

POR UM OLHAR CONTEMPORÂNEO

Bruno Gomes de Almeida¹ - UERJ

Rio de Janeiro – RJ – Brasil. brugomes7@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto reflete sobre o que consideramos como sendo as principais características de um suposto “Olhar Contemporâneo”. A arte contemporânea, além de ter dado vazão a uma vastidão de repertórios dos mais variados meios e feitura, foi capaz de consolidar um processo instaurado por uma prática que busca cada vez mais a ampliação de seu próprio território de ação, assegurando muito mais do que um procedimento, uma postura diferente diante do mundo. Dessa forma, relevando os trabalhos de importantes precursores desta tendência, busca-se uma reflexão que considere os aspectos essenciais dessa postura que caracteriza o “contemporâneo” na arte. Entendendo o termo menos sob o ponto de vista da categoria ou gênero artístico, e mais pela nova condição que ele inaugura, algo que transpassa os processos de criação e produção artísticos, adentrando a esfera da existência. De certa forma, o “contemporâneo” promove um outro “olhar”, outras formas de perceber a realidade, como se o *status quo* do artista se liberasse do aprisionamento do “ato criador” e sugerisse a sua condição a qualquer um que queira experimentar o “lugar do artista”, ampliando sua existência para a atuação de um verdadeiro “agenciador de sentidos”.

Palavras-chave: Olhar; Contemporaneidade; Imagem Dialética.

FOR A CONTEMPORARY LOOK

Abstract: *The present text reflects on what we consider as the main characteristics of a supposed “Contemporary look”. The Contemporary Art, besides its vastness and variety of artistic practices produced, was capable to consolidate a process promoted by an art interested more and more in enlarging its own territory of action, affirming more than a procedure, but a different posture in the world. Thus, through the precursor artists’ works that worked in this tendency, it seeks a reflection about the essential aspects of this posture regarding the “contemporary” in the art. It takes into account more the new condition inaugurated than the possible new artistic category or labelling, exploring the existence sphere. This way, the “contemporary” promotes another “look”, another ways to perceive the reality, as if the artist status quo liberated from the trappings of the “creative act”, offering its status to whoever wants to experiment the “place of the artist”, transforming its performance in the existence into a “sense’s investigator”.*

Palavras-chave: *Look; Contemporaneity; Dialectical Image.*

¹ Formado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora- MG, é mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorando História e Crítica da Arte também pela UERJ. Trabalha como professor de História da Arte no Ensino Básico e como artista.

A desertificação do homem é sintoma de uma vida sem sentidos. Uma vida que muitas vezes se furta ao direito de pertencer aos enclaves das interlocuções necessárias para manter o curso da circulação. Os nutrientes provêm da ingestão/incorporação de estruturas microscópicas, substratos transformados em energia vital. Energia proveniente do contínuo reestabelecimento de um fluxo que nos contamina nas instâncias mais essenciais.

O foco se amplia. O organismo é conduzido por uma lógica cíclica de abastecimento e reabastecimento que se dimensiona desde as conjunturas moleculares até os universos imateriais, também morada de fluxos vitais. Esses universos conduzem a experiência humana através da intensidade das edificações dos sentidos. Assim nos é dada a primazia do olhar como o passo inicial de um rastreio que apalpa, mastiga, aperta, degusta, cheira e vê, o que é comumente aceito como realidade, mas também aquilo que perpassa as nuances mais vertiginosas.

Esse olhar é nosso instrumento de investigação perante o mundo, por meio dele os universos vão sendo aos poucos escavados, explorando evidências que igualmente incorporamos como processos de contaminação. De fato, são processos dialéticos, afinal, são intrusos, trazem uma lógica própria de funcionamento, impõem suas dinâmicas particulares e tentam ocupar os espaços vagos, antes fragilmente preenchidos. Porém, o organismo existente não facilmente se dá por vencido, a todo momento tenta reestabelecer suas antigas conexões e padrões, que por final podem ou não prevalecer ao fim do duelo. Os duelos são capazes de estabelecer uma comunhão que se oferta muitas vezes no limite de confrontos que operam eficazmente suas armas até o momento em que se dão conta de terem inaugurado um fato novo.

Tal olhar é dissidente. Ele “indistingue” filiações. À medida em que caminha, descentraliza e desestabiliza os modelos existentes. Sua ação é inconclusa e fusional, sobretudo por acionar níveis de cooperação entre perspectivas outrora distantes e desarticuladas. Age como que iluminando zonas de potencialidade capazes de reintegrar os encontros fortuitos da memória no seio das novas narrativas da realidade.

Os sentidos são conduzidos por olhares que derivam de contaminações. Isso é um sintoma dos enclaves contemporâneos.

Decerto, o mundo que se sobrepôs à modernidade persiste até os dias atuais. Se o mundo moderno foi inaugurado pela crença no poder da razão, o posterior foi pela dúvida de se resignar a um suposto lugar de origem. Vale ressaltar que esse processo tenha sido possivelmente mais uma continuidade do que, propriamente, uma ruptura.

François Lyotard diria que o mundo ao qual pertencemos é “pós-moderno” pois evidenciou a morte das grandes narrativas, e assim, atesta certa incredulidade nos discursos filosófico-metafísicos, e suas pretensões atemporais e universalizantes. Algo que trouxe à tona uma crise aos conceitos de “verdade”, “razão”, “sujeito”, “progresso” e “universalidade”. E nunca é demais lembrar que toda essa tomada de consciência coincidiu com um período de grandes transformações, como o “pós-Segunda Guerra Mundial” e os movimentos de “contracultura” dos anos 1960.

Para Fredric Jameson, a “pós-modernidade” pode ser considerada como a lógica cultural do Capitalismo Tardio.

A base material das ideias e dos produtos culturais são as instituições de reprodução ou de transmissão, que hoje em dia são facilmente identificadas em qualquer lugar: são as grandes corporações baseadas no monopólio da tecnologia relevante de informação; assim, a liberdade dessas corporações (e de seu estado-nação dominante) não são a mesma coisa que nossa liberdade como indivíduos ou como cidadãos. (JAMENSON, 2001, p.51)

Ou seja, também se apresenta como emblema de uma condição de produção de capital na qual as “engrenagens fabris” não apenas se resumem à produção de mercadorias, mas à produção de consumidores, de demanda. O trabalho imaterial se sobrepõe ao modelo fordista. Definição que se aproxima dos propósitos de outros termos semelhantes como Capitalismo Cognitivo, Capitalismo Mundial Integrado e Capitalismo Pós-industrial.

O mundo tido como contemporâneo atesta este panorama pós-moderno. Oferta um cortejo incessante. Ele é marcado por um fluxo ininterrupto de comunicação e produção de imagens que abrange as localidades e contextos sociais dos mais diversos. Assim, a conjuntura de um mundo cada vez mais global, intercambiante, é a prova de que as fronteiras culturais se encontram em um processo de dissolução e recomposição contínuo. Essa espantosa abrangência que a vida atual adquiriu acena para uma realidade não mais apenas tocada como o gesto do pastor a seu rebanho. É que o poder não se impõe mais apenas se militarizando, mas sim, dominando as instâncias mais subjetivas da vida, os próprios *modos de existência*. Na esteira de Foucault, diríamos que é uma asserção *biopolítica* do poder, que não mais atua sob o signo da soberania tirânica ou mesmo da “disciplinarização” da sociedade disciplinar². Agora ele é o próprio Capital, que como uma erva insidiosa, vai penetrando e firmando raízes em todos os espaços possíveis, até as mais estreitas frestas. Tal atuação pode ser concebida sob a alcunha do *Império*³ de Michael Hardt e Antonio Negri, atentando-se para uma ação do poder sempre deliberada pelo propósito de produção de capital como ampliação de domínio, numa relação cada vez mais recíproca e simbiótica.

O império é uma nova estrutura de comando, em tudo pós-moderna, descentralizada e desterritorializada, correspondente à fase atual do capitalismo globalizado. O império, diferentemente do imperialismo, é sem limites nem fronteiras, em vários sentidos: engloba a totalidade do espaço do mundo, apresenta-se como fim dos tempos, isto é, ordem a histórica, eterna, definitiva, e penetra fundo na vida das populações, nos seus corpos, mentes, inteligência, desejo, afetividade. Totalidade do espaço do tempo, da subjetividade. (...). No entanto, esse poder já não se exerce verticalmente, desde cima, de maneira piramidal ou transcendente. Sua lógica, em parte inspirada no projeto constitucional americano, é mais democrática, horizontal, fluída, esparramada, em rede, entrelaçada ao tecido social e sua heterogeneidade, articulando singularidades étnicas, religiosas, minoritárias. (PELBART,2011, p.81)

Dessa forma, nota-se que a arte imersa nesse contexto adquire uma capacidade cada vez maior de articulação, de flexibilização de significados e referências. Talvez como que fruto de uma tomada de consciência diante do mundo, a certeza de que a existência é um “ser em transformação”. Sem dúvida, essa foi uma das noções inauguradas pela contemporaneidade artística.

Isso pode ser medido pela história da arte, como um processo que aos poucos foi se desenvolvendo. Se o aspecto “transformador” de Courbet ou Delacroix cabia mais a uma exacerbação temática e seu poder de transfigurar a representação da realidade patente, temos nos impressionistas o indício de um interesse por explorar os limites da visão, sobretudo, quanto às formas da natureza e o direito de duvidar de sua apresentação aos nossos olhos como um dado unívoco. O início da certeza de que as formas também nos olham.

E logo, tem-se as obras que não mais se limitam às ferramentas e instrumentos próprios do mundo da arte. As vanguardas históricas, sejam ainda restritas a uma estética figurativa ou abstrata, deram prosseguimento ao decurso desta tomada de posição, onde via-se uma certeza cada vez mais crescente quanto à face inconclusa, fortuita e pouco definitiva da vida. Indo desde a exploração de uma figuração distorcida e submetida aos ditames sensíveis do artista que a representava, até o

¹ FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 129

³ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.

desejo de transubstanciar a vida real através do potencial estético-revolucionário das formas geométricas, primordiais, como foi o caso do abstracionismo geométrico de Malevitch e Mondrian.

Assim, abriu-se espaço para que aos poucos se estabelecesse um certo “espírito *ready-made*”, que contaminou as maneiras de se pensar a experiência artística ao longo do século XX. O gesto de Duchamp abriu caminho para que a obra de arte fosse concebida cada vez mais enquanto uma “rede de intenções”. Os limites se afrouxaram, a arte não mais se limitando a certa materialidade composicional prévia, ganhou a liberdade de se revelar fruto de qualquer tipo de configuração, ordenação, aglutinação ou justaposição.

Essa expansão de limites é também efeito de um mundo que não mais se furta à exploração das “fraturas da presença”.

A experiência da vida contemporânea oferece narrativas que cada vez mais estabelecem um contato enviesado com a realidade. Abre-se espaço para um fluir desorganizado, deliberando um constante fluxo de sensações conflituosas, sentimentos disparatados e pulsões aleatórias. A desorientação como norte de leitura. E a fratura é essa existência fragmentada, espalhada, derramada e pouco definitiva.

Dessa forma, pode-se observar que a contemporaneidade artística, posto todo o seu incremento de meios e novos repertórios, revela em sua essência uma inflexão, um desejo de debruçar-se sobre uma realidade descentralizada e desconcertante. Isso trouxe ao mundo da arte uma liberdade de ação que marcou a atuação de muitos artistas sob a insígnia da “transgressão”, uma vontade genuína de contestação das estruturas estabelecidas, seja os trâmites institucionais ou mesmo a condição estanque da obra enquanto objeto exposto à contemplação.

A sensação de caos e incerteza alastrada pelo mundo, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, persiste até hoje como uma espécie de desencanto, certo ceticismo quanto à real capacidade de autogestão da civilização atual. Logo, esse cenário, em parte embaraçoso, é fio condutor de manobras artísticas que cada vez mais sinalizam a necessidade de se validarem outras “posturas” diante do mundo. Quando o artista não mais se vê obrigado a produzir a partir de um *medium* específico e todas as normas e preceitos comumente aceitos, constata que a matéria-prima mais essencial de sua arte é sua própria vida.

O pensamento de Joseph Beuys é bastante ilustrativo desta tendência de dissolver as fronteiras entre arte e vida. Ao defender a ideia de “arte ampliada” o artista alemão entendia a arte como parte integrante da vida, principalmente nos processos de organização social. Para ele todo homem é um artista, todo homem teria um “agir” em potencial capaz de produzir arte. Especialmente através do entendimento de que a arte está na vida, no mundo. Por força de uma capacidade criativa inerente à condição humana, a criação seria o impulso propulsor para a transformação da sociedade.

Beuys também defendia a ideia de “escultura social” ao se referir aos processos “revolucionários” por detrás do ato criativo, pensando em uma escultura expandida, invisível, para além da matéria. Seria como um “agir no mundo”, parte integrante de um *devoir* revolucionário próprio dos artistas, algo cumulativo, processual, indicativo da organicidade do mundo, atestando um estado de mudanças contínuo.

Em depoimento no documentário “Joseph Beuys – Todo homem é um artista”, dirigido por Werner Kruger de 1979, o artista resume o seu entendimento da questão sobre importância da arte ao afirmar que “a arte é um fenômeno que deve aguçar os órgãos dos sentidos e a percepção humana, ampliando e desenvolvendo a organização sensitiva para todos os lados, a ponto de levar o homem à descoberta de novos órgãos sensitivos”.



Figura 1. Performance *Save the woods*, 1972. Joseph Beuys.

De fato, outros artistas também adotaram visões semelhantes às de Beuys. O francês Yves Klein é outra figura que se destacou com uma postura que buscava ampliar os limites da arte. Além de seus trabalhos monocromáticos com a *International Klein blue* (cor criada e patenteada pelo próprio artista), Klein também trabalhou a partir de um conceito de *vazio* que fundamentou várias de suas obras, principalmente aquelas que envolveram performances, ações e acontecimentos. Influenciado pela filosofia oriental, ele explorava a ideia de *vazio* enquanto uma “zona neutra” onde as pessoas poderiam se concentrar em suas próprias percepções e sensações. E essa busca pelo *vazio* era o que fundamentava seu interesse em proporcionar nos outros o que ele chamou de “Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial”, experiências que perseguiram uma espécie de “abstração imaterial”, uma arte que se despojava de qualquer carga subjetivista ou objetual, em direção a um nível de entendimento e de relação com a arte que obrigatoriamente perpassava a própria vida e a existência.



Figura 2. Salto no vazio, 1960. Yves Klein.

Entre os brasileiros, é destacável as já notórias atuações de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em seu texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”⁴, por exemplo, Hélio apresenta algumas reflexões interessantes sobre como ele via a importância e necessidade das cores serem experienciadas para além do fundo ou suporte de um quadro. Pensava que a cor necessitava ser explorada enquanto um elemento vivo, que ampliasse sua atuação no espaço e no tempo. Os *Penetráveis* foram alguns dos trabalhos que atestaram esta dinamização da cor, que não mais ferramenta de expressão, passa a adquirir autonomia, um lugar no mundo real, um lugar para ser experienciada. Um processo de ampliação do fenômeno cromático que pode ser aproximado, de certa forma, com a “monocromia metafísica” de Yves Klein. Mas, destacadamente, perseguindo uma realidade mais matérica e menos espiritual, diferentemente dos trabalhos do artista francês.



Figura 3. *Eden (penetráveis)*, 1969. Hélio Oiticica.

Assim, Oiticica apresenta o que denomina de *experiências-cor no espaço e no tempo*, como sendo algo que amplia a experiência da pintura para o campo tridimensional, em uma construção espacial disponível para ser vivenciada. Uma estrutura na qual o espectador/participador explora através de certa investigação sensorial. Tal passo investigativo foi continuado em sua obra sempre afirmando a necessidade de borrar as fronteiras entre a arte e a vida, numa atuação que sempre buscava afirmar a necessidade de libertação frente a condicionamentos éticos e estéticos. O seu “programa ambiental” reunia trabalhos que posteriormente exploravam essa necessidade de ampliação da experiência, como bem afirmou em seu manifesto de Julho de 1966:

A posição com referência a uma “ambientação” é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, esculturas, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida,

⁴ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (orgs.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Ed., 2009. P.82

mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. (OITICICA, 2006, p.9)

Lygia Clark também é um exemplo de artista que buscou através de sua arte propiciar uma atuação que inferisse diretamente em certo intento por transformar o mundo. Ao criar trabalhos que envolveram participação de pessoas, ela deixava evidente seu propósito de ação ambicioso por certa expansão das capacidades sensoriais dos indivíduos. Um redescobrimto sensorial dotado de ambição revolucionária, mesmo que uma revolução sensível.



Figura 2. *Eu e tu*, 1967. Lygia Clark.

Artistas que trabalharam nessa linha de ação formaram seus horizontes de atuação na esteira de reflexões compatíveis com certo desejo em deliberar uma arte impregnada de senso revolucionário. Esses trabalhos aos poucos validavam um “fazer” por vezes intrincado em um “ser” cada vez mais inevitável. A produção de arte passou a sinalizar uma manobra do artista, sua estratégia de ação perante o mundo, a obra enquanto “rede de intenções” se tornou um meio de estabelecer aberturas circunstanciais no tecido da realidade. Aos poucos o “fazer artístico” revela também o *modus operandi* do artista enquanto sujeito, processo que de mesmo modo vai tornando visível certo desinteresse por qualidades unicamente artísticas.

Tal tendência, em suma, reposiciona a atuação do artista, muitas vezes passando a agir apenas como propositor. A obra de arte ao não mais se resumir a uma operação de contemplação frente o espectador, também se realoca, desgruda de uma constituição irrevogável, desfazendo uma composição excessivamente objetual, acenando para “parcerias”. Tão logo se acomoda em outras funções dentro da experiência artística, não mais resumido à figura do criador absoluto, o artista valida sua operação a título de criar “zonas de confluência de possibilidades”. Seja atuando em performances, criando situações performáticas e experiências/ações entre o público ou construindo instalações, intervenções ou situações, ele indica uma postura de alguém interessado em expor certa inquietação. Um desejo de apresentar variados sentidos do mundo. O artista, menos “artífice”, passa a realizar seu trabalho pautado no propósito de apresentar novas formas de sentir a realidade. Torna-se um “agenciador de sentidos”.

Ser artista no mundo contemporâneo não está mais predisposto em ser um especialista, em dominar uma técnica, em “botar a mão na massa”. Como diria Allan Kaprow, o artista também pode ser artista quando come, anda, escova os dentes, corre, etc.

A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto, enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte, tende a vir a ser um especialista, e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista. (KAPROW, 2003, p.122)

Ser artista no mundo contemporâneo cada vez mais é ser dotado de uma postura diferente diante do mundo. Sobretudo, uma postura que sinalize um desejo de seccionar a vida, de desatar os nós preestabelecidos, de desafiar o que há de modulado e uniforme. É perseguir as incongruências da vida, incitar os sentidos, repercutir o que destoa e desafina, formar horizontes no dissabor das incompletudes.

Um olhar em três atos

Para se ter a certeza de que habitamos um horizonte multidimensional é preciso uma predisposição. Ter atenção para um funcionamento que erige a realidade sob a profusão de um alvoroçado senso de multidão é dever de quem não se permite a subserviência. É tentar se desgrudar dos mecanismos de controle da existência.

Para além de uma arte demarcada por um vasto repertório experimental, que já testou os mais variados meios e feitura, a arte contemporânea tem certo quê de excepcionalidade. Que ela assegurou um campo de atuação para uma produção que ansiava maior liberdade de ação, isso já se sabe. Até por isso, há quem a considere como reflexo de uma dissolução entre a produção de arte e a produção de vida. Contudo, nunca é demais ressaltar que a vastidão de estratégias artísticas que se apresentam como arte contemporânea dificulta certas generalizações ou mesmo categorizações ampliadas. O certo é que há espaço para todos no cenário contemporâneo, desde os mais convencionais, que ainda adotam meios mais tradicionais como desenho, pintura e escultura, até aqueles mais efêmeros, mais passageiros, como instalações, intervenções, performances, ações coletivas e colaborativas, entre outros.

Dessa forma, tentar refletir sobre o que atesta uma obra de arte como “contemporânea” talvez seja tarefa das mais árduas. Fato que nos leva a uma empreitada mais comedida: O que a arte contemporânea é capaz de instaurar? Por que podemos considerar que a contemporaneidade artística inaugura novas modalidades de produção de sentido na arte? Em suma, é possível conceber uma “postura contemporânea”? Ou melhor, uma maneira diferente de divisar e perceber o “artístico”? É possível cogitar um certo “olhar contemporâneo”?

Tais perguntas insurgem como tentativas de margear uma zona de alcance que conceba as obras de arte cada vez mais como objetos frutos da inquietude humana. A obra seria um espaço para atravessamentos, capaz de deslocar e subverter a ordem do tempo. Isso derivaria de um fluir desorganizado, não propriamente desacertado, mas sim, desordenado, fruto de uma ambição movente que não encontra horizontes definitivos, mas recai em entornos de contínuas reconfigurações.

Assim, costura-se as linhas de atuação de uma conduta que enxerga a obra sempre levando em conta a amplitude e alcance de sua experiência enquanto obra “agenciadora de sentidos”. Para isso, é necessário examinar as engrenagens de funcionamento dessa postura, suas formas de atuação.

Decerto, esse olhar é um olhar que ao flexionar-se diante dos referenciais que se ofertam, transfigura-se em sentidos não resumidos aos ditames da visão. É que ele desapega, salta e desliza. Alicerça-se em um poder de ação deliberado e ambicioso.

Dialética em suspensão

Esse olhar inaugura timidamente uma outra maneira de ver. Quando os processos de significação da obra transpassam suas estruturas e feitura, algo é posto para além de uma simples assimilação. Inicia-se um movimento que não mais remete a experiência artística a um encontro demarcado, comprimido em um circuito moderado de símbolos e associações. O embate com a obra, ao adquirir o estatuto de uma experiência, evidencia um processo dinâmico incessante, “sobrevivências” são tragas à tona como lampejos para nossa cognoscibilidade. Isso nos permite aberturas para “encontros dialéticos” com diferentes tempos, tempos não mais resumidos a “passados” ou “presentes”, mas sim, medidos por “outras” e “agoras”.

Quando se evidencia essa estratégia de ação diante das obras de arte nota-se que algo fica em suspensão, como se em uma tensão contínua. Certamente, tal conclusão já foi principiada pela *imagem dialética* de Walter Benjamin, conceito chave para o entendimento do estatuto da imagem no pensamento do autor alemão.

Apesar de Benjamin ter refletido sobre o conceito de *imagem dialética* a partir da “imagem” na literatura, é possível nos apossarmos dela para um maior entendimento a respeito desta “tensão dialética” instaurada pela obra de arte contemporânea.

Para ele, a *imagem dialética* é uma imagem em que dois tempos se encontram, porém não possuindo relações de continuidade ou causalidade entre si, não são sucessivos nem cronológicos. É o encontro de tempos que fazem parte de uma outra concepção de tempo. Isso se deve, pois “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta”⁵.

Conceber o Passado enquanto Outrora é não resumir a experiência de outro tempo a uma demarcação histórica apenas, é tomar um tempo que não se resolve no que já foi, mas que pode persistir ainda no que há, como se sua existência se desse em razão de exercícios de prolongamentos, de novas “frequentações” e “visitações”. Isso esclarece um presente revestido de “persistências” de distintas temporalidades, algo que incrementa o que “há no momento”, que é atual, enquanto “corrente”, “agora”, atravessado por ininterruptos fluxos temporais.

Dessa forma, a *dialética em suspensão* que tão bem serviu para redefinir o estatuto da *imagem dialética* de Benjamin, pode nos valer, principalmente, se nos servirmos do que ela possui de ampliado. É que ela pressupõe uma suspensão, uma dinâmica irresoluta, uma coexistência difusa e pouco conciliadora. E esses encontros fortuitos são os anteparos do senso intuitivo inaugurado pela arte contemporânea.

Desapego

Algo se desprende das estruturas fixas do pensamento. O desprendimento foi substancial e natural, sem rompimentos drásticos por enquanto. Surgiu um incômodo, alguma coisa fora do lugar, mas não se soube o quê.

A forma passou a desencadear uma sucessão de reações, articulando dúvidas, anseios e desejos. O olhar desgarrou-se das formatações de entendimento, suspeitou a ocorrência de possíveis

⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 504.

limites sobrepujados. O que se viu não se verá mais. Apesar da forma não se metamorfosear, manter-se fixa, agora tem-se a certeza de que movimentos contínuos habitam outros espaços, as frestas das edificações de sentido. Isso basta para que um olhar oscilante se estabeleça, contaminado de “sobrevivências” de Outrora.

São esses movimentos a nova linha de orientação. O olhar ainda desamparado, perturbado, encolhe-se no senso de ausência deixado pela perda dos referenciais anteriormente existentes. Foi um movimento de desgarro. Os códigos comumente aceitos não fazem mais sentido. É preciso serem articulados em conjunto. A obra é o objeto e mais alguma coisa. E isso cabe até mesmo para os trabalhos mais “viscerais” da tradição moderna; eles desvelam o lado subjetivo do artista em atos animalescos, como a *action painting*, num desvelamento dotado de ambição primitiva e parte integrante de uma estratégia de construção pautada na evidência do processual que permeia a criação.

A obra, não mais uma “coisa” fixa, demanda uma nova postura de quem a contata. Para isso, é necessário se desapegar do que havia de rígido e seguro, a leitura cada vez mais precisa dar atenção para os sentidos que respingam. Olhar para além da matéria.

Salto

Encorajar-se de algo é um fato, muitas vezes, árduo. Não saber para onde ir após o encorajamento, é a certeza de estar preparado para a experiência-limite ansiada. Assim, o salto é uma metáfora que ilustra esse processo iniciado com o “desapego”, e que ambiciona as aberturas necessárias para se instaurar um olhar mais participativo na “experienciação” de uma obra de arte.

Ao desatar as amarras das estruturas fixas do entendimento, agora faz-se necessário um novo movimento. Esse movimento é mais brusco, porém sinaliza certa sublimação. Saltar também propicia uma suspensão, a destituição de um *status quo* por efeito de uma atitude mais libertária. Salto como sobrevoos, possibilidade de deslocar-se com maior poder de previsão das distâncias e alcances. Um desprendimento pleno.

O olhar que salta é um olhar que sobrevoa, ambicioso, dotado de maior capacidade de entrever outros “horizontes de leitura”. Esse olhar começa a se firmar enquanto postura. Seu estado de suspensão é indício de uma não centralidade, sua estratégia de ação é vislumbrar outros referenciais.

A partir do salto, ele percebe a possibilidade de adquirir novas moradas, aleatórias, em movimentos descontínuos. Logo, abre-se um leque de novos cenários, assim como a possibilidade de deslocamentos fortuitos entre eles.

Deslize

Após os movimentos anteriores, a tensão se ameniza por efeito de um ritmo mais discreto frente a digressões e deliberações. Agora a estratégia do olhar é repercutir em distintos territórios, insurgir em diferentes temporalidades por meio de uma ação que confunde-se com um “desvario dos sentidos”. Depois de se desapegar da solidez das estruturas unívocas e, sob efeito do salto, alçar um sobrevoos capaz de esboçar as linhas essenciais de sua nova operação, ele conflui os encontros fortuitos da memória e seu intenso campo afetivo, numa trama que opera seus instrumentos por intermédio de um desejo latente de seccionar o mundo.

O deslize norteia um caminho errante, que escorrega, resvala e derrapa. É como se fosse necessário fechar os olhos, tornar-se “testemunha ocular” de uma realidade desvendada por força

das mãos que tateiam os espaços, incidentalmente construindo seus horizontes de morada no desacerto de um ímpeto que perpassa também os lugares recônditos, extraviados e inauditos.

Assim, o olhar vai construindo uma legibilidade capaz de repercutir os encontros ofertados pela obra. A experiência da arte enquanto “rede de intenções” expõe esse processo irresoluto, no qual o espectador, ao presenciá-la, abre-se para um transcurso de tentativas e possibilidades para fazer os sentidos absorvidos e derivados das obras ecoarem em seus universos e referenciais próprios.

Essa tentativa de margear uma reflexão a respeito da natureza desse novo procedimento inaugurado pelas obras de arte contemporâneas sempre será um exercício especulativo. Essas novas modalidades de produção de sentido derivam de uma série de mudanças ocorridas no universo da arte ao longo dos tempos, e que indubitavelmente, se estabelecem através de certa sincronia com o mundo real. Notadamente, quando atesta a necessidade de explorar cada vez mais as inteligibilidades possíveis existentes nessa relação tão emergencial entre homem e mundo.

A arte contemporânea descortina uma arte que se afirma enquanto espaço construído sob uma ótica que expande o seu campo de alcance. Anseia desembocar em todos os lugares possíveis da existência. E justamente, por força desse desejo de expansão, torna-se capaz de instaurar um procedimento próprio, manobra pautada em uma postura inquieta, enviesada, e que persegue as incongruências da vida enquanto norte de ação. Isso nos assegura uma “postura contemporânea”, uma conduta que transpassa os limites da arte. Postura que condiciona diferentes modos de ver, olhar.

Assim, diríamos que o “olhar contemporâneo” atesta a “desorientação” enquanto força propulsora. Traz implícito um desejo de transviar-se por caminhos pouco percorridos da significação, num exercício de visualidade alicerçado em múltiplos agenciamentos. Um descaminho ambicioso por visualizar os cortejos periféricos.

Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (orgs.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.

JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

OITICICA, Hélio. *Programa ambiental*. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (org). 27ª. Bienal de São Paulo: *Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

PELBART, Peter pá. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras 2011.