



Cruzando Territórios: História da Arte e Arte Contemporânea

Prof. Dra. Maria Amélia Bulhões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Comitê Brasileiro de História da Arte

Uma cultura que recusa sua própria memória é tão impotente quanto uma cultura imobilizada na perpétua comemoração de seu passado.

Georges Didi-Huberman

História da Arte e Arte Contemporânea: questões conceituais e metodológicas

A tradição da História da Arte interfere no ideário dos estudiosos da cultura ocidental que tratam de analisar a atual produção artística, de forma marcante e muitas vezes contraditória.

Por um lado, suscita adesões incondicionais daqueles que tentam de forma impositiva abordar a produção contemporânea a partir de critérios e classificações tradicionais, omitindo o caráter arbitrário das mesmas. Nesse caso, escamoteiam que a História da Arte é uma disciplina recente, fundada sob as imposições do gosto neoclássico de Winckelmann, e que a maioria de seus conceitos derivam-se dessa condição.

Em posição oposta, estão aqueles que negam completamente a tradição dessa disciplina e todo o ferramental analítico arduamente construído por seus estudiosos, buscando estabelecer possibilidades totalmente novas de apreensão da arte de nosso tempo. Essa tendência procura corresponder de forma quase ortodoxa ao fato de que a produção artística contemporânea se propõe a romper com toda a tradição da arte ocidental, caracterizando o que Athur Danto denomina o "fim da Arte", devendo, portanto, dispensar em sua análise conceitos e metodologias anteriormente utilizadas.

Entretanto, não se encontram tão bipolarizadas as análises e os estudos mais atuais. Se alguns conceitos fundamentais, tais como beleza, gênio, imanência, transcendência, originalidade, permanência, e muitos outros que constituíam o arcabouço teórico da História da Arte acadêmica se encontram realmente superados pelo desenvolvimento criativo frente às novas condições de vida que o mundo moderno impõe, muitos referenciais analíticos, metodológicos e conceituais ainda podem ter vigência e decisiva utilidade ferramental.

Assim, estudiosos como Didi-Huberman, Annateresa Fabris, Mario Perniola, Maria Lucia Kern e outros estão relendo autores clássicos, e também aqueles marginalizados pela historiografia da arte oficial, em busca dos vários suportes que podem, ainda hoje, contribuir para o difícil exercício de compreensão das imagens no universo simbólico. Assumindo essa mesma tendência, propusemo-nos a um enfrentamento com as imagens da produção artística contemporânea, tomando como ponto de referência uma questão específica: suas relações com a *territorialidade*.

Para abordar esse tema ao longo deste projeto de pesquisa, recorreremos muitas vezes ao instrumental teórico e metodológico de outras áreas de conhecimento; entretanto, tem se mostrado também

decisivo para o sucesso deste trabalho recuperar instrumentos analíticos da tradição da História da Arte Ocidental, da qual esta produção é ainda subsidiária. Assim, a partir de uma postura de revisão de alguns conceitos operacionais, procuramos reatualizar e incorporar aqueles que podem ser úteis no enfrentamento de um tema considerando difícil no mundo desterritorializado pelas relações globalizadas da produção e do consumo.

No enfrentamento direto com uma ampla gama de obras, de diferentes artistas, percebemos a possibilidade de estabelecer alguns dispositivos capazes de pôr em evidência relações de territorialidade. Destacamos, para fins analíticos, três deles: *paisagem*, *memória* e *cartografia*. Em cada um deles se evidenciaram como instrumentais operacionais alguns conceitos da tradição da História da Arte, que passaremos a destacar.

Territorialidades e a tradição da paisagem

O primeiro deles, e talvez o mais facilmente identificável, é a paisagem, uma vez que essa aponta diretamente para o princípio de visualidade de um espaço determinado. A relação direta em termos de imagem de um território facilita sua identificação com a problemática proposta para o estudo; entretanto, certa rejeição em termos de uso dessa nomenclatura desgastada pela História da Arte e desvalorizada enquanto gênero artístico estabeleceu desde o início uma barreira para a abordagem de obras contemporâneas.

No estudo desse dispositivo, pode-se contar com ampla gama de literatura a respeito desse gênero na História da Arte ocidental. Fica bem evidente na ampla bibliografia disponível, que o olhar do artista em relação à paisagem é preponderantemente exterior, expressando surpresa ou encantamento. A postura, típica dos artistas viajantes, que, ao longo do período colonial se deslumbraram com as novas paisagens descobertas, ou mesmo dos paisagistas ingleses, que revisitaram o seu próprio território, também se encontra presente na arte contemporânea.

Esse é, por exemplo, o caso de produções como *Lilith*, obra de Anselm Kiefer elaborada a partir de um sobrevôo de helicóptero sobre a cidade de São Paulo. Não por acaso, tal obra foi incluída na mostra sobre artistas viajantes na Bienal de São Paulo. A surpresa estupefata do visitante se manifesta no grande plano da tela coberta por sua pesada massa cinzenta, cheia de pequenas figuras que não se definem claramente. A sensação de impacto permeia o grande plano, deixando evidente que a magnitude da cidade surpreendeu o artista e o desafiou. As paisagens quase desérticas da Europa de Kiefer se transmutam na paisagem apinhada da megalópole, mas o cinza opressivo de sua palheta ainda se mantém.

O olhar estrangeiro aparece também na obra de Michel Barceló, resultante de uma viagem à África que muito o impactou. O sol tórrido perpassa toda sua produção, e o deserto é o grande personagem. Novamente a surpresa avassaladora daquele que se depara com um território desconhecido invade nesse caso não somente uma tela, mas todo o conjunto de uma obra. São inúmeros desenhos, cadernos de apontamentos e mesmo grandes pinturas a testemunharem a relação profunda do artista com a paisagem por ele então descoberta.

O caso desses dois artistas exemplifica os olhares externos que, tradicionalmente, caracterizam as análises da paisagem na História da Arte, evidenciando que muito do que já se escreveu sobre esse gênero pode ainda ser utilizado no estudo da produção contemporânea.

No entanto, mais duas outras possibilidades de análise da paisagem se evidenciam na atualidade, alterando esse *tophos* do artista, deslocando-o de um lugar exterior, isento e privilegiado de observador. O primeiro caso se manifesta quando, por uma estreita relação do artista com determinado território, ele passa a reconstruí-lo de uma forma inconsciente, embora com extraordinária evidência.

Uma introyecção da paisagem na obra do artista está presente, por exemplo, nas obras de Frantz Kracjberg, em que a mata Atlântica é, mais do que um tema, uma imagem silenciosa e permanente. As árvores, as cores e formas são fantasmas que circulam por entre suas peças, uma paisagem que o penetrou profundamente, da qual ele não é mero observador. O artista não é mais um espectador da devastação de uma paisagem, ele vive esse processo dentro de sua obra.

O mesmo ocorre com Emanuel Nasar, cujas pinturas, mesmo sem se referirem especificamente à Floresta Amazônica, trazem cores e clima delas fortemente impregnados. E, quando a floresta é o seu tema, não é um paisagismo de olhar externo que se observa, mas uma integração tão íntima com essa paisagem que já não se pode falar mais de um mero observador.

Uma terceira possibilidade de abordagem da paisagem, que se manifesta na arte contemporânea, foge às tradições dos estudos paisagísticos, mas já se impõe como uma importante tendência hoje.

É o caso das interferências que os artistas realizam na paisagem, seja ela urbana ou natural, como ocorre com a Land Art. O artista não reproduz, nem incorpora determinada paisagem em sua obra, ele a transforma por sua ação artística. Ao interferir em determinado território, movendo elementos locais ou agregando outros materiais, o artista instaura novos significados. Pode-se citar como exemplo Smithson, com *Spiral Jet*, em que a própria obra é a paisagem transformada. O artista não documenta algo visualizado, mas sim realiza, através de um projeto, a antevisão de um espaço que transforma em realidade.

Esse também é o caso de Jorge Orta, quando projeta signos pré-colombianos sobre prédios urbanos, estabelecendo uma nova leitura desses signos e da própria cultura urbana. A paisagem da cidade se transforma sob sua ação, ainda que por um curto período da sua projeção.

Esse tipo de abordagem paisagística foge totalmente à tradição da História da Arte, colocando novos problemas conceituais e metodológicos. Vários autores abordam essa nova experiência de relação com a paisagem, destacando suas ligações com a tradição paisagística, no sentido de atração por determinado território que passa a ser o tema do artista. Em se tratando da Land Art, o artista incorpora, em alguns casos, elementos de caráter ecológico; no que se refere às interferências urbanas, eles se aproximam mais de influências da sociologia e da antropologia.

O que se destaca na contemporaneidade é o surgimento de um novo tipo de relação com a paisagem, mais íntima, fugindo ao olhar exterior do paisagismo tradicional. Essas posturas respondem às necessidades propostas por um mundo globalizado, que encontra o distante, o exótico, a alteridade em diferentes territórios, que não se esgota em uma única possibilidade.

Um novo tipo de relação com a paisagem, dentro do campo da arte, se tornou possível com o advento das experiências abstratas, assim como através do desprendimento do mundo real inaugurado pela modernidade, evidenciando novas exigências conceituais e analíticas.

Se, no primeiro caso, pela proximidade com a postura tradicional dos paisagistas históricos, o uso do instrumental interpretativo tradicional da História da Arte pode ser facilmente utilizado, colaborando de forma bastante positiva em novos estudos, nos dois segundos fica mais difícil utilizá-los, fazendo-se necessária a construção de novos conceitos operacionais.

Entretanto, vale destacar que, para se chegar a essas conclusões, uma inestimável leitura específica sobre paisagismo foi necessária, pois mesmo novos pressupostos teóricos e ferramentais podem ser construídos a partir dos estudos já existentes.

Não se podem abrir novas portas de análise sem uma revisão bastante aprofundada do que já se encontra acumulado em termos de suportes teóricos da área.

Territorialidades: a tradição narrativa nas abordagens da memória

Assim como a paisagem, a *memória*, em muitos casos, também evidencia relações com um espaço específico, evidenciando-se como um outro importante dispositivo de análise de territorialidades na Arte Contemporânea. Ao tratar com memórias, os artistas reinstalam territórios, uma vez que se referem ao espaço específico em que determinado evento ocorreu. Assim, recuperam lembranças coletivas ou individuais que transformam em processos poéticos.

Considerando a memória como a reconstrução de um passado, ela, de certa forma, reatualiza questões da História da Arte relativas às possibilidades narrativas da imagem. O caráter narrativo das imagens foi uma forte tradição na arte ocidental desde sua origem. Na ampla bibliografia disponível

sobre esse tema, sempre se destaca a estrutura do relato, com ênfase no desdobramento temporal e no conteúdo informacional. Esse é um aspecto polêmico dentro da arte contemporânea, uma vez que, desde a modernidade, a cronologia temporal foi fortemente abalada.

Entretanto, alguns pressupostos parecem manter vigência, tais como a proposta de alguns autores de separar o assunto, ou seja, o relato, de sua forma de apresentação, em outras palavras, o estilo do artista, aspecto que se mostra bastante destacado na construção de imagens. A maioria dos autores também enfatiza a narrabilidade da imagem, isto é, a relação intrínseca entre o dizer (verbal) e o mostrar (mimético).

Na arte contemporânea, a questão da narrativa se tornou bastante complexa, sendo muito questionada e execrada por muitos artistas; porém, no caso daqueles que trabalham com a memória, percebe-se uma espécie de continuidade dessa vertente.

Em muitas produções se mantém o relato como elemento fundamental da linguagem. Tome-se como exemplo Rosana Palazyan, na série em que narra a tragédia ocorrida com seu irmão através de bordados em cuecas. Contudo, mais forte do que a estrutura narrativa das imagens bordadas é o suporte escolhido, que evidencia o personagem ausente. Assim, o mostrar (a peça íntima infantil) realiza o dizer, relato do acontecido.

Também Willian Kantridge, em seu trabalho produz narrativas de sua infância, como se hoje, homem adulto, ele rememorasse suas aventuras à beira-mar. No entanto, de forma semelhante a Palazyan, o relato não é o foco determinante da obra. O mais importante em seu trabalho é a discussão conceitual dos meios, com o hibridismo estabelecido entre desenho e vídeo e a evidência dos processos de construção da imagem.

Fica bastante claro que a tradição analítica da narração, de longa persistência na História da Arte, precisa ser redimensionada na análise da arte contemporânea; mas, de qualquer forma, ela oferece um importante ferramental conceitual para o trabalho com as produções atuais.

Rever questões da narração, sua permanência e alterações de sentido na arte contemporânea são tarefas conceituais a serem enfrentadas pelos estudiosos, prometendo frutos bastante ricos para a consolidação da disciplina dentro de uma ótica de sua atualização. A negação desse elemento, importante na obra de muitos artistas, por mera adesão ortodoxa aos preceitos da modernidade, pode ser perigosa para um pesquisador interessado em aprofundar o estudo da arte contemporânea.

Por outro lado, rompendo com a narrativa tradicional, uma outra forma de relação com a memória se estrutura através do uso do arquivo de documentos como material para a construção das obras. Esse recurso aparece de forma recorrente nas produções contemporâneas, podendo o artista lançar mão de arquivos pré-existentes para, dali, extrair suas imagens, como é o caso, por exemplo, de Rosângela Rennó, que sempre trabalha com conjuntos de fotos relegados ao esquecimento, restaurando através deles a memória do recalcado. Ao reutilizar arquivos abandonados e mesmo ocultados, ela refaz relações com territórios: sua cidade, seu país, seu mundo.

Há ainda o caso de artistas que constroem seus próprios arquivos, dando a essa construção um sentido próprio, como se pode observar no trabalho de Mabe Bethônico. Seus arquivos intermináveis tentam mostrar a impossibilidade de dar conta das informações que circulam no mundo desterritorializado da notícia jornalística. Ao se empenhar nessa tarefa impossível de reconstrução significativa das imagens estereotipadas de jornais e revistas, ela possibilita ao espectador a recuperação de suas próprias memórias dos fatos e eventos documentados.

Nos dois casos, o artista, ao trabalhar com memórias, constrói sua narrativa sobre arquivos, um tema muito presente na arte contemporânea, para o qual a História da Arte pode oferecer importantes suportes nos conceitos de museu imaginário de André Morin.

Uma terceira forma de trabalho com a memória se realiza pela ação testemunhal, ou mais especificamente pela presentificação de um passado, executada por certos artistas. Cristhian Boltansky, por exemplo, não estabelece nenhum relato ou desdobramento temporal em suas obras. Um determinado tempo e espaço estão ali cristalizados, rememorando um evento que sua obra busca fazer presente. O holocausto judeu é seu tema principal, entretanto nada é relatado, nenhuma informação é oferecida ao

espectador sobre a história daquele episódio. Tudo fica por conta da imaginação do espectador, que pode refazer a sua memória pela simples imagem das instalações, em que se destaca uma seqüência de camas hospitalares vazias ou pilhas de roupas e sapatos acumulados em inúmeras prateleiras organizadas ao redor de uma sala. O relato, nesse caso, se realiza na cristalização de uma imagem que é o ponto clímax da ação, que estabelece uma síntese no fio condutor da narração. As reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin sobre a aura são uma importante contribuição ao estudo desse tipo de obra.

Como a memória muitas vezes estabelece territórios, ela os faz presentes, os reconstrói, lança novos olhares sobre eles. Nesse caso, de forma semelhante à pintura histórica, tão bem analisada na História da Arte ocidental, ela reforça laços do espectador com esses territórios, sejam eles locais, nacionais ou globalizados.

Na arte contemporânea, o que mais interessa são as possibilidades de identificação que o espectador pode estabelecer com a obra: como ele pode refazer através dessas imagens sua própria transitória identidade. O espaço com que o artista se identifica no momento da criação pode ser um em uma obra, e outro em outra, não há obrigação de regras nem de continuidades, faz parte das identidades cambiantes e transitórias que o mundo globalizado enseja.

Territorialidades: cartografias e ilustração

O uso da *cartografia* é o terceiro e último dispositivo de análise de territorialidade que, até o presente momento, pode ser identificado nos trabalhos de artistas contemporâneos. Muitos deles utilizam esse tipo de recurso, permitindo concluir sobre a importância da representação codificada de um espaço na constituição atual da territorialidade na arte. O uso da cartografia remete às questões conceituais da ilustração na História da Arte, na medida em que o artista trabalha a partir de um texto pronto, no caso a imagem cartográfica e seu significado. Desse texto original, ele busca apreender o significado, manipulando-o para fins de sua própria expressão, sem, no entanto poder se afastar totalmente desse ponto de partida pré-estabelecido.

Uma questão, entretanto, se apresenta de forma original no uso da cartografia na arte contemporânea; o artista não ilustra um texto literário, realizando uma espécie de tradução de um código verbal para outro visual, ele trabalha a partir de um discurso gráfico – o mapa com todas as suas significações codificadas – para elaborar um novo discurso visual, não mais científico e voltado à objetividade, mas artístico, com ênfase na subjetividade. Isso é possível porque as imagens construídas junto a um determinado texto (mesmo que seja um texto gráfico) nem sempre se prendem ao mesmo, ou seja, o texto tem autonomia em relação à imagem e vice-versa.

O uso dos mapas tem sido através dos tempos uma forma de representação territorial que, embora se diga científica e isenta de interesses, expressa relações de poder, interesses de grupos, enfim, diferentes formas de ver o mundo. Alguns estudos, na própria área da geografia e sociologia, evidenciam tais manipulações através dos tempos.

As cartas do mundo conhecido na Idade Média, por exemplo, colocavam o centro do mundo em Jerusalém, destacando o poder da igreja como algo estabelecido no mundo por um ato divino. A partir daquele centro, indicavam os três continentes conhecidos (Europa, Ásia e África) em uma topografia simbólica. Já no período dos descobrimentos, o fim do mundo conhecido se evidenciava pelos desenhos que ilustravam os perigos para além dele. Apareciam nos mapas monstros marinhos e outras misteriosas figuras, desenhados nos vazios deixados para além do espaço conhecido pelos marinheiros e navegadores.

Já na modernidade, a colocação arbitrária do norte na parte superior dos mapas, vista por todos como natural, é uma forma de significar a preponderância do continente europeu sobre o resto do mundo. Desconsidera-se, nesse caso, o conhecimento óbvio de que o mundo é esférico, girando no espaço cósmico e, portanto, sem definições naturais de posição para norte e sul. Os mapas assim articulam as informações sobre determinados territórios que o homem adquire, expressando seu nível de conhecimento e também as condições de seu uso social.

No trabalho de artistas contemporâneos que utilizam recursos da cartografia podem-se observar diferentes formas de uso desse tipo de material. Num primeiro caso, eles realizam através de sua obra uma espécie de crítica da representação cartográfica, das ideologias e das manipulações de poder que ela enseja. São exemplos dessa postura os trabalhos de Anna Bella Geiger que, ao construir caixas de metal onde a geografia é representada em parafina dentro de recortes metálicos, ela questiona as arbitrariedades dessas mesmas representações. Como latino-americana, ela aborda principalmente as imposições de poder a que este continente está sendo submetido através da cartografia oficial gestada fora de seu território.

Estão também nessa orientação as imagens de corpos sobre os quais se sobrepõem mapas, de Alex Fleming. Ali, o artista questiona as imposições geográficas sobre a liberdade do indivíduo, sobre seu próprio corpo e sua possibilidade de deslocamento e direitos civis. Ele toma o mapa como uma representação visual evidente de nacionalidades que se impõem sobre os homens, sobre seus destinos, sobre seu corpo, como tatuagens.

A partir de mapas reais, os artistas também criam seus mapas imaginários, colocando neles uma espécie de cartografia de seus pensamentos e desejos. Esse é o caso, por exemplo, da maioria das obras de Guilherme Kuitka. Em alguns trabalhos, ele coloca sobre um mapa real uma série de novos nomes, subvertendo o mundo ao sabor de uma segunda intenção, derivada de seus interesses de comunicação. Em outros, ele constrói mapas utilizando ossos como linhas de fronteiras, usando esse elemento como uma carga simbólica já elaborada, que lhe possibilita conotar a morte no espaço de determinado mapa. Algumas vezes trabalha com plantas de espaços arquitetônicos, como uma espécie de mapa íntimo, sobre o qual mais uma vez vai estabelecendo territórios imaginários.

Um terceiro modelo de utilização dessa representação na arte contemporânea se evidencia no uso das novas possibilidades abertas pela moderna cartografia, através de instrumentos de precisão e técnicas de vãos espaciais para repensar o mundo, ou para reconstruí-lo simbolicamente.

Lucy Buci Glucksman, no livro *L'Oil cartographique*, faz uma excelente abordagem das implicações das transformações tecnológicas que modificaram de forma avassaladora as representações cartográficas neste último século. Ela analisa vários exemplos de como os artistas exploram as novas técnicas de representação cartográfica. Essa é uma vertente que se abre e que ainda se encontra inexplorada em nossa pesquisa.

As questões relativas aos recursos da ilustração na tradição analítica da História da Arte podem ser reativadas no estudo da arte contemporânea, contribuindo para um aprofundamento de metodologias e conceitos operacionais. No caso da cartografia, já experienciamos diversas abordagens, com resultados pertinentes e esclarecedores, principalmente no sentido de marcar a relação entre diferentes textos e seus códigos de interpretação.

Retomando questões conceituais e metodológicas

No Brasil, onde não há uma tradição analítica da História da Arte, devido à inexistência de cursos de graduação nessa disciplina, os cursos de pós-graduação têm se evidenciado como espaços para desenvolver e difundir corpos teóricos e ferramentais específicos da área, cumprindo uma tarefa difícil uma vez que se ressentem da falta de conhecimentos básicos por parte de seu alunado, oriundo de diferentes áreas e carentes de uma fundamentação básica.

Assim, muitos ferramentais e recursos conceituais não estão sendo suficientemente aproveitados, nem mesmo valorizados. Uma séria revisão dessas posturas necessita ser implementada por parte dos pesquisadores, com vistas à formação de um substrato capaz de fomentar estudos competentes e aprofundados no campo da arte. Trabalhos em que se evidencie o uso de metodologias e conceitos específicos da História da Arte necessitam ser publicados a fim de consolidarem melhor essa linha de trabalho e, ao reatualizá-la, fortalecerem a área das Artes Visuais como um campo de conhecimento fundamental para o mundo contemporâneo.

A retomada dessas tradições no estudo da produção contemporânea também necessita ser mais valorizada. Em termos internacionais, a presença das tradições da História da Arte na análise de

obras da atualidade pode ser observada em duas vertentes conceituais. Uma, que busca estabelecer diálogos com a tradição, identificando na arte atual interlocuções com posturas, interesses ou orientações semelhantes. Esse é o caso de todas as análises na linha da pós-modernidade, que recuperam na produção contemporânea os elementos do passado intencionalmente reutilizado pelos artistas hoje. Ao dialogar com toda uma bagagem formal e conceitual de um passado recente, ou mesmo bem distante, críticos e artistas evidenciam que a visão evolucionista da arte, calcada nos ideais positivistas, que marcou o início da modernidade, está superada, e que os anacronismos e retomadas do passado dão testemunho de uma temporalidade bem mais complexa.

Outra vertente procura de forma mais sutil a presença, nas imagens, de elementos de um conjunto de memórias, persistentes através dos tempos e reutilizados de forma inconsciente pelos artistas. Nesse caso, interessam a sobrevivência de determinadas formas e o significado que isso evidencia em termos da sociedade em que o artista se insere. Os estudos de Aby Warburg, retomados por Didi-Huberman, por exemplo, concorrem nesse sentido. Vale aqui a idéia de certo anacronismo e mesmo intemporalidade das imagens, que seriam responsáveis por sua vitalidade peculiar.

Seja como for, é preciso ter sempre em mente, ao utilizar os conceitos da História da Arte para a análise da Arte contemporânea, que se está tratando com uma produção que, em essência, se opõe aos princípios que estruturaram a disciplina em sua origem e que, portanto, deve-se ter muito cuidado para não se orientar por leituras apressadas ou generalistas que alteram e deturpam as idéias originais dos artistas.

Por outro lado, não se pode abandonar toda uma tradição de estudos, como se os questionamentos dos artistas inviabilizassem essa área de estudos e se iniciasse do zero, recriando todos os conceitos a partir das próprias obras, como postulam alguns críticos mais superficiais.