

ARTE CONTEMPORÂNEA E ANACRONISMO

Contemporary art and anacronism

Pedro Hussak van Velthen Ramos
UFRRJ

Resumo: Este artigo visa discutir o aparente paradoxo que encerra a ideia de contemporâneo e de anacronismo, já que o primeiro contém a ideia de uma atualidade, ao passo que a segunda uma de defasagem. No entanto, pretende-se mostrar como esta vinculação pode desfazer um certo desconforto que uma certa separação entre “moderno” e “contemporâneo”, baseado na explosão dos suportes tradicionais da arte nos anos 1960 produziu. Este desconforto nasce do fato de que esta divisão se baseia muito fundamentalmente nos discursos de “ruptura”, típicos da arte moderna o que levaria a uma concepção teleológica na passagem para o “contemporâneo”. Assim, o artigo convoca três autores – que têm uma referência marcada em Walter Benjamin – que buscam entender o contemporâneo como o anacrônico: Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Peter Osborne. Passando por uma referência à obra de Vilém Flusser, o artigo discute esta questão em relação ao Brasil. Finalmente o artigo sustenta que se os dois primeiros autores pensam o anacronismo como uma relação positiva com o passado, por causa da capacidade de relacionar diferentes épocas sem uma visão cronológica, o autor inglês, por seu turno, tem uma postura crítica ao caráter anacrônico da obra de arte contemporânea na medida em que este se adequa bem ao capitalismo global atual.

Palavras-chave: anacronismo; arte contemporânea; estética

Abstract: This article aims to discuss the apparent paradox contained in the relation between the terms contemporary and anachronism, since the former contains the idea of a present time, while the second a gap. However, it intends to show how this linkage can undo a certain discomfort that a certain separation between "modern" and "contemporary", based on the explosion of traditional art supports in the 1960s, produced. This discomfort arises from the fact that this division lies fundamentally on the discourses of "rupture", typical of modern art, which would lead to a teleological conception in the passage from the "modern" to the "contemporary". Thus, the article summons three authors - who have a marked reference in Walter Benjamin - who seek to understand the contemporary as the anachronistic: Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Peter Osborne. Turning to a reference to this question in Vilém Flusser's work, the article discusses this question in relation to Brazil. Finally, it shows that if the first two authors think of anachronism as a positive relation with the past, because it is possible to connect different epochs without a chronological view, the English author, in turn, has a critical posture, because he shows how the anachronistic character of the contemporary art work fits well with the current global capitalism.

Key words: anachronism; contemporary art; aesthetics

Anacronismo

O título do texto, à primeira vista, enuncia um paradoxo já que os termos *contemporâneo* e *anacronismo* excluem-se: se o primeiro significa aquilo que coincide com a atualidade; o segundo designa uma defasagem. Entretanto, hoje, uma tendência do pensamento estético tenta articulá-los. Historiadores e críticos de arte começam a usar um conceito de contemporâneo ligado a uma temporalidade anacrônica para estabelecer uma contraposição à concepção teleológica e evolutiva subjacente a um tipo de narrativa que institui uma linha cronológica para explicar a passagem da arte “moderna” para a “contemporânea”. Esta narrativa identifica o moderno com o abstracionismo dos anos 1940 e 50 e o contemporâneo com as transformações acarretadas pelo hibridismo das linguagens nas práticas artísticas dos anos 1960 e 70. Embora operativa, esta demarcação, por outro lado, é tão cronológica quanto qualquer leitura tradicional que pensa a história da arte a partir da mudança dos estilos que representam épocas.

Sem dúvida, a formulação de Didi-Huberman é radical: não apenas a história da arte moderna e contemporânea, mas a própria *história da arte* deve ser compreendida como disciplina anacrônica na medida em que é possível colocar em relação épocas e culturas diferentes, como por exemplo a estranha semelhança notada na abertura de *Diante do tempo* entre um pano de pintura colocado na parte inferior da *Santa conversação* de Fra Angelico e o expressionismo abstrato de Jackson Pollock¹.

Além do historiador da arte francês, o pensador italiano Giorgio Agamben propõe uma leitura anacrônica da história, mas, desta vez, destacando o fato de que o contemporâneo é justamente o anacrônico, e que “ser contemporâneo” consiste em tomar distância do tempo ao qual se adere². De certo modo, o filósofo italiano retoma a posição da segunda *Consideração Inatural*, na qual Nietzsche faz uma crítica ao historicismo e sustenta que o esquecimento é tão importante quanto a memória para a saúde de um indivíduo ou um povo. Mas é preciso ser anacrônico não apenas em relação

¹ DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2010, p. 9

² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 110.

ao tempo passado, mas, sobretudo, ao presente. Por isso, em Agamben, somos contemporâneos conquanto que sejamos anacrônicos em relação ao tempo no qual vivemos para com isso podermos olhá-lo e compreendê-lo. Ele sustenta que a relação com o próprio tempo depende uma defasagem constitutiva: estamos sempre muito cedo ou muito tarde em relação ao próprio tempo, como expressa bem o fenômeno da moda, a saber, uma experiência *entre* um “não ainda” e um “já não mais”.

O anacronismo atravessa todo o pensamento do filósofo italiano que é, entre outras coisas, um pensamento arqueológico que procura o passado no presente, como, por exemplo, pensar o neoliberalismo dos nossos dias a partir de enunciados teológicos da Idade Média.

Warburg

Ainda que Didi-Huberman queira afastar-se de Agamben quando ele opõe, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o pessimismo do autor italiano quanto ao poder dos projetores midiáticos dos nossos dias à possibilidade de resistência política das pequenas luzes³, é possível considerar numerosas convergências entre os dois, sobretudo pelo modo anacrônico de compreender a história. Não é de se estranhar que eles tenham o historiador da arte alemão Aby Warburg como uma referência teórica maior: enquanto que Didi-Huberman dedica-lhe um grande livro, *A imagem sobrevivente*, em que ele pensa a noção de sintoma dentro da História da arte; Agamben pensa a crítica à disciplina História da Arte em *Aby Warburg e la scienza senza nome*.

É bem verdade que Warburg não utiliza a palavra “anacronismo” como um conceito, mas ele chamou a atenção dos dois autores porque desenvolveu uma concepção da história da arte e da cultura na qual o passado não algo que existe “atrás” de nós sem uma relação com o presente. Em outras palavras, o passado não é um *defunto*, mas um *espectro* que revela sua existência póstuma por meio de traços, vestígios e sintomas encontrados no presente.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

É importante notar, contudo, que o conceito de *Nachleben* tinha em Warburg uma intenção bem menos ambiciosa do que a apropriação que Agamben e Didi-Huberman fazem dele. Tratava-se de demonstrar a sobrevivência de elementos do paganismo no Renascimento.

Warburg queria estabelecer uma contraposição à concepção do Belo em Wickelmann que justificou ideologicamente o estilo Neoclássico⁴. Inspirado pelo *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, Warburg identifica um elemento dionisíaco no Renascimento, como por exemplo no modo como Botticelli, no seu quadro célebre, representa os cabelos ao vento da Vênus, perturbando os princípios do Belo apolíneo que marcou a maneira como, a princípio, os alemães voltaram-se aos gregos⁵.

Agamben e Didi-Huberman tentam alargar o alcance do historiador da arte alemão: não apenas a construção de uma outra imagem do Renascimento, como também propor uma abordagem da história da arte e da cultura como uma constelação de temporalidades heterogêneas, reveladas como camadas que se sobrepõem entre si. Permite-se assim estabelecer relações entre épocas e culturas diferentes, reconfigurando, neste modo de olhar o passado, toda uma dialética entre o visível e o invisível, a totalidade e o detalhe, a estrutura e o fragmento e as evidências históricas e os vestígios.

Pós-história

Pensar a história da arte como uma disciplina anacrônica significa também redefinir a própria imagem da história. Se o anacronismo significa uma defasagem em relação ao próprio tempo, então estamos completamente afastados de toda compreensão cronológica do tempo. Então, não se pode mais pensar que há uma relação direta entre uma “época” e um “estilo” determinado. Em outras palavras, não passa de uma ilusão a união de certos traços culturais em uma mesma época histórica.

⁴ MATTOS, Claudia Valadão. *Dürer e a antiguidade italiana: reflexões sobre a relação entre Warburg e Winckelmann*. In: BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano: ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: NAU: 2010, pp. 251-267.

⁵ WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Trad. Markus Herdiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 3-26.

Se Agamben e Didi-Huberman acusam a ambiência pós-histórica liberada da cronologia na Europa, é preciso dizer que esta questão aparece formulada por outro autores, como é o caso do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser que, no seu livro *Fenomenologia do brasileiro* (1972), sustenta que o Brasil seria uma antecipação da realidade pós-histórica a vir nos países ditos “históricos”. Não é o caso aqui de desenvolver todo o argumento de Flusser, mas, ao menos, é interessante ver o que ele diz a propósito da *defasagem* como uma característica cultural brasileira:

Logo depois da irrupção da Revolução Francesa, aproximadamente em 1791, acontece em Ouro Preto, a então capital de Minas Gerais, uma tentativa de levante para derrubar o governo português e estabelecer uma independência brasileira. Este Ouro Preto é tomado naquele momento por onda criativa sem paralelo no passado brasileiro, resultando em obras de arquitetura, escultura, música e literatura incomparavelmente mais realizadas que não importa que posteriores, exceção feita à atualidade. Pois o levante tem traços românticos, e efetivamente as escolas ensinam que seus motivos são trazidos das revoluções românticas americana e francesa. Suas obras culturais são chamadas, em praticamente todos os livros, barrocas. Portanto, tratar-se-ia de política romântica em situação barroca – ora, algo deve estar errado. Obviamente, errados são os rótulos “romântico” e “barroco”. Errados no sentido de denominarem fases da história ocidental, fases estas que aparecem no contexto brasileiro de forma deturpada, a saber: defasada⁶.

Para Flusser, o Brasil não é um país histórico, mas semeado de ilhas de história, e é justamente a síntese entre os elementos “históricos” e “não-históricos” que vai permitir a distância entre os estilos e as épocas, sem respeitar a cronologia oficial. No Brasil, pode-se encontrar, por exemplo, uma Universidade em estilo colonial que emula o barroco mexicano construída não no século XIX, mas nos anos 1940 do século XX, contradizendo o *Zeitgeist* da emergência da arquitetura moderna brasileira.

Se for verdadeiro, como quer Flusser, que o Brasil era uma espécie de antecipação de uma realidade que hoje vivemos em escala mundial, pode-se dizer que Agamben tem razão quando afirma que nosso mundo contemporâneo é anacrônico no sentido de que não é mais possível determinar traços característicos através dos quais se poderia reconhecer uma “época”. Em outros termos, hoje podemos ter a consciência de que várias temporalidades coexistem em um mesmo tempo.

⁶ FLUSSER, V. *Fenomenologia do brasileiro; em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 80.

Neste sentido, a arte contemporânea é o vetor que transmite a cultura contemporânea, a saber, a cultura anacrônica. Mas antes de entrar na capacidade desta manifestação artística de manejar diferentes espaços e tempos, é preciso antes fazer uma pequena consideração sobre a própria narrativa que conta a passagem histórica da arte “moderna” para a “contemporânea”.

Médium, pós-médium

Quando se procura determinar as diversas formas de definir a diferença entre a arte moderna e a contemporânea, é comum perceber o privilégio de uma abordagem cronológica na passagem de uma para a outra quando se estabelece um acordo entre determinadas características das obras com a época em que elas foram feitas.

O conceito de *medium specificity*, cunhado pelo crítico Clement Greenberg, forneceu uma imagem potente do modernismo por muito tempo. Contra a subordinação de uma arte por outra, ele propõe que cada obra deva aceitar o limite imposto pelo seu próprio médium. No caso específico da pintura, seria preciso abandonar a ilusão da perspectiva – que segundo o crítico foi útil apenas para representar temas que provinham da literatura – e voltar ao domínio da planaridade⁷. Trata-se da defesa mais eloquente da pintura abstrata, pois ele sustenta que a falta de tema representado seria uma espécie de saturação da história da pintura.

A tendência à abstração tinha desenvolvido a *forma*, mas manteve intactos os suportes tradicionais: pintura, gravura, escultura. A arte contemporânea, ao contrário, fluidificou as fronteiras entre as linguagens, criando uma zona de indeterminação que explodiu o suporte tradicional. Por esta razão, tenta-se identificar o “moderno” com o período que vai desde as vanguardas históricas até o abstracionismo dos anos 1950, e o “contemporâneo” com as transformações nos modos de produção e recepção realizado pelo hibridismo das linguagens artísticas dos anos 1960/70. Por isso, a crítica estadunidense, discípula de Greenberg, Rosalind Krauss caracterizou o período

⁷ COTRIN, Cecília; FERREIRA, Gloria. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 45-61.

contemporâneo como uma contraposição ao *medium specificity*, adotando o termo *condição pós-médium*⁸ caracterizá-lo, em referência ao famoso livro de Lyotard.

Entretanto, esta distinção peca justamente pela precisão cronológica dos fatos já que é possível facilmente descobrir exemplos de hibridização entre as artes antes de 1960. Jacques Rancière, por exemplo, mostrou que nos seus primórdios – ou seja, antes que Hollywood começasse a contar “histórias” – o cinema era fundamentalmente uma experiência sensorial de luz e movimento que realizava uma síntese entre as artes: dança, fotografia, música e cenografia⁹. Além disso, o fato de que numerosos procedimentos, como o deslocamento e a apropriação, da arte contemporânea sejam ligados ao *ready-made* contradiz a etiqueta de “moderno” que se coloca em Marcel Duchamp, ainda que cronologicamente ele pertença a esse movimento.

Uma abordagem anacrônica permite ultrapassar a rigidez cronológica que divide o moderno e o contemporâneo em blocos estanques e dar uma liberdade para que as análises possam estabelecer relações, até então interditas, entre obras de diferentes momentos históricos.

Por outro lado, será preciso, nesta forma de analisar as obras de arte, renunciar aos conceitos de moderno e contemporâneo? De forma alguma. Não devemos abandonar esta distinção conquanto que repensemos as concepções de temporalidade implicadas nos dois termos que, assim, devem refletir não tanto critérios para classificar as obras cronologicamente, mas uma diferença com relação ao modo de compreensão do tempo.

Futuro

O discurso que delimita o contemporâneo pelas transformações na produção e recepção da arte nos anos 1960 reproduz a mesma narrativa de *ruptura* que caracteriza justamente o modernismo em geral e as vanguardas históricas em particular. Mas se a ruptura vanguardista estava ligada a uma antecipação revolucionária que projetava,

⁸ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. New York : Thomas & Hudson, 2000.

⁹ RANCIERE, J. *Les écarts du cinéma*. Paris : Fabrique, 2011, p. 9.

como bem afirma Rancière, as formas da sociedade por vir¹⁰, é possível perceber, por outro lado, nas manifestações artísticas dos anos 1960, o abandono de uma compreensão teleológica da história.

A arte moderna contém em si a ideia do *futuro*. Ela abriga a utopia da transformação social, a *promesse du bonheur*, interpretada por Adorno como a encarnação do desejo de que o estado de coisas seja melhor que o atual¹¹. Nesta perspectiva, a arte moderna é *política*, caso entendamos essa palavra pela capacidade de imaginar uma sociedade mais justa e o engajamento necessário para construí-la.

Por outro lado, a arte contemporânea renuncia a esta teleologia e ainda que encontremos ali potências transformadoras e contestatórias, elas já não estão mais comprometidas com a ideia de que há uma necessidade histórica a ser realizada. Por isso, não também não é difícil encontrar manifestações de ironia ou de desencantamento em relação às promessas da modernidade.

A temporalidade própria à arte contemporânea é o anacronismo. Assim, uma vez liberada da cronologia histórica, ela pode encontrar uma liberdade inteiramente nova de possibilidades de realização quanto a materiais, suportes, deslizamentos entre diferentes culturas, etc. Por isso, temos dificuldades de classificar, em um mesmo quadro, manifestações tão diversas. Isso não ocorre sem o risco de chegar a uma indeterminação no julgamento sobre tais ou tais produções artísticas e à ideia perigosa de uma equivalência entre as culturas.

Gif

Em Agamben e Didi-Huberman o anacronismo tem um alcance positivo, no que se refere à possibilidade de colocar em relação culturas e temporalidades diferentes. Em um outro autor, Peter Osborne, contudo, encontramos uma concepção um pouco mais pessimista. No seu texto *Arte contemporânea é arte pós-conceitual*, ele sustenta que a noção de contemporâneo é uma *ficção operativa*, a saber, a ficção de acordo com

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2014, p. 39.

¹¹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 23

a qual todos partilham o mesmo tempo – o presente – da mesma maneira. Em Osborne, o anacronismo não é a sobrevivência do passado no presente, mas um presente destacado das outras dimensões temporais – o passado e o futuro¹². Portanto, o *heterocronismo* do contemporâneo se refere à projeção de uma unidade em tempos heterogêneos. Ao contrário de Agamben e Didi-Huberman, o autor inglês não vê no contemporâneo a emergência das diferenças, mas, ao contrário, seu apagamento em uma unidade ficcional.

Do ponto de vista temporal, esta unidade se revela em um presente que se alonga. Então, se desde Baudelaire compreende-se a modernidade como um presente em transição permanente, o contemporâneo, ao contrário, engloba esta dimensão transitória, destruindo a temporalidade em um quadro fixo. O contemporâneo seria assim uma espécie de interrupção do movimento, uma espécie de *gif*, ou seja, uma imagem que interrompe uma narrativa e, em um *loop*, retorna sempre ao seu estado inicial.

De modo concreto, Osborne fala da globalização que dissolveu os Estados-nação, permitindo a livre circulação de mercadoria e informações, mas que torna difícil a circulação de pessoas, sobretudo os que partem dos países ditos “periféricos” para os países do “centro”. Tudo se passa como se nós pudéssemos articular culturas e temporalidades, mas que seríamos incapazes de perceber suas singularidades.

Legitimada por bienais, galerias e instituições de arte em geral, a arte contemporânea possui um caráter *inter-nacional* muito bem adaptado à dinâmica do capitalismo globalizado. O seu caráter *trans-histórico* é, neste sentido, também *trans-geográfico*, contradizendo a ficção das “identidades culturais” criadas pelos Estados-nação, criando uma outra ficção, a de que seria possível reconhecer manifestações culturais sem situá-las espacialmente. De acordo com Osborne, esta dimensão internacional da arte contemporânea pode transmitir a ficção de um mundo onde as diferenças culturais seriam apagadas.

¹² OSBORNE, Peter. *Arte contemporânea é arte pós-conceitual*. Dossiê “Contemporâneo em questão”. Revista *Poiesis*, UFF, 2016.

Contemporâneo anacrônico

O anacronismo da arte contemporânea possui, pois, uma dupla dimensão política: de um lado, ele oferece a possibilidade de estabelecer relações entre obras de diferentes lugares e épocas; por outro, apresenta o risco de que o presente se estenda indefinidamente, produzindo a ficção de que todos participam igualmente do mesmo tempo.

Em todo caso, para o bem ou para o mal, parece que hoje estamos liberados das pressões da cronologia, o que permite uma nova maneira de estabelecer uma relação com a temporalidade. Isto pode significar uma experiência de liberdade, conquanto que se possa colocar as questões que resultam desta forma de compreender o tempo, por exemplo, a questão de como podemos considerar a questão da política em um mundo anacrônico.

Não tentamos aqui dar uma resposta aos desafios próprios a esta maneira de entender a arte contemporânea, e se mobilizamos autores como Agamben, Didi-Huberman, Flusser e Osborne, é apenas para melhor delinear tais desafios.

Se como sugerimos, a arte contemporânea é a mensageira da cultura contemporânea, ou seja, do anacronismo, talvez possamos encontrar ali um caminho para nos ajudar a pensar tais questões.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BISHOP, C. *Radical Museology: or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art ?*. London: Koenig Books, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Boile. Belo Horizonte: UFMG, 2007

COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. *Devant le temps*. Paris : Minuit, 2010

FLUSSER, V. *Fenomenologia do brasileiro; em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

MATTOS, Claudia Valadão. *Dürer e a antiguidade italiana: reflexões sobre a relação entre Warburg e Winckelmann*. In: BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano: ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: NAU: 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. 12a. ed. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. New York : Thomas & Hudson, 2000.

OSBORNE, Peter. *Arte contemporânea é arte pós-conceitual*. Dossiê “Contemporâneo em questão”. Revista *Poiesis*, UFF, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2014.

_____. *Les écarts du cinéma*. Paris: Fabrique, 2011.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Trad. Markus Herdiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Doutor em Filosofia (UFRJ)
Professor de Filosofia (UFRRJ)
E-mail: phussak@gmail.com