa colocam em causa a noção de uma arte pública que privilegie uma qualquer imposição (e ocupação) física (formal/morfológica) e fenomenológica do espaço (perante o sujeito); deste modo projecta-se a substituição de uma materialidade *objectual* pelo acto ou gesto imaterialmente significantes—projectos (temporários, efémeros) dirigidos a um ou mais públicos específicos, comprometendo-se o primeiro a despertar a adesão participativa do segundo. Todos estes se classificam como programas orientados pelo processo, e que por sua vez se legitimam enquanto práticas no campo expandido, sempre tido como politicamente consciente e socialmente activo, e que compreende a troca intersubjectiva como *médium* artístico—*socially engaged art, community based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory art, research-based art, interventionist art, collaborative art*.

15 Cf. Claire Bishop, “The social turn: Collaboration and its discontents”, p. 238