

Arte contemporânea e precariedade*

Gerard Vilar | UAB

Gerard Vilar é Professor Titular de Estética e Teoria de Arte do departamento de filosofia da Universitat Autònoma de Barcelona. Tem interesses nas áreas de Teoria da Racionalidade; Conexões entre prática e estética; Teoria Crítica da Escola de Frankfurt e Filosofia da Arte Contemporânea. Publicou *Desartització. Paradojas del arte sin fin* (2010); *Las razones del arte* (2005); *El desorden estético* (2000); *La razón insatisfecha* (1999).

Resumo. O termo *precarío* vem abrindo caminho lentamente e convertendo-se em uma chave de compreensão da situação presente. Embora não seja incomum no campo das artes visuais, a precariedade após 2008, emerge como uma característica distintiva de parte das práticas artísticas e das obras, tanto do ponto de vista de sua ontologia como de sua recepção. Este texto busca analisar o conceito de precariedade no auxílio da compreensão de propostas artísticas desenvolvidas nos últimos anos. Para isso, serão analisados trabalhos artísticos como uma potente expressão da precariedade, e que ao mesmo tempo impulsionam reflexões sobre a mesma.

Palavras-chave. estética contemporânea, teoria da arte, precariedade.

Precarious and Contemporary Arts

Abstract. The term *precarious* is slowly breaking through and becoming a key to understanding the present situation. Although precariousness is nothing unusual in the field of visual arts, after 2008, it emerges as a distinctive feature of artistic practices and works, both from the standpoint of its ontology and its reception. This text seeks to analyze the concept of precariousness assisting in the understanding of the artistic propositions formulated in the last few years. For this, artworks will be analyzed as powerful expression of precariousness which also promote reflection about the theme.

Keywords. contemporary aesthetics, theory of art, precarious.



O fantasma que ronda o mundo hoje não é o fantasma do comunismo, tampouco é um fantasma que assuste as forças reacionárias do planeta, nem sequer é, em realidade, um fantasma, e sim, algo por si só muito real, estou me referindo à precariedade. A precariedade que aflige progressivamente a vida de milhões de indivíduos a cada dia não é somente um índice a mais do triunfo radical do capitalismo, e resulta em uma verdadeira enxurrada que carrega consigo as garantias, valores, formas de vida e existências com uma força tão poderosa como a de um fenômeno da natureza. Um fenômeno que não pertence à ordem natural, mas sim social, e embora não seja novo na história, somos apresentados agora a uma força que desafia nossos discursos, bem como nossas práticas. Não admira que, ao se examinar a última década, o grupo de conceitos associados com o termo *preário* vem abrindo caminho lentamente e convertendo-se em uma chave de compreensão da situação presente. Mais ainda, ele determina o contemporâneo, o nosso agora. Embora os primeiros seguidores das peripécias deste conceito tenham suposto que até o ano de 2008 ele estava em decadência como um conceito político motivador para atividades de movimentos sociais, eles perceberam a urgência de seu uso como um objeto de estudo acadêmico.¹ O fato é que a permanência e aprofundamento da crise começou com o colapso dos bancos americanos *Lehman Brothers*, empurrando a precariedade a uma posição muito mais central no mundo contemporâneo do que no quinquênio anterior. A precariedade é o contemporâneo *κατεξοχήν* (*kat'exogen*) – o contemporâneo por excelência. Claro que há muitas classes de contemporaneidade. Há aquelas contemporaneidades vazias que consistem essencialmente em compartilhar o tempo empírico, isto é, a contemporaneidade débil dos homens de nossa geração, daqueles que vivem o mesmo tempo cronológico, no tempo de um mesmo calendário. Sem dúvida há muitos calendários, e, assim, outras contemporaneidades. Deixemos de lado os diversos calendários religiosos que existem no mundo. Entre as contemporaneidades laicas, há algumas que, com intensidades variadas, consistem em habitar o tempo como um agora, onde o passado e o futuro tendem a fundir-se. Viver como um contemporâneo consiste em viver a crença de que o futuro começa realmente “agora” e as tarefas que comprometem seu tempo presente vivem carregadas de futuro. É uma concepção própria da modernidade – uma variante do “futurismo” dominante – que tem uma evidente impregnação messiânica na figura do “tempo novo”. Walter Benjamin foi o grande teórico do *Jetztzeit*, “tempo agora” ou “agora”, conceito apresentado em suas famosas teses sobre a filosofia da história², seria este um agora intenso em que se cancelaria a história, uma espécie de versão secularizada do medieval *nunc stans*, o eterno presente. Neste tempo passado, presente e futuro se fundiriam:



se daria o “encontro” combinando as gerações passadas em um salto, o *salto do tigre* na floresta de outrora, o salto dialético que é a revolução.³ Infelizmente, não parece que nosso presente possa viver com este tipo de intensidade de que falava Benjamin. Nossa contemporaneidade tem outra classe de intensidade situada no extremo oposto do espírito revolucionário messiânico. O nosso agora não é de fé revolucionária, e sim de precariedade e insegurança. É um agora de incerteza e de ceticismo diante de tudo que cheira a messianismo. Contudo, também é um agora de grandes mudanças, porque nos finais de ciclo também se iniciam novos tempos. Embora o novo apareça como um estalo revolucionário, como uma solução de continuidade escatológica. Nossa contemporaneidade é precária.

Porém, o que tem a ver arte com a precariedade? Como os processos de precarização afetam a arte, sua produção e sua recepção? Na arte a precariedade, no entanto, não é nada novo. É a categoria definidora de nossa cultura, uma modernidade em que tudo que é sólido se desmancha no ar. Baudelaire já havia definido a modernidade estética em termos de uma precária busca *do transitório, do fugitivo, e do contingente*. Contudo, nas últimas décadas, a precariedade tem intensificado sua presença em nossas sociedades capitalistas pós-modernas e hipermodernas. Como resultado, a precariedade tem se convertido em uma característica distintiva da maior parte das obras de arte e das práticas artísticas, tanto do ponto de vista de sua ontologia como de sua recepção. E, vice-versa, como alguns interpretam, o capitalismo contemporâneo torna-se, de alguma forma, arte, até o ponto em que podemos falar na era do capitalismo artista.⁴

Sem dúvida, a precariedade não é uma nova característica da arte em geral. O tempo destruiu até mesmo as pirâmides, levando consigo os significados e os valores das obras que sobreviveram. As artes performativas sempre foram efêmeras por excelência, antes da invenção das técnicas de registro do som e da imagem, mas mesmo agora, um registro é uma mera documentação⁵, não a obra em si, que só existe no tempo de sua execução.

Não obstante todas essas considerações, vou insistir que a condição precária da arte contemporânea é uma propriedade específica de nosso tempo e da nossa cultura, não generalizável aos tempos e culturas do passado. Para estas últimas, reservarei como mais apropriados os conceitos de *fragilidade* e *vulnerabilidade*, conceitos conectados com noções como contingência, transitoriedade e perecibilidade, que distinguem todos os artefatos culturais e até mesmo a vida. A precariedade, ao contrário, é o estado geral da arte desta época. Nela se resume o *Zeitgeist*, como se dizia em outros tempos. Esta condição tem se desenvolvido ao longo do século XX, mas até hoje a teoria e a crítica não levaram em conta a centralidade deste conceito. Recentemente, notáveis críticos de arte



contemporânea têm manifestado importantes conexões entre esta condição atual e a precariedade. Para o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud “[...] a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, algo essencial uma vez que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está intimamente ligada a sua definição de realidade”.⁶ Dado o descrédito do conceito de realidade na atualidade, não é de estranhar a ascensão do conceito de precariedade. Por sua vez, Hal Foster disse que, embora “[...] nenhum conceito inclua toda a arte da década passada, há, no entanto, uma condição compartilhada, a precariedade”, mesmo que isso não implique em que a arte seja mera mimesis desta condição, porque de alguma forma, talvez, paradoxal “a precariedade constitutiva de muitos trabalhos artísticos é, por vezes, uma maneira que transforma esta aflição debilitante em uma chamada urgente”.⁷

Certamente, a arte contemporânea dedica muito tempo pensando e refletindo sobre a precariedade. Uma vez que algumas das características que se tornaram comuns na *arte desartizada* de hoje são desestetização, desmaterialização, efemerização, a precariedade tem se convertido no *status* mais comum da arte. Definir a precariedade estética como uma condição específica da arte contemporânea e da estética na cultura do capitalismo tardio é uma condição que vem se desdobrando há mais de um século, porém vem se acentuando desde o final das vanguardas e se intensificando em nossa cultura pós-global. Tentarei ser descritivo. Precariedade não é necessariamente uma desordem no sentido de um padecimento. É uma desordem que cria uma nova ordem de trabalhos artísticos e práticas estéticas para os públicos, as audiências, para o juízo estético e para a crítica de arte. Alguns filósofos contemporâneos como Jacques Rancière ou Christoph Menke têm pensado e reconceitualizado esta condição precária que distingue a estética e a arte contemporâneas. Assim, a precariedade é uma das características essenciais do que Rancière denomina *regime estético* e o que Menke chama de *força* da arte.⁸ Esta característica se manifesta de um modo triplo: 1) a arte é uma expressão precária desta condição; 2) a arte é um meio precário de reflexão sobre a sua condição precária; e 3) os discursos sobre a arte (ou seja, a crítica e a filosofia da arte contemporânea) são modos precários de discurso.

Dois exemplos

Vou começar dando o exemplo da 55ª Bienal de Veneza realizada este ano.⁹ No pavilhão catalão se exibiu a obra intitulada *25%*. Trata-se de uma obra coletiva realizada a partir de uma ideia de Francesc Torres e da cineasta Mercedes Álvarez, com curadoria de Jordi Balló e a colaboração de oito desempregados barceloneses e do MACBA.¹⁰ É uma criação coletiva que se apresenta como um



dispositivo para fomentar a reflexão sobre a terrível situação do desemprego no Estado espanhol. Na fundamentação do processo, selecionaram-se oito cidadãos como representantes do vasto exército de desempregados, jovens e velhos, homens e mulheres, de diferentes origens e profissões. Torres e Álvarez acompanhou-os por vários dias, documentando com fotografias e vídeos suas vidas cotidianas, pediram-lhes para escolherem um item pessoal, e também convidou-os ao MACBA para que escolhessem uma obra representativa de si mesmos. Os trabalhos selecionados – obras de Hans Haacke, Perejaume, Carles Pazos, Allan Sekula, Jorge Oteiza, Esther Ferrer, Federico Guzmán e Jaume Xifra, presentes na instalação da Bienal –, assim como as razões de cada um quanto a sua escolha, são um dos aspectos mais surpreendentes da instalação, que termina sendo uma obra coletiva de força excepcional e de uma radical contemporaneidade. Em última instância, a arte é contemporânea quando é um dispositivo para pensar a contemporaneidade, e nada define tanto a nossa como a precariedade, que transforma progressivamente a vida de milhões de cidadãos em todo o mundo.

25% é um genuíno trabalho de pesquisa artística através do qual os participantes aprenderam muitas coisas, uma obra que propõe alguns minutos de reflexão sobre o desemprego ao espectador que percorre o pavilhão e contempla os vídeos, fotografias, objetos pessoais e obras de arte de artistas consagrados. Porém, *25%* não oferece nenhuma descrição conceitual, nem do desemprego, nem dos oito desempregados. Talvez os críticos de arte, historiadores, sociólogos, ou o público em geral possam chegar a alguma conclusão teórica ao fim de sua reflexão, de seu pensamento, quando este se produz. Por exemplo, eu acredito que um resultado que decorre da experiência da produção de *25%* é contestar a crença de que a maioria dos cidadãos são refratários à arte contemporânea, já que as muitas reações satisfatórias dos oito desempregados, que nunca tinham visitado o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, questionam essa suposição. Até mesmo a arte contemporânea é para todos. Esta instalação demonstra que qualquer cidadão, caso tenha oportunidade, pode encontrar na arte um lugar para interpretar e repensar o seu presente. Porém, para chegar a essa tese, eu e outras pessoas temos que aplicar conceitos e formular enunciados que não estão na obra. Isso quer dizer que as obras de arte são dispositivos para reflexão, momentos para pensar, e não são conhecimento propriamente dito como as ciências sociais. Os trabalhos artísticos mostram, mas não dizem. A visão da arte como forma de conhecimento, atualmente é muito precária, já que há trabalhos artísticos que são divertidos, estranhos, surpreendentes, que nos entretêm e produzem prazeres. *25%*, por sua vez, trata de uma temática que não é nada divertida – muito



pelo contrário – e muitos podem ser convidados a reflexões tristes e sombrias, embora outros possam ter se impressionado com a capacidade de resistência e de adaptação que podem ter as pessoas que encontram-se sem trabalho, vendo a radical alteração de suas condições de vida e expectativas existenciais. Mas, se um trabalho é tão precário do ponto de vista de seus efeitos cognitivos e emocionais, então, para que precisamos de arte? Minha resposta seria que precisamente nesta precariedade do trabalho é possível compreender a verdade sobre um fenômeno do presente. A arte não lida com verdades teóricas, nem é teoria. A arte trata de outros tipos de verdades, sendo uma das possíveis formas de compreensão. E essa compreensão se produz mediante perturbações do conhecimento e perturbações da sensibilidade.

Consideremos por um momento o que perguntávamos sobre esse projeto artístico para avaliar seus méritos. A obra de Francesc Torres é um dispositivo que ajuda no entendimento concreto do que significa viver sem trabalho? Facilita a empatia, a solidariedade e o espírito crítico da cidadania? Converte o público, eventualmente, em cidadãos mais responsáveis e sensíveis? Creio que estas seriam algumas das perguntas pertinentes para um projeto artístico como este, perguntas que, como vemos, apontam para critérios não sobre os conteúdos cognitivos das instalações, mas sim sobre os variados efeitos que possam ter sobre o pensamento. Todos esses efeitos são precários e com o incômodo que nos trazem falam da precariedade como uma característica da sociedade contemporânea.

Como complemento ao nosso exemplo, podemos citar o pavilhão espanhol na mesma Bienal, onde se exibiu a instalação da artista de Zaragoza, Lara Almarcegui, e do curador Octavio Zaya. A artista preencheu o pavilhão com escombros de construção triturado, como pilhas de tijolos, cimento, terra, vidro, etc. São restos de demolições que poderiam ser usados para reciclagem. O trabalho é intitulado, *Materiais de construção do pavilhão da Espanha*, seu significado é obtido no interior do edifício, construído em 1922 pelo arquiteto Javier de Luque. O trabalho possui montanhas de escombros com as mesmas quantidades de materiais usados para construí-lo. Almarcegui ligou seu trabalho a um segundo projeto na ilha veneziana de Sacca San Mattia, perto da ilha de Murano, um trabalho formado a partir de restos de construção e da indústria do vidro. Parece que não ocorreu nem ao artista nem ao curador, talvez porque ela viva na Holanda e ele em Nova York, que o senso comum, ou seja, todo mundo, imediatamente, interpretou que o pavilhão espanhol exibia uma metáfora praticamente literal da situação da própria Espanha após o estouro da bolha imobiliária. Visto assim, o projeto resultou em uma obviedade desconcertante pela sua fronteira com a banalidade, e custou nada menos que 800.000 €.



Claro, a instalação de Almarcegui não cumpriu nenhuma das finalidades que a artista havia proposto, mas serviu muito bem como um dispositivo para a reflexão sobre os males endêmicos da Espanha, incluindo certa precariedade da inteligência do aparato estatal – nesse caso, das agências responsáveis e do Ministérios de Assuntos Exteriores – com os bens culturais que as vezes parecem diretamente apáticos.

A arte como expressão da precariedade

Foi Hegel quem formulou a tese de que a arte, de modo paralelo ao da filosofia, é expressão de sua própria época, um meio de compreendê-la de um modo sensível. Se no presente algo distingue a filosofia, a arte e os discursos sobre a mesma, este algo é a condição de precariedade. Essa categoria define o nosso tempo e a nossa cultura para além do seu significado econômico. A precariedade tem poucas relações com a nossa condição ontológica contingente; também temos que distingui-la de nossa condição humana de mamíferos sociais vulneráveis. Nossa existência é contingente, como tudo o que existe e está sujeita aos caprichos do acaso. Somos seres vulneráveis porque dependemos ao extremo da sociedade para satisfazer a maioria de nossas necessidades, e um simples ferimento pode acabar com nossas vidas. Contingência e vulnerabilidade são dimensões de nossas vidas que, ainda que possamos reduzir em algum grau, nunca esgotaremos. A precariedade, como entendida aqui, é outra coisa. É inteiramente um produto do capitalismo, este sistema econômico o traz em todas as ordens de relações sociais e das práticas culturais, entre elas a arte. A vida de nossos antepassados caçadores e coletores, dos amos e dos escravos, dos senhores e dos servos dos campos, era contingente e vulnerável. Só a vida de trabalhadores na modernidade - em um regime capitalista de relações sociais - pode ser precária. Sublinho o “pode” porque o capitalismo tende a fomentar a precarização de todas as relações e práticas sociais, mas não necessariamente. A precarização das relações produtivas, vem sendo combatida com êxito em muitos países no último século, incluindo a produção artística. As lutas do movimento operário, dos movimentos políticos de esquerda e do desenvolvimento do Estado de bem-estar social em algumas regiões do mundo foram responsáveis por políticas de contenção da lógica de precarização própria do capitalismo. Agora estamos sofrendo uma torção desta tendência natural do capitalismo de estender a precariedade a muitas áreas da sociedade que não são essenciais para que o sistema continue a reproduzir-se em uma escala cada vez maior. A precarização consiste em converter em instável aquilo que era relativamente seguro e confiável, do trabalho até a arte, desde as tecnologias até os significados, dos valores até as verdades. Marx já apontou



anteriormente que, sob o capitalismo, “tudo que é sólido se desmancha no ar”. A arte, que entre outras coisas, é sempre uma expressão de uma cultura, reflete ainda melhor esta lógica do capitalismo, uma lógica que alimenta de forma negativa, a necessidade de conservar de algum modo tudo aquilo que estamos perdendo pela precarização.

A precarização se manifesta na ontologia da arte. Ontologia não é aqui um termo pomposo que ousa lançar alguma metafísica da arte. Refere-se aqui ao modo de existência das obras de arte, a sua condição material e cultural, sua dimensão física e comunicativa. E a primeira delas, como é característico do capitalismo, é o seu *status* de mercadoria. A precarização afeta, obviamente, a economia material da arte. Quem tem pouca relação com o mundo da arte, normalmente, só conhece as notícias publicadas na mídia sobre escândalos causados por artistas supostamente transgressores, que ofendem as boas consciências e não respeitam certos valores e crenças, sendo surpreendido com preços estratosféricos na venda de algumas obras de arte, ou pelo pertencimento de alguns artistas à elite ou pela extravagância deste ou daquele. Mas tudo isto é uma espuma superficial de um mundo cuja realidade está longe de tudo disso. A maioria dos artistas são pobres e vivem modestamente. O mercado da arte é muito mais reduzido do que se acredita, a quantia de dinheiro dedicado por instituições públicas e privadas no mundo sempre é incrivelmente menor do que a que se dedica ao esporte, contando ainda com claras interferências políticas.¹¹ Desde que começou a crise de 2008 até hoje, salvo alguns países, o mundo da arte também tem sofrido consequências de modo parecido com muitos outros setores culturais ou não culturais. E em alguns países como a Espanha, estes setores têm sofrido efeitos devastadores, embora muitos tentem extrair lições positivas de ação e pensamento político.¹² É muito difícil saber o alcance do que está acontecendo neste momento na Espanha e a transcendência de suas consequências. Como em outros campos culturais e sociais, é algo que só poderemos saber com certo rigor em muitos anos.¹³

A arte como meio precário de reflexão

A arte, no entanto, não é apenas uma espécie de espelho de um mundo cada vez mais dominado pela precariedade, mas é também um meio de refletir sobre estas realidades. Em primeiro lugar, pelo termo “arte” entendo um meio diferenciado para pensar aspectos do mundo, ao lado de outros como as ciências sociais ou a filosofia. Este meio é distinto das ciências sociais, porque não é um conhecimento rígido, mas consiste na produção de dispositivos para a reflexão indeterminada, geralmente através de perturbações do conhecimento e perturbações da sensibilidade. As ciências sociais, no entanto, produzem discursos



predominantemente teóricos. Se aceitarmos esta noção de arte, então também devemos aceitar que é um meio para pensar sobre os fenômenos de precarização que estão se proliferando no mundo. E é dessa possibilidade que eu quero falar aqui, da arte como um meio para a compreensão crítica desse fenômeno. Há tempos, muitos artistas têm tomado conhecimento destas realidades. Entre eles, é de especial interesse o trabalho do artista suíço, radicado em Paris, Thomas Hirschhorn. Bem conhecido em todo o mundo, há pelo menos uma década, por suas instalações com materiais precários, Hirschhorn sempre trabalha com elevada consciência filosófica, recentemente aborda em sua obra clássicos como Spinoza, Bataille e Deleuze, ou colabora regularmente com filósofos como Markus Steinweg. Por mais de uma década, este artista vem colocando a noção de precariedade no centro de seus projetos artísticos, no duplo sentido de que seus trabalhos são precários e tratam da precariedade dizendo e mostrando-a. Vou me referir brevemente a dois de seus projetos artísticos que lidam com arte e filosofia (e política, é claro).

O primeiro projeto a que me refiro é o *Gramsci Monument* realizado no verão passado no Forest Houses, no Bronx, Nova York.¹⁴ Trata-se de um projeto encomendado pela *Dia Art Foundation*, cujos objetivos, segundo o artista, são quatro: em primeiro lugar, estabelecer um novo conceito de monumento e de obra de arte no espaço público; em segundo lugar, demonstrar a capacidade da arte de provocar encontros, mostrar o poder da arte não neutralizada pela cultura e pelo consumo; em terceiro lugar, criar um evento, um acontecimento que abra novas perspectivas; e, finalmente, repensar Gramsci hoje. Para isso, Hirschhorn construiu uma instalação precária em maio deste ano, desmontado no final de setembro, que consistia em uma plataforma, um arquivo, uma área de internet, um espaço para oficinas, uma sala de estar, biblioteca e sala de exposições, um bar Gramsci, uma rádio, *banners* e um periódico. Durante 77 dias houve leituras filosóficas diárias, sob a responsabilidade de Markus Steinweg, e muitas outras atividades que geraram uma comunidade precária ao redor do monumento e variadas situações cooperativas e participativas.

O segundo projeto de Hirschhorn é anterior. É o *Musée Précaire Albinet*, um projeto sobre a precariedade da arte, encomendada pelo *Laboratoires d'Aubervilliers*, preparado entre novembro de 2002 e a primavera de 2004, desenvolvido entre 29 de março e 18 de junho de 2004 no povoado de mesmo nome, um subúrbio ao norte de Paris. Em um terreno não edificado, Hirschhorn construiu com a ajuda de muitos vizinhos, alguns dos quais contratou, espaços com materiais precários, que abrigavam uma sala de exposições, uma sala de conferências e um bar. Durante oito semanas, com a assistência do Museu de Arte Moderna de Paris e do Centro



Pompidou, exibiu obras de Marcel Duchamp, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier e Fernand Léger. Hirschhorn orientou esta exposição com base em palestras, debates, oficinas de escrita, *workshops* para crianças, passeios e comidas populares. O projeto se baseava no amor pela arte e na fé na ideia de que o encontro individual com as obras pode mudar uma vida. O projeto é resultado do desejo de compartilhar esta crença com pessoas que normalmente não teriam acesso a essas obras, por motivos principalmente econômicos, sociais e culturais. Essa ideia de transportar grandes obras e trazê-las para um bairro periférico da capital, demonstra o fato de que a arte é um assunto que pode interessar qualquer pessoa, se esta tiver a oportunidade, como vimos anteriormente, no caso do trabalho de Francesc Torres, 25 %. Após a ideia inicial de sentir a presença das obras, cada dia ocorria um evento diferente na vida diária do lugar: uma nova exposição, inaugurações públicas, refeições coletivas e, em relação a cada exposição, conferências de historiadores da arte, debates sobre questões sociopolíticas, atividades práticas para crianças, oficinas de escrita para adultos dirigidas por escritores, assim como excursões culturais planejadas a lugares relacionados a cada exposição. Este projeto reuniu mais de quarenta habitantes do bairro, pagos pela sua participação na construção e operação do Museu, e também foi desenvolvido um significativo plano de formação com quinze pessoas, entre 18 e 25 anos de idade, que estiveram envolvidas em questões particulares e tinham responsabilidades no processo geral do Museu Precário.¹⁵

Em suma, a arte de Hirschhorn surge como algo que interroga o nosso entendimento reflexivo, é um convite para nossa capacidade de compreensão e para nosso senso político e moral. Tão precário em seu significado como em seus materiais, disposição e composição. A estética da precariedade, de sua arte precária, é uma maneira verdadeira e própria de produzir arte política hoje, um lugar para pensar e repensar aspectos do mundo, de nossa cultura e de nossa vida, um lugar para a compreensão, algo mais amplo e ambíguo que o conhecimento. As obras de Hirschhorn normalmente proporcionam ao público uma série de estímulos, ferramentas e pistas para que cada um elabore sua própria experiência, trabalhe reflexivamente a proposta e confeccione seu próprio juízo sobre ela. Neste sentido, os trabalhos de Hirschhorn, oferecem muito a pensar aos que estão dispostos a aceitar seu desafio, ele provoca a sensibilidade de tal modo que é difícil evitar que as perturbações da sensibilidade levem a perturbações do conhecimento. Obviamente, quem espera da arte uma força salvadora, revolucionária, com uma clara dominação e eficácia política, se depara com a força da precariedade na arte de hoje. É difícil e improvável que a arte faça algo mais que contribuir com a



lucidez, induzindo a pensamentos novos e honestos.

A precarização dos discursos sobre a arte

Vou dedicar a última parte destas reflexões à questão da precariedade dos discursos. Alguns podem se perguntar que importância teria a precarização dos discursos sobre a arte, quando o importante é a arte. Se os trabalhos artísticos são dispositivos para a reflexão e, portanto, para a indução e produção de certa classe de conhecimento, os discursos que se desprendem destes teriam uma importância secundária. No entanto, não é assim, pois hoje os trabalhos artísticos, quase sempre, não são nada sem os seus discursos, se não estão acompanhados de suas razões. Chega-se ao ponto de nem sequer serem percebidos como tal.

Os trabalhos artísticos são um tipo de produto de certas práticas culturais. Às vezes, têm aspecto de artefatos como quadros, instalações, fotografias ou vídeos; porém às vezes, como nas performances, *softwares* artísticos ou nas ações sociais participativas não se trata de nenhum artefato, e sim de ações efêmeras como seus efeitos. Uma particularidade da arte do presente em comparação com a arte do passado é que ela depende fortemente de suas razões, do discurso que a acompanha. A arte sempre foi acompanhada de algum tipo de discurso oral ou escrito.¹⁶ Nisso a arte da caverna não se distingue da arte mais recente. A natureza e o estatuto desse apoio tem mudado muito ao longo da história, assim como o conceito e as funções da arte, especialmente, desde o século XVIII, quando começou a surgir o que Rancière denominou *regime estético* da arte. Uma característica essencial desta história nos tempos modernos é a precarização progressiva das relações entre sociedade, arte e discurso, particularmente no último século, onde chegamos a tal ponto que, o mais distintivo da situação atual da arte é a precariedade de sua condição de existência. Entre outras coisas, isso é evidenciado pela crescente importância da filosofia contemporânea em discursos atuais sobre os fenômenos artísticos. Irei explicar.

Todos os discursos sobre a arte formam um amplo e complexo jogo de linguagem. Com bordas e fronteiras tênues, embora possuam uma certa continuidade uns com os outros. Eles vêm desde a história positivista até a filosofia, através de variadas formas de crítica e teoria da arte. A continuidade destes discursos é dada não apenas pelo seu objeto, os trabalhos artísticos e todo o emaranhado institucional que o pressupõe, mas também porque todos eles têm em comum alguma filosofia oculta ou direta. Pode parecer exagerado afirmar que sem a filosofia não haveria história da arte, nem teoria e nem crítica. Mas se refletir um pouco, em seguida verá que as coisas são assim. Talvez os únicos que neguem esta tese sejam aqueles historiadores da arte que limitam a tarefa do



historiador ao trabalho arquivístico e empírico de datação, atribuição e descrição de obras e autores. Porém, se a história da arte for apenas isso, então teríamos um grande arquivo de dados temporalmente ordenados sem interpretação no lugar da história da arte. Visto que a história organiza os dados em uma narrativa coerente, que oferece uma interpretação, um sentido para os fatos, a filosofia geralmente está explícita no discurso dos historiadores. Isso nem sempre foi assim. Surge junto à gênese do conceito de arte nos primórdios da modernidade, atada às instituições do mundo da arte, as academias, o mercado, a crítica, as exposições e o público.

Os discursos sobre a arte na modernidade têm sido sempre dependentes da filosofia, primeiro de um modo implícito, como em Winckelmann e Diderot, logo de forma cada vez mais explícita até chegar aos discursos sobre a arte da atualidade, onde em qualquer texto nos deparamos com uma presença quase abusiva dos pensadores contemporâneos. A maioria dos textos sobre arte contemporânea está cheia de citações de Benjamin, Foucault ou Rancière. Isso indica que estamos diante de um tipo de arte que precisa de um discurso fortemente erudito. Isto é assim porque, em geral, se trata de uma arte fortemente intelectualizada, ou seja, uma arte em que o conceito é quase tudo, sua dimensão estética é coisa secundária, e que depende fortemente de um contexto que é preciso conhecer e compreender. Desde o movimento cubista, a arte tem se convertido paulatinamente, ao longo do último século, em performance da teoria, geralmente os trabalhos artísticos são teoria realizada, quer dizer, um discurso ou ideia em forma de instalação, vídeo, dança, música ou filme. Porém, que tipo de teoria que, ao ser efetuada, é um trabalho artístico? Há dois séculos, quando estabeleceu uma das primeiras grandes narrativas da arte em seu sistema filosófico, Hegel se deu conta de que entre as tendências que levaram à dissolução da arte cristã/burguesa – o denominado “romântico” – se encontrava o aumento progressivo do caráter reflexivo das diferentes práticas artísticas, algo que para ele terminaria na transformação da arte definida como uma forma de verdade em outra coisa. Hegel tinha razão e ao mesmo tempo não tinha. Tinha do ponto de vista do seu forte conceito – metafísico – da arte e da filosofia como formas da verdade em maiúsculo. Ele não tinha, do ponto de vista do nosso conceito – pós metafísico. Hoje, a verdade já não é uma questão da arte, porém, também não é da filosofia. O conceito de arte tem mudado, e tornou-se cada vez mais dependente da filosofia, que por sua vez, tem se convertido em um fato cultural muito mais precário e acidental, como sustentava Hegel. A diferença entre um quadro de Jacques-Louis David e uma instalação de Jeremy Deller ou de Antoni Muntadas não está apenas nos meios empregados e nos significados que



respectivamente transmitem, mas também em seu lugar, em seu *status* cultural. A arte atual já não incorpora grandes verdades religiosas, nem integra um projeto de progresso da humanidade, nem sequer se define por encontrar-se fora da cultura de massa, da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, como na época das vanguardas. Na época do triunfo completo da mercadoria, a arte autônoma defendida por Adorno já não é possível, como também não é possível uma arte redentora como foi defendido por Benjamin. Os conceitos de arte da elite e arte popular não têm nenhum sentido hoje. A velha sociedade do espetáculo ficou totalmente alterada com o surgimento da internet e das redes sociais. O processo de democratização da arte deu um novo salto com a virada do século. Ao invés de uns poucos produzindo obras de arte e textos para a maioria, agora, na época que, como previsto por Joseph Beuys, *jederman is ein Künstler* (somos todos artistas) e todos são críticos, milhões de produtores criam hoje obras e textos para círculos limitados de interessados, conhecidos e amigos que dedicam o escasso tempo disponível para vê-los e lê-los. A arte hoje já não é para as elites, mas para as minorias informais e variadas. Então, onde estamos exatamente? Se a visibilidade da arte hoje é tão minoritária e virtual, para que arte hoje? Estas são as mesmas questões que já foram levantadas nos primeiros dias da modernidade. *Para que poetas em tempo de pobreza?*, se perguntava Hölderlin no início do século XIX. Quer queira ou não, qualquer um que chegue a essas inevitáveis questões se encontrará com os pés afundados na filosofia e se verá impelido a buscar respostas com ajuda do pensamento filosófico. Porém a filosofia hoje, ao contrário de outras épocas, não pode oferecer um abrigo sólido e seguro para a arte, nem para aqueles que refletem sobre ela. Pelo contrário, a própria filosofia agora é outra empresa agarrada à precariedade e igualmente longe da verdade da arte propriamente dita. A filosofia que aspirava ser um saber verdadeiro, também foi submetida a um processo de precarização desde a época do iluminismo, até o ponto de que depois de Wittgenstein e de Heidegger – exceto para a escolástica analítica – a filosofia é uma prática criativa e esclarecedora, ao invés de solucionadora de problemas. Os problemas filosóficos não têm solução, só se reformulam de modo mais ou menos produtivos à luz das novas constelações históricas. O mercado filosófico hoje não oferece menos opções do que um supermercado. Escolher é um problema mais complexo e difícil que a escolha racional de um consumidor. De todas as filosofias oferecidas com pretensão de verdade qual é a verdadeira? Ainda que alguma seja, como poderíamos saber? O saber filosófico é hoje um saber muito mais precário, já há algum tempo. Assim, a tarefa de pensar a arte contemporânea é pensar o precário com o precário. Como isso é possível? Como devemos pensar na arte atual? Talvez a arte possa dizer verdades débeis, mas sólidas sobre o mundo



contemporâneo. Pode-se pensar e dizer “verdades” sobre a arte contemporânea? Essa questão não reflete ainda o resquício de uma pretensão romântica de arte carregada de uma excessiva transcendência? Não seguimos ainda lutando com o conceito romântico da arte?

A única maneira de pensar o precário com o precário é abraçando esta condição, não evitá-la ou combatê-la, assumindo as inevitáveis tensões inclusive as contradições que ela possa implicar. Isso não é tão fácil. Uma parte nada desprezível, se não majoritária, dos discursos sobre a arte de hoje, recorrem à filosofia não apenas na busca de conceitos iluminadores e teoricamente produtivos, e sim também buscam o amparo de uma autoridade que lhes confira legitimidade e correção epistêmica, quero dizer, buscando também o amparo de uma verdade, em um vôo, pois é inevitável a precariedade do discurso. Igual ao passado, quando muitos buscaram nas grandes narrativas a legitimação de práticas artísticas e de sua crítica, hoje recorrem a Benjamin, Deleuze ou Rancière como autoridades legitimadoras. Mas, a substituição de Althusser por Guattari ou Nancy muitas vezes coloca o discurso sobre a arte em um falso lugar, próprio do passado. Felizmente, alguns pensadores contemporâneos são mais difíceis de serem usados como velhas autoridades.

Boris Groys, por exemplo, é um inteligente pós-marxista com uma crescente reputação no mundo da arte contemporânea. Ele se refere ao *weak universalism*¹⁷ ou universalismo frágil como uma característica da condição precária da arte e de seus discursos contemporâneos. Há ainda um vínculo da arte com o discurso da verdade, porém, este passa pela precariedade: a arte contemporânea pode mostrar e demonstrar o caráter transitório do mundo moderno, sua falta de tempo integral, e essa deficiência pode transcender inclusive com um gesto fraco, mínimo, que é o gesto contemporâneo típico que consiste em transfigurar o cotidiano, o conhecido e familiar, qualquer coisa, em arte, em um símbolo artístico que visualmente não podemos distinguir do objeto real pertencente à vida cotidiana. Porém, oferece uma oportunidade para pensar criticamente sobre algum aspecto do mundo. No entanto, a abatida universalidade da arte e sua teoria hoje dependem de que se possa manter a diferença entre arte e vida, entre experiência artística e experiência cotidiana. Do contrário, esse modo peculiar de pensar que chamamos de arte desapareceria no fluxo da vida, do cotidiano, se dissolveria como uma prática cultural entre muitas outras. Nada garante que isso não possa ocorrer. A denominada “morte da arte” é uma ameaça que paira incontestavelmente sobre os artistas contemporâneos, porém, certamente está longe de efetivar-se. Ao contrário do que muitos teóricos haviam apontado, há muitos signos que convidam a refletir sobre a extensão do conceito de arte, esse



tendendo a estar cada vez mais presente na vida cotidiana. Pode-se chamar de *artização* este processo no qual as coisas que não se enxergam como arte, até um certo tempo, como projetos de Hirschhorn, passam a ser consideradas como tal.¹⁸ Devemos cuidar do uso deste termo, pois pode-se compreender coisas muito diferentes – como o estabelecimento da estetização – pela operação de conversão de qualquer coisa em um dispositivo para a reflexão estética, como já foi dito por artistas como Duchamp, Cage, Kaprow ou Kosuth como fazem hoje uma infinidade de performers, bailarinos, cozinheiros, e em geral qualquer cidadão com sua câmera, *blogs* e redes sociais. Se essa linha de pensamento é correta, então no lugar da morte da arte teríamos o completo triunfo de múltiplas esferas da vida cotidiana pela *artização*. Ao mesmo tempo que buscamos a arte em alguns lugares controlados por uma elite de especialistas e poderosos – como os museus e as coleções privadas – hoje podemos encontrar arte em qualquer parte, todos somos artistas e teóricos da arte. A universalidade da arte, então, já não seria a das vanguardas, uma universalidade rígida que criava *a priori* nosso regimento de visualidade – para dizer com uma fórmula de Valeriano Bozal¹⁹ –, mas uma universalidade débil, como fotografias que poderiam ter origem em nosso álbum de família ou em um pequeno relato postado em um blog. De fato esta universalidade é precária, mas não nos enganemos, frágil e precário é também o estado das obras dos contemporâneos mais renomados, quer se trate de William Kentridge e Marina Abramovic, ou Jaques Rancière e Boris Groys.

* Este artigo foi resultado dos trabalhos de pesquisa do Projeto do Ministerio de Economía y Competitividad (FFI 2012-32614) “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”, e foi publicado originalmente sob o título “El arte contemporáneo y la precariedad”, in: Arribas, S. e Gómez, A. (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*. Barcelona: Artefakte, 2014, p. 75-95. (ISBN: 978-84-940654-6-0).

¹ Neilson, B. e Rossiter, N. “Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception”, *Theory, Culture & Society* (2008) (SAGE, Los Angeles, Londres, Nova Deli, e Singapore), Vol. 25 (7–8), p. 51–72.

² Nota do Tradutor: em português as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin foram publicadas pela editora Brasiliense em 1985, em *Obras Escolhidas, Vol. 1*.

³ Benjamin, W. *Sobre a filosofia da história*, teses II e XIV.



⁴ Lipovestky, G.; Serroy, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

⁵ Nota do Tradutor: essa visão é questionada por outros autores que problematizam o estatuto do registro, sendo esta uma das principais questões da arte contemporânea. Para mais detalhes ver: 'La photographie comme texte: le cas Nomuth/Pollock'. In: KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique pour une théorie des ecarts*. Paris: Macula, 1990. E 'Documento e Registros: um ponto de vista crítico sobre arte e fotografia'. In: VINHOSA, Luciano. *Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

⁶ Bourriaud, N. "Precarious Constructions: Answer to J. Rancière on Art and Politics", *Cahier on Art and the Public Domain Open 17*, A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain, ed. por Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR 2009/ No. 17, p. 22.

⁷ Foster, H. "Precarious: Hal Foster on the Art of the Decade", *Artforum*, dez. 2009.

⁸ Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/34, 2005.

⁹ Nota do Tradutor: a 55ª edição da Bienal de Veneza começou dia 01/06/2013 e foi até 24/11/2013, o tema foi *O Palácio Enciclopédico*, inspirado no trabalho do artista italo-americano Marino Auriti (1891-1980), que imaginava criar um museu em 1955, um museu de 136 andares, ocupando em 16 quarteirões em Washington. Seu objetivo era concretizar a ideia de abrigar todo o conhecimento da humanidade em um único local. A maquete original está na entrada da grande mostra.

¹⁰ Nota do Tradutor: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA.

¹¹ Para o caso da Catalunha, por exemplo, pode-se consultar o recente livro de Jorge Luís Marzo, *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*, Barcelona: El Tangram, 2013.

¹² Há uma literatura crescente sobre este tema, destaco a título de exemplo, Isabell Lorey, "Becoming Common: Precarization as Political Constituting", *e-flux* n. 17 (2010); o dossiê "Voces de la producción artística" da revista do Museu Reina Sofia *Carta 3* (2012), p. 3-11; e o número monográfico "Precarious Labour in the Field of Art", *ONCURATING.org* n. 16 (2013).

¹³ De todo modo, começam a aparecer alguns documentos. Por exemplo, o último informativo do Conselho Nacional de Cultura de Artes da Catalunha: *Crisi, Incertesa, Sinergies. L'estat de la cultura i de les arts*, 01- 2013.

¹⁴ Até o dia 31 de dezembro de 2013 podia consultar-se a página do projeto (<http://gramsci-monument.com/index.html>) que, pelo caráter efêmero do mesmo, desapareceu no último dia do ano.

¹⁵ Até aqui uma informação que atualmente pode-se obter na internet dos laboratórios: <http://leslaboratoires.org/>. Uma reflexão sobre o projeto é a de Rachel Haidu, "Precarité, Autorité, Autonomie", en B. Hinderlitz et al. (eds.), *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham: Duke U.P., 2009, p. 215-237. Este texto apareceu primeiro em francês com o título "Les utopies précaires de T. Hirschhorn" na revista *Le journal des Laboratoires* n. 3 (2004), p. 10-17.

¹⁶ Ver G. Vilar. *Las razones del arte*. Madrid: Machado, 2005.



¹⁷ “Weak Universalism”, *e-flux journal* n.15 (2010).

¹⁸ Sobre “artização” ver o número dedicado ao tema na revista *Contemporary Aesthetics Special*. V. 4 (2012). Disponível em: N. Heinich e R. Shapiro, *De l’artification. Enquêtes sur le passage à l’art*. Paris: Editions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

¹⁹ Nota do Tradutor: Valeriano Bozal é um historiador da arte, especializado em literatura e história hispânica. Responsável pela primeira tentativa consistente de abordar na análise da arte espanhola a metodologia de Frederick Antal e Arnold Hauser. Foi despedido da Universidad Autónoma de Madrid por razões políticas sendo readmitido em 1980, quando apresentou sua tese *Imagen de Goya* (1983). Tornou-se um respeitado professor de estética e teoria da arte, publicando importantes textos de estética e filosofia da arte. Desde 1987 é professor da Universidad Complutense de Madrid.

Tradução: Aldones Nino**

** Aldones Nino - Bacharel e Licenciado em filosofia, graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ e mestrando em História, Política e Bens Culturais Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/FGV. Atua como pesquisador do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas (EBA/UFRJ).





Revista-Valise
Porto Alegre, v. 7, n. 13,
ano 7, setembro de 2017.
ISSN: 2236-1375