

# A LINGUAGEM DOS CAMPOS E O URRO DAS FLORESTAS

*Marcelo Coutinho*

*Universidade Federal de Pernambuco*

## Resumo

Este artigo analisa o conceito de “campo disciplinar” em especial quando aplicado à produção artística contemporânea. Questiona até que ponto tal disciplinarização do saber não implicaria em um fechamento epistemológico e autofágico. Quando aplicado à produção artística, o raciocínio disciplinar não levaria a uma domesticação do poder intempestivo da arte?

**Palavras-chave:** arte contemporânea, epistemologia, filosofia, cultura visual contemporânea.

## Abstract

This article analyses the concept of disciplinary field, when applied to a contemporary art piece in particular. It questions to what degree said disciplining of knowledge does not result in an epistemological and autophagic closure. When applied to an artistic production, wouldn't the disciplinary reasoning lead to a domestication of the untimely power of art?

**Keywords:** contemporary art, epistemology, philosophy, contemporary visual culture.



## 1. Um campo para a arte

Não seria o “campo” a metáfora máxima da posse e da demarcação, do que deixou de ser floresta e agora é território arado e produtivo? O “campo” não seria a tentativa de deixar de fora toda uma teratogenia que está sempre para além da ordem do discurso? Este teratismo de que fala Michel Foucault, monstruoso e sem face, que acossa o dizer









O especialista bem poderia ser visto com esse tipo especial de estrangeiro, a saber, o turista, que passeia, entre a admiração e a náusea, em meio a costumes que não são os seus mas sente-se sempre desautorizado diante desse alheio. O olhar deste nômade contemporâneo, o turista, ou o especialista, é desencarnado, distante e indireto, sempre defendido por lentes: destes deslocamentos não resta muito mais que fotografias. A figura do “observador participante” da antropologia britânica moderna inexistente para as incursões entre disciplinas feitas pelo especialista<sup>13</sup>.

Em um texto do artista, crítico e curador Ricardo Basbaum vê-se claramente os efeitos desta epistemologia de controle aplicada à arte. Basbaum dirá sobre o vídeo, a fotografia, o cinema e as artes visuais:

“Todos estes meios, hoje, configuram-se como disciplinas autônomas, dotados de linguagem, objeto, meios técnicos e conceitualizações que lhes são próprios, de modo que podemos considerá-los como diferentes saberes (...)” (BASBAUM, Ricardo. 2007. p. 23-24)<sup>14</sup>

Submerso no paradigma próprio ao conhecimento de tipo disciplinar, este raciocínio não se dá conta que “meios”, “linguagens”, e “conceitualizações” são peças dentro de um sistema social de significações que estabelecem entre si uma dinâmica circular auto-referente.

Esta circularidade é muito semelhante ao que ocorre na ciência. Edgar Morin descreveu exaustivamente este ponto cego, esta imensa margem de incerteza que constitui toda produção de conhecimento, desenhando a inevitável circularidade existente entre

---

*da Arte e da Crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008. p.139)

13 A “observação participante” nasce com o pai da antropologia social inglesa Bronislaw Malinowsky em sua famosa etnografia “Os Argonautas do Pacífico Sul”, de 1922. O antropólogo William Foote-Whyte aprofunda este método usando-o não em culturas exóticas, porém em sub-grupos culturais de sua própria cultura. Em seu estudo da comunidade periférica italiana de Cornerville, Foote-Whyte, professor de Harvard, vê-se obrigado a misturar-se com seu campo a ponto de passar a falar “(...) mais entusiasticamente, engolindo os finais das palavras e gesticulando muito.” E continua: “Enquanto estava em Cornerville, durante as minhas visitas a Harvard eu me via de língua travada. Eu simplesmente não podia manter discussões sobre relações internacionais, natureza da ciência e assim por diante, nas quais antes me sentia à vontade”. De “observador”, ou “sujeito” da pesquisa, o professor de Harvard tornou-se secretário do Clube Comunidade Italiana e passou a participar das “discussões de rua sobre baseball e sexo” junto com seus “objetos” de estudo. (William Foote-Whyte. *Treinando a Observação Participante*. In GUIMARÃES, Alba Zaluar. *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves. p. 82-83)

14 Logo mais adiante, Basbaum usa Foucault e Deleuze para lembrar que haveria “agenciamentos” a serem levados em conta. Porém, fica claro que, para o autor, estes agenciamentos ocorrem entre linguagens e meios do interior do sistema de arte e nunca de elementos vindos de fora do sistema. Logo mais a frente Basbaum deixa clara sua posição de delimitação entre linguagens artísticas: “Assim, os diferentes meios de produção de visualidade podem ser particularizados através da prática específica empregada na realização de tal agenciamento”.



tificativa de “desterritorialização” e “hibridismo” que se mantêm, ao menos no discurso, como sendo a pedra fundamental da arte contemporânea?

O'Reilly não se refere a operações de ironia ou citação, tampouco os textos críticos que tive acesso parecem se deter neste tipo de procedimento. A obra, assim, parece manter-se subliminar, protegida sob a sombra frondosa de uma história recente da arte ocidental.

Porém, o *Construtivismo Rural* de Nelson Leirner, que refaz em couro de boi obras do movimento construtivo, deixa clara essa intenção de comentário e ironia cáustica. Refazer o *Espaço Modelado* de Lygia Clark no preto e branco do couro de boi, o mesmo couro que recobre cadeiras de gosto duvidoso, seria como quer Tadeu Chiarelli, uma “sarcástica e direta sátira” aos valores entronizados do próprio circuito de arte.

Mas como uma obra que se quer crítica a valores de entronização, e quer supostamente operar uma desconstrução do sistema de arte é exibida na Bienal de Veneza de 1999, serve de “parâmetro” para artistas emergentes em uma das mostras do Panorama da Arte Brasileira 99 e é adquirida pelo MAM-SP, um dos museus mais tradicionais do Brasil? Para Tadeu Chiarelli não há qualquer contradição:

“Ora, no caso de Nelson Leirner e dos trabalhos que apresenta neste Panorama o que o museu poderia fazer? Recusá-los? A crítica à instituição, afinal está tão institucionalizada quanto a própria arte... e, além do mais, as peças apresentadas pelo artista podem ajudar numa compreensão maior e extremamente crítica do próprio circuito...” (CHIARELLI, Tadeu. Panorama 99: O Acervo como Parâmetro. *In Panorama da Arte Brasileira 1999*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p. 38)

Neste oroboro, onde a arte narcisicamente afoga-se em seu próprio reflexo, parece-me igualmente emblemático que a artista Laura Vinci defenda sua Instalação “Ainda Viva” das críticas do jornalista Luciano Trigo e do poeta Ferreira Gullar se utilizando das armas vindas de seu campo de especialista:

“A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existem ‘300 maçãs’ expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte. Imagino então se ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. Se ele visse que mesmo assim, numa dimensão de Ceasa, uma maçã é uma maçã que sempre lembrará Cézanne. Que postas numa superfície de mármore, que tem a dignidade do altar, da lápide e da tela branca, elas estão ali falando da tradição da natureza-morta na pintura. Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que “natureza-morta” se diz em inglês “still life”, vida parada, ou ainda vida. Que

isso é uma pergunta sobre o destino da arte, e não uma confusão da arte com o lixo.” (Laura Vinci. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001544.html>)

É curioso que nunca me viria à mente em primeira instância que “uma maçã sempre lembrará Cézanne”. Nunca pensaria em uma “tela branca” como análoga ao mármore ou ao “futuro da arte”. A história da maçã ou do mármore é longa demais, transcende qualquer *still life* e vai para muito além da arte. Antes, pensaria em uma morte duplicada, onde a carne apodrecida não deixaria de si sequer sua semente que, sobre o mármore, nunca brotará. Ou ainda, pensaria em todas as maçãs nunca mordidas, que nunca chegaram a oferecer ao homem sua gloriosa queda...

Estes são alguns exemplos entre inumeráveis outros possíveis. Invariavelmente, o horizonte de grande parte da produção de arte hoje é a própria arte. E a citação passou a ser um dos dados legitimadores de boa parte da chamada arte contemporânea. Seja esta citação explícita ou dissimulada.

A replicação de estratégias de montagem consagradas pela história recente da arte é uma das formas dissimuladas de citação. Vê-se em várias obras atuais o uso claro de uma aparência de espacialização minimalista, de uma documentação aos moldes de *land-art* ou da arte conceitual. O que um dia foi registro e documentação de um pensamento ou ação que não possuía suporte possível, que exatamente por não passar de documentação um dia abalou o sistema econômico de museus, galerias, vendedores e compradores, é agora mostrado como obra, como forma fetichizada.

Oblitera-se a força instauradora que em 1962 forjou as pequenas pinturas de datas, distribuídas monotonamente nas paredes do espaço expositivo ou mesmo a potência exigente que agiu sobre os cartões postais enviados de OnKawara. Negligencia-se a presença inaugural das unidades repetidas de 24 tubos de fibra de vidro aparentemente iguais, feitos à mão por Eva Hesse em 1968.

Que estranha força é essa que leva alguns a repetir, não mais que repetir, depois de 40 anos, o mesmo emasculamento de Vito Acconci que, em 1967, esconde seu pênis entre as pernas fazendo dele uma vagina? Ou reproduzir a fórmula da repetição serializada do minimalismo apenas pela superfície, juntando tijolos sobre o chão de uma galeria, na mesma configuração de “Equivalent III”, de 1964, de Donald Judd?

Esta espécie curiosa de formalismo pós-moderno apropriou-se fartamente também da riquíssima operação de descontextualização de objetos, cenas, ações, ou eventos, nascida com o Dada, o Surrealismo e o *ready-made* duchampiano, retomado e ampliado com imensa fertilidade pelas últimas vanguardas dos anos 60 do século XX.

Estas obras à sua época não eram meras operações de montagem. Tampouco eram procedimentos estáveis em seus contextos. Eram verdadeiramente inaugurais para o dizer. Ao que parece, acessar a história da arte através da aplicação de uma estratégia de







## Referências bibliográficas

- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- SOUSA, Edson Luis André de. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- DELEUZE, Gilles e Claire Parnet. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição. Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *O Enigma Vazio: Impasses da Arte e da Crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008.
- GULLAR, Ferreira. Do fazer ao Exibir-se. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 de julho de 2010.
- William Foote-Whyte. Treinando a Observação Participante. In GUIMARÃES, Alba Zalar. *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Ed. Zouk., 2007.
- MORIN, Edgar. *O Método III- O Conhecimento do Conhecimento*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. *Panorama 99: O Acervo como Parâmetro*. In *Panorama da Arte Brasileira 1999*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- Laura Vinci. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001544.html>)
- O Mercado de Futuros e Suas Aplicações*. Mesa de Operações BM&F. Banco Bradesco.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Ed. Casacnaify, 2006.
- HEGEL, G.W.F. Apud PETERS, Michael. *Pós Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2000.