



>FRICÇÕES ENTRE OBJETO E TEMPORALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

TÁLISSON MELO DE SOUZA

talissonmelo@yahoo.com.br

>Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (UFRJ) e do Laboratório de História da Arte (UFJF).

RESENHA DE :

BUSKIRK, M. "THE CONTINGENT OBJECT OF CONTEMPORARY ART". CAMBRIDGE MA/LONDRES: THE MIT PRESS, 2003.

Em 1996, a historiadora norte-americana Martha Buskirk publicou "*The Duchamp Effect*", uma compilação de textos escritos por artistas, teóricos e críticos de arte (incluindo transcrições de conversas e mesas-redondas entre eles), dedicados à análise do legado artístico de Marcel Duchamp e sua relação com a produção artística emergente entre as décadas de 1960 e 1980. Entre as visões projetadas acerca do recente panorama de discussão sobre a arte contemporânea, a obra de Duchamp é vista como gesto precursor da ruptura com aspectos fundamentais que caracterizavam o campo artístico moderno (entre o fim do século XIX e meados do século XX). A partir de sua circulação entre as instituições artísticas, Duchamp elaborou e executou estratégias que confrontavam os limites delineadores desse campo – um campo marcado pela noção de unidade e de consistência estilísticas –, e seguindo um repertório de meios, técnicas e referenciais estéticos que se consagravam à medida que a arte de vanguarda era absorvida pelos museus.

¹ Ver: BUSKIRK, M; NIXON, M. "The Duchamp Effect". MA: The MIT Press, 1996. Ainda não traduzido ao português.

Ao coletar determinados objetos de produção massificada, alterá-los, mesmo que minimamente, e inseri-los em meio a uma polêmica sobre sua exposição (como seus *readymade*) – ou reproduzindo-os manualmente em seguida e salvaguardando-os em valises desdobráveis (que se abriam como pequenos mostruários de colecionador de preciosas miniaturas)² –, Duchamp tencionou dar visibilidade à dinâmica dos espaços institucionais da arte que logo se rearranjaram para apresentar a arte moderna. Ao mesmo tempo mantendo a arte moderna atada a um sistema de autenticidade e autoridade conferidas a agentes que estabeleciam as divisões “didáticas” de uma história das obras e seus autores, e definiam as fronteiras entre os objetos de valor artístico e aqueles que possuiriam mero “valor de uso”, compondo o mundo dos objetos cotidianos. Algumas de suas ações foram revistas, reinterpretadas e apropriadas por diversos artistas de diferentes maneiras, tendo sido vinculadas a novos repertórios nas últimas quatro décadas, incluindo a produção de ações e objetos artísticos que emergem atualmente.

Em 2003, Buskirk lançou “*The Contingent Object of Contemporary Art*”, apresentando seu estudo acerca dos novos caminhos tomados pelos questionamentos que artistas e suas obras de arte evocavam e anunciavam a respeito do sistema sobre o qual o campo artístico se apoia desde a segunda metade do século passado. A partir da seleção de um grupo de obras de arte – em sua quase totalidade realizadas ou inseridas em instituições norte-americanas entre os 1960 e os primeiros anos do novo milênio –, a autora traçou os contornos que evidenciam o aspecto contingente do objeto na arte contemporânea.

As análises de Buskirk partem de descrições detalhadas de conjuntos de obras de determinados artistas para abordar suas escolhas materiais, formais, cromáticas, estilísticas, conceituais e de estratégias de inserção, circulação e visibilidade, para fazer convergir noções como a de “transitório”, “instável”, “casual”, “conflitante” e “efêmero”. Sua perspectiva abre caminhos para pensar as relações entre artistas e outros agentes do campo artístico (como curadores, marchands, jornalistas culturais, críticos de arte, colecionadores e museólogos), a partir das ações, preocupações, condições, limitações e tensões impingidas pela materialidade, modo de funcionamento ou montagem, alocação, escala, cor e ordem dos objetos propostos como obras de arte contemporânea.

Das obras abordadas no livro, tomo como exemplo, entre as obras abordadas no livro, “Strange Fruit (for David)” (1992-1997), de Zoe Leonard: uma instalação composta apenas por frutas depositados no chão. O propósito manifesto pela artista, em diálogo com a tradição do gênero pictórico de “natureza-morta”, é apresentar diante do público exatamente o processo de putrefação desses objetos. O que traz para a instituição um desafio: como um museu se encarrega apropriadamente de exibi-la e mantê-la em seu acervo? Questionamentos como esse são apontados ao longo dos cinco capítulos que compõem o estudo.

Na primeira parte, “*Authorship and authority*”, são trazidas peças de dois artistas estadunidenses associados: “*Litanies*” (1963) e “*Statement of Aesthetic Withdrawal*” (1963) de Robert Morris, e “*Untitled*” (1974) de Donald Judd – a última também acompanhada de uma propaganda inserida pelo artista na revista *Art in America* de 1990, na qual alegava não ter autorizado a montagem de “*Untitled*” para exposição realizada no ano anterior com contribuição do colecionador proprietário da obra. Ambas são abordadas a partir de um viés conceitual através do qual a autora apresenta as tensões inerentes a um novo tipo de produção artística, baseada em objetos industrializados, produzidos por trabalhadores terceirizados ou montados a partir de instruções registradas por seus (“primeiros”) autores. O plano

² Refiro-me a obras de Duchamp como “La boîte verte” (1934) e “Boîte-en-valise” (1935-1940).

de montagem da obra passava a ser adquirido por colecionadores, e então a consecução das obras passaria para o interior de um circuito de exibição independentemente da autorização dos artistas que as conceberam e planejaram. Desta dinâmica, surge a tensão para a qual Buskirk lança perguntas objetivas: por que parece plausível para um colecionador ou dono de galeria que uma obra de arte ausente em seu acervo possa ser substituída por uma cópia autorizada não pelo artista, mas sim pelo proprietário de seu “manual de instruções”? Ou, ainda: há algo sobre a obra em si mesma que teria sugerido que a cópia seria apropriada no lugar do original? Onde passa a residir a autoria? Em suma, com o desaparecimento da “marca de toque da mão do artista” e com a ênfase sobre o conceito da obra, é possível alegar algum valor estético imanente ao objeto mesmo?

Sem buscar fechar a questão, a autora estabelece, a partir de outros casos de obras avaliadas, uma série de bases para se pensar os níveis afetados por tais operações. Do campo das artes visuais, este problema compõe, no período, uma discussão mais ampla sobre a noção de “autoria”: textos seminiais, como os ensaios “*La mort de l’auteur*” e “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, escritos pelos filósofos estruturalistas Roland Barthes (publicado em 1967) e Michel Foucault (de 1968), respectivamente, que problematizavam o fim da percepção do autor como “sujeito fundador” e do texto como “documento”. A questão de quem está falando permanece sem resposta; e são trazidas novas vozes: as dos textos de outros autores, a do escritor e a do leitor, que participam na tessitura de relações de significados e construções de discursos.

Na altura, Buskirk analisa os conflitos que artistas buscam suscitar a partir de suas obras e o processo histórico de musealização que as acomoda na própria lógica dos museus modernos. A autora questiona: como um segmento da arte que incorpora o questionamento da autoridade, da unicidade, da longevidade, do talento e do toque do artista, ou mesmo da materialidade, tem sido envolvido em

While the notion of a postmodern rupture with earlier practices is seductive as a way of describing the turn away from the unity of medium and form associated with modernism, it does not (even if accepted) explain the embrace of contemporary art by collecting institutions focused on the care and preservation of unique works of art. (BUSKIRK, 2005, p.11)

No próximo capítulo, “*Original copies*”, a autora retoma o gesto de Duchamp: seus *readymade* como impulsionadores de uma ampla consideração acerca das formas e métodos inerentemente múltiplos e reprodutíveis, que têm sido assimilados em um meio predicado sobre uma produção estreitamente limitada. Além das réplicas de produtos industriais feitas de materiais diferentes (como as latas de bronze de Jasper Johns e as caixas de madeira de Andy Warhol), a autora aborda as diversas apropriações de uma mesma obra e os diferentes sentidos que podem gerar: um exemplo são os trabalhos de David Hammons, Robert Gober e Sherrie Levine utilizando mictórios, numa referência explícita à “*Fontaine*” de Duchamp (1917), para trazer outras dimensões de interpretação, outras evocações possíveis que um mictório pode acionar, como as ideias de frieza do material e de masculinidade e escatologia atreladas ao seu uso.

Buskirk afasta sua perspectiva sobre a produção mais recente de artistas que partem de apropriações e referências a obras consagradas nas suas criações daquela oferecida pela crítica de Peter Bürger sobre a perda de uma “autonomia artística”, própria da vanguarda histórica dos movimentos de início do século XX. A autora aproxima sua abordagem da visão de Hal Foster (1996) – cujo texto sobre a “*new avant-garde*” também compõe seu primeiro livro –, posicionando-se claramente no debate, de-

³ Ver: BÜRGER, P. “Teoria da vanguarda”. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução: José Pedro Antunes.

um novo *modus operandi* e um novo status atribuído aos objetos cotidianos na atual configuração do campo artístico. A seguir, ela afirma que um *remade readymade* como “*Painted Bronze*” (1960), de Jasper Johns – dois cilindros de bronze pintados reproduzindo a embalagem de um produto enlatado –, complexifica a noção de “apropriação” contida no primeiro gesto (da produção da obra ou objeto apropriados), na medida em que não se trata da simples reprodução do procedimento “*duchampiano*” de selecionar produtos industriais de uso comum, refazendo com outros materiais, proporções e intenções: “*One mark of how effectively Duchamp challenged traditional definitions of art is apparent in the fact that his objects did not, in many cases, retain their status, slipping back into the world of the everyday where they were used and discarded*” (Idem., p.67).

A partir das obras dos três artistas mencionados acima e de um percurso pelas apropriações de imagens veiculadas em meio massificado e posteriormente convertidas em obras “singulares-reprodutíveis” por Andy Warhol, a autora mostra como novos repertórios se somam a tais operações. A referência ao próprio gesto histórico contestador, a relação com um mais intenso nível de massificação da imagem técnica, repertórios subjetivos vinculados às trajetórias individuais dos artistas (o feminismo, a homossexualidade, a proliferação da AIDS nos anos de 1980, etc.), sendo algumas das dimensões possíveis.

“*Medium and materiality*” são o assunto central do terceiro capítulo, onde a autora considera a evidente ampliação das mídias e dos materiais utilizados pelos artistas contemporâneos na produção de suas obras. Chocolate, manteiga, feltro ou sabão passam, na medida em que se desenvolve tal processo, a evocar uma série de derivações de significados e associações culturais. Após a abertura para a apropriação de objetos e imagens que compõem a paisagem cotidiana, a própria história da arte passa a ser revista como fonte para reinterpretações, citações e formulações de *pastiches*⁴. O repertório de estilos, figuras e gêneros rigidamente hierarquizados nas academias de arte até o fim do século XIX passam a ser “transferidos” para fotografias e instalações, que por sua vez podem gerar pinturas.

Cada obra resulta da sobreposição de camadas e camadas de imagens coletadas de um percurso por um museu (de arte, arqueologia, antropologia, tecnologia ou ciências naturais, como observa Hans Belting⁵), enciclopédias, revistas de moda, ou HQs (ou ainda todos eles misturados). A retratação do corpo na arte Barroca, neoclássica e pop passa, então, a poder conviver e formar novas relações de significado, como também passa a produzir uma crítica ao processo de construção de significados no qual a tradição artística participa. Um dos exemplos desse tipo de prática é o trabalho referido de Cindy Sherman, que faz alusão à pintura de história religiosa e ao mesmo tempo introduz outros conceitos ao retratar corpos distorcidos em ambiente obscuro, despertando outras sensações e estendendo os significados da imagem “original” – um processo que conecta o passado a referências contemporâneas.

O que a historiadora evidencia ao abordar um conjunto seletivo e situado de obras de arte é a necessidade de se considerar a especificidade de cada decisão feita pelo artista. Ela sugere que as escolhas não sejam vistas como dadas ou costumeiras, pois a partir delas é possível rastrear múltiplas referências às tradições artísticas e a outras fontes no desenrolar de constantes apropriações e reapropriações: “*even as they are also given a new unity in the context of the work that emerges from this process*” (BUSKIRK, 2005, p.158).

⁴ A autora refere-se ao conceito de “pastiche” no sentido colocado por Frederic Jameson em “Post-modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism”. Durham: Duke University Press. 1991.

⁵ Ver: BELTING, H. “L’histoire de l’art est-elle finie? – Histoire et archéologie d’un genre”. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

Há ainda um conjunto de obras tratadas por Buskirk no quarto capítulo, intitulado “*Context as subject*”, que nem passam pela fabricação de imagens ou objetos. Um exemplo seria o caso de um artista que estuda acervos de instituições e propõe “curadorias” a partir da recontextualização de seus conteúdos, refletindo sobre os limites de seus lugares de representação – como foi a concepção de “*Mining the Museum*” (1992) de Fred Wilson. Ou obras que evidenciam os trâmites “nada ingênuos” entre as instituições na constituição de suas coleções – como “*Manet PROJEKT’74*” (1974) de Hans Haake. Os museus, por seu poder de projetar histórias, passam a ser o tema de investigações e passam a ser vistos como “texto”: os modos de aquisição, seleção e exibição de suas coleções engendram discursos, e é neste âmbito que os artistas intervêm com novas “leituras”, carregadas de sentidos políticos ou conceituais.

O último capítulo, “*Contingent objects*”, aborda obras de arte concebidas com base em propostas efêmeras, materiais orgânicos e mesclas de elementos percíveis. A transitoriedade do objeto apresentado como obra encerra parte essencial da ideia de tais trabalhos que, ao serem adquiridas por instituições museológicas, são inseridos numa dinâmica cuja função fundamental é a de preservá-las para a “posteridade” e deixá-las ao alcance do público. Além de contarem com estritas instruções de montagem no ambiente expositivo, essas obras concretizam verdadeiros desafios para o corpo de conservadores, que precisam desenvolver técnicas específicas para conservar cada tipo de material usado: retardar a putrefação de frutas, evitar a dissolução de substâncias voláteis ou o desaparecimento de obras que se consomem – estas são algumas das demandas paradoxais que aparecem no interior de tais instituições.

Performances e ações exigem a elaboração de uma documentação que ilustre, explique e relate a experiência que proporcionou à audiência presente em sua realização efêmera – além de serem comprovações de sua existência no passado. Diversas formas de marcar os “traços da presença” e do “corpo ausente” do artista rompem com a busca específica pela “toque da mão do artista”, usando seus percursos pela cidade, diários e rastros sobre diferentes materiais como elementos do processo de representação de si mesmos para recordar os vestígios de sua presença física na realização de ações e performances.

Os paradoxos inerentes à condição contemporânea de produção e institucionalização da arte apresentados pela autora chamam atenção para a circulação de objetos e ações cujo valor artístico depende de relações contingentes. Ao mesmo tempo, os meios de representação desses objetos e a legislação sobre eles são constantemente problematizados e reinterpretados pelas propostas dos artistas “elencados” pela autora. Lançando mão de detalhadas descrições das obras que selecionou para ilustrar suas questões acerca das propriedades dos objetos da arte contemporânea, Martha Buskirk não dá respostas fechadas, mas situa os problemas abordados em um longo e complexo processo histórico:

The daunting situation faced by the artist of the early twenty-first century is one in which all choices seem possible. If art from the early phase of postmodernism in the 1960s and 1970s could still be understood according to certain movements or categories, a second phase predominant in the 1980s and 1990s has been characterized by artists who have felt free to pick and choose among the entire range of possibilities established since the late 1950s, pulling apart and recombining elements associated with many different movements. (BUSKIRK, 2005, p.11)

O livro se encerra sem uma conclusão extensa e definidora: a autora sumariza as perguntas norteadoras da análise sem, contudo, apresentar um desfecho. Após a leitura, ressoam as questões recuperadas pela autora, que se tornam mais aguçadas ainda quando tomamos distância da narrativa histórica que o livro compõe. Sobretudo porque podemos encontrar em outros contextos espaço-temporais, ou nos próprios Estados Unidos, práticas artísticas exemplares que não se articulam com a leitura proposta por Burskirk. A grande valia desse livro, que pode contribuir com os estudos sobre arte contemporânea no Brasil ou em outros lugares e momentos, reside nas suas intrigantes questões e no método que fornece para descrever obras conectando ideias e conceitos, além de relações entre produção, mediação e recepção mais imbrincadas. A trajetória traçada pelas perguntas da autora pode ser tomada então como um eixo a partir do qual é possível refletir acerca das práticas curatoriais e historiográficas que envolvem obras e artistas, identificando desvios e aproximações desses objetos e de ações que friccionam temporalidades, expõem tensões e fissuras entre objetos e os lugares que ocupam.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 18 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 15 DE AGOSTO DE 2016