

# ARTE E CONTEMPORANEIDADE: TRÊS CRÍTICOS NOS ANOS 1960

ART AND CONTEMPORANEITY: THREE CRITICS IN THE 1960S

ART ET CONTEMPORANÉITÉ: TROIS CRITIQUES DANS LES ANNÉES 1960

ARTE Y CONTEMPORANEIDAD: TRES CRÍTICOS EN LOS AÑOS 1960

**Pedro Erber**

Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, Estados Unidos da América

**RESUMO:** O texto propõe uma abordagem das ideias de contemporaneidade e de arte contemporânea a partir da obra de três críticos que se propuseram a pensar as transformações da arte nos anos 1960, questionando a temporalidade inerente à obra. Assim, Erber busca, nas intervenções de Michael Fried, de Mário Pedrosa e de Miyakawa Atsushi, pistas e possíveis contribuições ao debate atual sobre a contemporaneidade da arte contemporânea e, em sentido mais amplo, à disputa filosófica, cultural e política em torno do significado mesmo do contemporâneo.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, anos 1960.

**ABSTRACT:** This article approaches the notions of contemporaneity and contemporary art taking the work of three critics in the 1960s, who attempted to conceptualize the transformations of the art of their own time as a transformation in the temporal structure of the artwork. From the decisive critical interventions by Michael Fried, Mário Pedrosa, and Miyakawa Atsushi, Erber propose to draw contributions to the current debate regarding the contemporaneity of contemporary art and, more broadly, to the ongoing philosophical, cultural, and political dispute regarding the meaning of the contemporary itself.

**Keywords:** contemporary art, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, 1960s.

**RÉSUMÉ:** Le texte propose une approche des idées de contemporanéité et d'art contemporain du travail de trois critiques qui ont réfléchi aux transformations de l'art dans les années 1960, questionnant la temporalité inhérente au travail. Ainsi, Erber cherche, dans les interventions de Michael Fried, Mario Pedrosa et Miyakawa Atsushi, des indices et des contributions possibles au débat actuel sur l'art contemporain et, plus largement, au conflit philosophique, culturel et politique autour du sens même le contemporain.

**Mots-clés:** L'art contemporain, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, années 1960.

**RESUMEN:** El texto propone un abordaje de las ideas de contemporaneidad y arte contemporáneo tomando como base la obra de tres críticos que se propusieron a pensar las transformaciones del arte en los años 1960, cuestionando la temporalidad inherente a la obra. Erber busca, en las intervenciones de Michael Fried, Mário Pedrosa y Miyakawa Atsushi, pistas y posibles contribuciones al debate actual acerca de la contemporaneidad del arte contemporáneo y, desde una perspectiva más amplia, a la disputa filosófica, cultural y política alrededor de la significación misma del contemporáneo.

**Palabras-clave:** arte contemporáneo, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, años 1960.

## 1. Em que consiste a contemporaneidade da arte contemporânea?

Deve-se entender o contemporâneo aí como simples indicação do tempo cronológico em que a obra existe, como período histórico em que a arte é produzida ou praticada? Seria o adjetivo 'contemporâneo' intercambiável com 'presente' ou 'atual'? Ou será que, para além do sentido de determinação histórica e cronológica, o termo contemporâneo indica algo inerente ao modo de ser específico de certas obras e práticas artísticas? Neste último caso, poder-se-ia então dizer que nem toda arte produzida no presente é contemporânea? Estaríamos prontos, por outro lado, a reconhecer a existência da arte contemporânea em um passado distante?

Em texto publicado em 2009 no *e-flux Journal*, o teórico e historiador da arte Boris Groys definia a arte contemporânea como aquela que “manifesta sua própria contemporaneidade” (Groys, 2009). Enfatizando que a definição nada tinha de pleonástico, mas constituía, ao contrário, uma tomada de posição – em certa medida polêmica – no debate sobre a contemporaneidade da arte, complementava que, para tanto, não era suficiente que uma obra tenha sido feita ou exposta recentemente. Afirmava, assim, a contemporaneidade como caráter intrínseco à obra – a certas obras, às quais atribuía também a possibilidade de manifestação (o ônus da prova) de sua contemporaneidade – mais que ao simples fato de ter origem ou existir no presente.

É claro que tal definição não encerra e sim inicia ou convida ao debate, na medida em que a partir daí tudo depende, como aponta Groys, do que se entende por 'contemporâneo'. Certo também que não foi Groys o primeiro a associar a contemporaneidade da arte a um modo próprio de ser e relacionar-se com o tempo. Pelo contrário, com esse gesto, retomava à sua maneira um longo debate sobre a temporalidade da obra de arte, que precede, aliás, o próprio surgimento da expressão 'arte contemporânea' como desígnio de um certo gênero ou âmbito do fazer, expor e fruir artístico. Ao mesmo tempo, indicava a imbricação deste debate com outro campo de questionamento sobre o sentido do contemporâneo, que marcava o ambiente intelectual da época, pontuado pela publicação, no ano anterior, do influente ensaio *Cos'è il contemporaneo*, de Giorgio Agamben.

Ao retornar aqui, mais uma vez, a esse debate, não é minha intenção propor uma solução ao problema, encerrando com uma definição satisfatória a discussão acerca da contemporaneidade da arte e do sentido do contemporâneo em geral. Mais do que respostas finais a tais questões, o que busco são diferentes caminhos de problematização que possam talvez desdobrar ainda um pouco mais a questão em suas implicações estéticas, filosóficas e políticas. Faço isso remetendo o questionamento a um passado não muito distante, em meados dos anos 1960: época em que diversos artistas e críticos discerniram o surgimento de um novo

paradigma e uma nova e prática artística, que teorizaram em termos de seus aspectos temporais, ou seja, da temporalidade própria do fazer e fruir artístico. Trata-se, sobretudo, de buscar na teoria da arte dos anos 1960 elementos para uma problematização da ideia de arte contemporânea e, em última instância, do sentido mesmo de contemporaneidade.

E, ao fazê-lo, anseio retomar, também, a abordagem crítica da compreensão do contemporâneo como tempo messiânico, que perpassa o debate filosófico e político atual e se expressa de forma emblemática no ensaio de Agamben, do qual tratei em “Contemporaneity and its discontents” (Erber, 2013). Como ponto de partida desse questionamento, abordo as intervenções de três teóricos, cujas posições influenciaram de maneira crucial o discurso sobre a arte contemporânea nas décadas seguintes, respectivamente na América do Norte, Brasil e Japão: Michael Fried, Mário Pedrosa, e Miyakawa Atsushi.

## **2. Mário Pedrosa e a arte pós-moderna**

Escrevendo sobre a obra de Hélio Oiticica, o crítico brasileiro Mário Pedrosa assinalou os sintomas do evento que interpretou, então, como o fim do ciclo da arte moderna e o concomitante surgimento de um novo paradigma, a que chamou “arte pós-moderna”. Ao descrever os traços básicos deste novo ciclo, Pedrosa observou que, à diferença da arte moderna, cujo surgimento ele localizava no cubismo e que chegava então ao fim de linha, a arte pós-moderna não poderia mais ser “puramente artística”, mas havia se tornado “cultural” em sentido mais amplo. Em oposição ao primado da estética e da exaltação da plasticidade na arte moderna, escreve Pedrosa, “nessa fase de arte na situação de anti-arte, de arte pós-moderna, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (Pedrosa, 1998: 355). A arte deixava então de ocupar um espaço claramente delimitado e passava a existir, por assim dizer, sem limites em meio a outras práticas e fenômenos socioculturais.

Nesse novo ciclo, observa Pedrosa, “o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo”, acrescenta, “e sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark a frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*” (Pedrosa, 1998: 355). Em jogo, nesse arcabouço conceitual de seguidores e precursores, na diferenciação entre a modernidade e seu ‘pós’, estava, portanto, entre outras coisas, uma nova forma de temporalização da arte na conjuntura global, cuja emergência o crítico brasileiro assinalou antes de muitos. Pedrosa percebeu e celebrou uma transformação profunda nos mecanismos de circulação transnacional da cultura, que permitiu finalmente a artistas e críticos na suposta periferia estar, por assim dizer, à frente, e enxergar a si mesmos como precursores de seus pares nas capitais culturais da Europa e América do Norte: uma transformação, portanto, na

temporalidade das relações globais do mundo da arte e, de modo mais geral, no fluxo transnacional da cultura, que tornava obsoleta a compreensão do progresso como movimento centrífugo, em lugar do qual emergia uma situação de contemporaneidade transnacional que, se não eliminava, ao menos relativizava o desequilíbrio entre centro e periferia.

Ainda que sem recorrer ao conceito de contemporaneidade, a caracterização de Mário Pedrosa do que chama aí arte pós-moderna toca em alguns dos pontos chave do que veio a se chamar arte contemporânea, tais como o extravasamento dos limites da arte puramente estética por uma arte que abarca de maneira mais ampla o âmbito da cultura, por um lado, e o que ela implica de contemporaneidade geopolítica, a transformação que esta opera nos mecanismos de difusão e exibição da arte entre centro e periferia, por outro. A transformação apontada por Pedrosa consiste em mais que uma variação superficial de cunho estilístico; corresponde a uma mutação na própria estrutura da obra de arte.

Segundo Pedrosa, a transformação em curso referia-se, em primeiro plano, a uma mudança no papel do sujeito na criação artística. Entre outras coisas, os expoentes da nova arte de vanguarda, avaliava o crítico – entre os quais se destacavam os membros do grupo neoconcreto, tais como Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Amílcar de Castro – não fugiam das influências da afetividade na criação artística, como o faziam os concretistas mais ortodoxos, tampouco a buscavam deliberadamente, sobretudo em seu nível individual, como era o caso, segundo ele, dos adeptos do expressionismo abstrato. Contudo, a proposta neoconcreta também não se apresentava como simples síntese das duas correntes antagônicas do abstracionismo da década anterior. Tratava-se, ao contrário, de levar a problemática da arte abstrata a um novo patamar, a partir do qual, fora da tela, ela se transformava em arte ambiental. Enquanto “fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (Pedrosa, 1998: 357) a nova arte superava assim o primado da percepção visual, dando lugar a um novo modo de relação com a obra de arte.

Esse novo modo de relação com a obra de arte implicava uma nova temporalidade da criação artística. E é em tal transformação que Pedrosa localiza a importância histórica do neoconcretismo, cuja contribuição fundamental em relação ao momento precedente consistiria em um “agregar do tempo para realçar na *démarche* verbivocovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo”, como escreve em texto de 1967 no diário carioca *Correio da Manhã*. (Pedrosa, 1998: 362) Na arte neoconcreta, ambiental, pós-moderna, o tempo é, portanto, parte essencial da obra. E, de fato, essa dimensão temporal da arte, que se manifesta e perfaz na interação entre o espectador e a obra, foi enfatizada repetidas vezes pelos neoconcretistas. Em “Cor, tempo, estrutura” (2009), criticando a compreensão de tempo “mecanicista”

característica do concretismo anterior, Oiticica recorre ao conceito de “duração” tal como elaborado por Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty para explicar o tempo próprio à arte neoconcreta (Oiticica, 1986: 50). E, de fato, o próprio Manifesto Neoconcreto<sup>6</sup> discerne na ideia de duração um componente central da proposta do movimento, que se expressa tanto na pintura e escultura quanto na poesia neoconcreta, em que “a linguagem se abre como duração” (Gullar et al., 1959).

Tal ideia de duração como característica essencial da temporalidade da arte neoconcreta contrasta visivelmente com o que Pedrosa descrevera anos antes – afirmativamente – como a “ação de presença” da arte (Pedrosa, 1995: 60). O contraste é ainda mais significativo na medida em que é em tal ação de presença que ele localizava o potencial revolucionário da arte abstrata. À transformação na temporalidade do fazer e fruir artístico que se operava como encerramento do ciclo da arte moderna corresponde, portanto, uma mudança de perspectiva na apreciação crítica de Pedrosa do potencial político da arte, que o permite acolher o projeto neoconcreto inclusive no que este comportava de negação (ainda que dialética) dos princípios da arte moderna.

Como procuro demonstrar a seguir, a ideia de uma transformação paradigmática na estrutura temporal da arte que se anuncia na crítica de Pedrosa em meados dos anos 1960 ganha contornos ainda mais claros na obra do crítico japonês Miyakawa Atsushi, que discerne no conjunto de práticas da chamada “antiarte” a emergência de um paradigma que ele denomina, de maneira quase premonitória, “arte contemporânea”. Antes de seguir em frente, porém, vale mencionar que tal ideia de um tempo que se estende como duração, em oposição ao que se poderia chamar o ‘presentismo’ da arte moderna, é também o que se expressa no texto de Groys citado acima. Ao definir o contemporâneo, em primeira instância, como “um período prolongado” e “potencialmente infinito de demora (*delay*)” (Groys, 2009), Groys aproxima-se já de início da ideia de duração – ao menos em seu sentido vulgar, se não da especificidade do conceito bergsoniano.

Perpassada por esse sentido do contemporâneo como demora, a temporalidade da arte contemporânea constitui-se em oposição à presença imediata e total da arte moderna. Tal “transformação na relação entre arte e tempo”, escreve Groys, “muda também a temporalidade da própria arte. A arte cessa de estar presente, de criar um efeito de presença – mas ela também cessa de ser “no presente”, entendido como a singularidade do aqui e agora (Groys, 2009). Assim como Pedrosa, Groys caracteriza a arte moderna em termos de seu efeito de presença. Mas aponta a ambiguidade – ou amplitude de sentido – de tal presença, que comporta não apenas uma dimensão positiva – como ‘efeito’ ou ‘força’ de presença – como

---

<sup>6</sup> Ferreira Gullar escreveu esse manifesto que foi coassinado pelos participantes da exposição inaugurada em 19 de março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

também uma noção de limite temporal, no sentido do ter lugar no instante do aqui e agora.

Ainda que se propondo a uma discussão sobre a arte contemporânea em geral, “Comrades of Time” é sobretudo um ensaio sobre as práticas artísticas ‘com base no tempo’ (*time-based art*). Dito de outro modo, Groys propõe-se a entender a essência da arte contemporânea – sua contemporaneidade – a partir de uma abordagem teórica dos princípios da *time-based art*. Com tal gesto, aproxima-se da posição de Pedrosa e dos neoconcretos, que enfatizavam a transformação na estrutura temporal da obra como ponto chave de um novo paradigma de prática artística após a arte moderna. É nesse sentido que Groys propõe sua definição mais original do contemporâneo, não mais no sentido do estar presente ‘aqui-e-agora’, do estar ou ser ‘no tempo’, e sim do estar/ser ‘com (o) tempo’ (*with time*). Tomando uma das possíveis traduções em alemão do contemporâneo, *zeitgenössisch*, em seu sentido supostamente literal, Groys propõe que se entenda a contemporaneidade como o caráter de ser companheiro ou camarada (*comrade*) do tempo, “colaborando com o tempo, ajudando o tempo quando este tem problemas, quando tem dificuldades” (Groys, 2009: 5).

Está claro que é preciso tomar a proposta de Boris Groys com certa dose de humor – não só pela menção às ‘dificuldades’ do tempo, mas também na medida em que ele obviamente manipula a etimologia, ao permutar a preposição implícita na relação de companheirismo expressa no termo alemão<sup>7</sup>. O que importa aqui, contudo, é sobretudo a direção do argumento, que propõe como definição da contemporaneidade da arte contemporânea sua relação íntima com o caráter de duração do tempo, sua capacidade de demorar-se e, com isso, expandir o tempo, transformando a escassez de tempo em excesso, e assim subtraindo-se à lógica do produtivismo que determina o mundo ‘contemporâneo’ (atual). Para Boris Groys, é sobretudo neste sentido que a arte “manifesta sua própria contemporaneidade, que ela se torna verdadeiramente contemporânea.

### **3. Miyakawa Atsushi e o contemporâneo**

É também a partir da ideia de duração que um dos mais influentes críticos do pós-guerra no Japão, Miyakawa Atsushi, teorizou o surgimento da arte contemporânea (*gendai bijutsu*) no contexto do experimentalismo da vanguarda do início da década de 1960. Em texto de 1963, Miyakawa expressava visão semelhante à de Pedrosa em relação à emergência de um novo paradigma artístico após a arte moderna. Afirmava a necessidade de diferenciar claramente e estabelecer os princípios daquilo que ele enxergava como o novo modo de ser da expressão artística. Estabelecendo uma dicotomia entre um sentido essencial do contemporâneo, para

---

<sup>7</sup> *Zeitgenössischkeit* indicaria, portanto, um companheirismo *no* tempo ou *de* tempo, mas não um companheirismo *com* o próprio tempo.

o qual reserva o termo japonês *gendai*, e um sentido geral ou vulgar do contemporâneo, ao qual se refere com o adjetivo francês *contemporain*, Miyakawa argumenta:

Dito de maneira paradoxal, chegamos a um ponto em que não é mais possível a nós – que por muito tempo falamos do contemporâneo (*contemporain*) como sinônimo do moderno – relegar o contemporâneo (*gendai*) à concepção geral do *contemporain*. Não só isso, mas também um ponto em que se faz necessário redimir de antemão o *gendai* do *contemporain* (Miyakawa, 1980a: 17).

Mais que simples desígnio formal ou estilístico, Miyakawa vislumbra no termo japonês *gendai* a expressão de um novo paradigma artístico e histórico após a modernidade. Nesse uso precoce da expressão ‘arte contemporânea’, Miyakawa enfatizava a necessidade de entender a transformação da arte como um processo que se dava no nível da ‘ontologia da expressão’ (*hyōgenron*) e não no nível simplesmente formal ou estilístico das formas ou modos expressivos.

Mais que um novo período histórico numa sucessão cronológica, para Miyakawa, esse novo paradigma implicava um novo começo do tempo, uma nova estrutura temporal. Segundo Miyakawa, para além da dicotomia moderna entre espaço e tempo, o par conceitual que definia a nova temporalidade se desdobrava em termos de matéria e duração. A arte contemporânea, afirmava ele então, torna problemático não só o conceito de arte como expressão do sujeito mas também a própria compreensão moderna de subjetividade que a sustenta. Não mais subjetivo ou objetivo, desprovido de conteúdo previamente dado, na arte contemporânea o ato expressivo não expressa outra coisa se não a si mesmo. Esta nova arte, argumenta ele em direção semelhante à de Pedrosa, substitui a relação sujeito-objeto com o encontro dialético entre gesto e matéria. Ao contrário de Oiticica, porém, Miyakawa referia seu conceito de duração a Gaston Bachelard, evitando assim o que ele percebia como um certo ranço de subjetivismo no arcabouço teórico de Bergson.

Como mencionei acima, Pedrosa localizava o surgimento da arte pós-moderna em uma espécie de superação dialética da dicotomia entre o objetivismo da ortodoxia concretista e o subjetivismo da abstração dita informal ou lírica. Reconhecia a influência das emoções e dos “estados de afetividade” (Pedrosa, 1998: 356) – a “natureza afetiva da forma” como ele a descrevera no título de sua tese de 1947 – na nova arte (Pedrosa, 1995), todavia não como preocupação fundamental. “Os artistas vanguardeiros de hoje”, escreve, “não fogem dessa influência [dos estados de afetividade], como os clássicos do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente, como o faziam os subjetivos românticos do ‘expressionismo abstrato’ ou ‘lírico’” (Pedrosa, 1998: 356). Se a arte pós-moderna não se interessava em especial pela expressão de conteúdos subjetivos, tampouco

buscava a objetividade e racionalidade pura da abstração geométrica. Nos *Núcleos* de Hélio assim como nos *Bichos* de Lygia Clark, mas também nos *happenings* de Allan Kaprow, argumentava, o que importava era a transformação do espectador de observador contemplativo e estático a participante ativo na obra de arte.

Miyakawa, por sua vez, descreve a transformação do fazer artístico como uma “descida ao cotidiano” (*nichijō-sei e no kakō*) (Miyakawa, 1980b: 87-96). Na inclusão de objetos do dia a dia na obra de arte, enxergava profundas consequências para o modo de ser da arte e para seu *status* na sociedade – no que se aproxima da afirmação de Pedrosa do caráter “cultural” da arte pós-moderna, que abandonava o âmbito “puramente artístico” ao ser absorvida em “estruturas situacionais”. Observação semelhante encontra-se, aliás, em texto de Oiticica de 1966, em que o artista identifica o programa da “antiarte” ao que Pedrosa “sabidamente formulou como arte pós-moderna” (Oiticica, 1966: 82).

Miyakawa, que por sua vez também fazia uso do termo antiarte para referir-se ao conjunto de práticas que anunciavam a emergência do que veio a chamar “arte contemporânea”, afirma que tais práticas tendiam ao abandono ou à superação da fronteira entre arte e não-arte característica da era moderna. Ao fazê-lo, a antiarte borrava os limites que separavam a esfera da arte de seu exterior: “A descida ao cotidiano não é outra coisa senão a aniquilação final da fronteira entre arte e não-arte. A arte pode ser qualquer coisa e qualquer coisa pode tornar-se arte” (Miyakawa, 1980c: 96). No entanto, ao aniquilar a fronteira e, por assim dizer, quebrar a moldura da pintura tradicional, a distinção entre arte e não-arte não é inteiramente apagada. Como afirma Miyakawa, “Ainda que a arte possa ser qualquer coisa e qualquer coisa possa tornar-se arte, não é como se a arte fosse tudo e tudo fosse arte” (Miyakawa, 1980c: 96). A arte, portanto, não se dissolve no cotidiano. A quebra da moldura não significa o desaparecimento da arte, mas antes uma maior fluidez e radical problematização dos limites da arte.

Ainda segundo Miyakawa, ao trazer a arte à esfera da vida cotidiana, o grande feito da antiarte teria sido uma “violação absoluta” do caráter sagrado da arte: “Se podemos dizer que a arte em algum momento descartou Deus e abusou a beleza, o que tornou essa violação possível foi a própria sacralização da arte (da arte religiosa à arte como religião)” (Miyakawa, 1980: 119). Toda a história da arte moderna, com seu legado medieval, religioso, afirma ele, apoia-se em uma repetida encenação da “dessacralização” da arte e em sua recorrente ‘ressacralização’. Esse caráter sagrado era o que protegia e isolava a arte em uma esfera temporal separada do âmbito da vida cotidiana, secular. Ao descer ao âmbito espaçotemporal do cotidiano, a arte se despe de seu último véu sagrado, e se expõe desemoldurada em sua contemporaneidade. A descida ao cotidiano como movimento de dessacralização torna-se assim o evento inaugural da arte contemporânea. A temporalidade da arte contemporânea, entendida como duração na esfera do

cotidiano opõe-se, assim, à temporalidade divina, sagrada. De fato, tal sentido de cotidiano, do tempo que dura e se demora, é um dos aspectos cruciais da própria ideia do mundo e do tempo secular, do *saeculum*, por oposição ao tempo divino do *nunc stans*, que, por sua vez, descreve uma eternidade sem duração, inteira e puramente presente no agora.

#### **4. Presença e contemporaneidade**

No âmbito da arte do século XX, a oposição entre a pura presença da arte moderna e sua negação no paradigma emergente da nova arte dos anos 1960 encontra sua expressão emblemática na obra do crítico americano Michael Fried – mais precisamente no ensaio “Art and Objecthood”, de 1967. Traduzido ao português por Glória Ferreira como “Arte e Objetividade” (Fried, 2002), o texto de Fried parte de um embate teórico com os principais expoentes da arte minimalista norte-americana para esboçar uma posição crítica cujo escopo acaba por abarcar, de maneira geral, o âmbito de práticas a que se veio a chamar arte contemporânea. Para Fried, mais do que um episódio na história do gosto, a arte minimalista ou, como ele preferia chamá-la, ‘literalista’, constituía a expressão de uma nova condição histórica da arte. Em oposição à escultura e pintura modernistas, Fried percebia nos ‘objetos específicos’ de minimalistas como Donald Judd, Robert Morris e companhia traços de uma tendência fundamental de abandono da arte em favor da objetividade – ou, mais precisamente, objetividade (*objecthood*). Em seu ataque visceral ao que caracteriza como a “teatralidade” (*theatricality*) das novas tendências pictóricas e escultóricas da arte de seu tempo, Fried delineia uma oposição entre a arte moderna em sua presentidade (*presentness*) e a duração da arte ‘literalista’. Embora semelhante em linhas gerais à distinção proposta por Pedrosa e Miyakawa, a intervenção de Fried inverte o sinal valorativo de ambas as partes, na medida em que desqualifica a vanguarda “literalista”, enxergando nesta um risco à própria sobrevivência da arte, identificada, por sua vez, à presentidade não-objetual apartada do cotidiano.

Assim como Pedrosa, Fried caracterizava a nova arte como situacional (*situation-based*). Na arte literalista, afirma, “Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação em que sua objetividade depende ao menos parcialmente”. (Fried, 1998: 155) Enquanto a arte moderna subtrai-se à condição de objeto, transcendendo através da forma o mundo do cotidiano – ou, para dizê-lo com Miyakawa, afirmando assim seu caráter ‘sagrado’ – a arte literalista afirma-se enquanto objeto, como coisa em meio a coisas em um mundo radicalmente secular. Na arte literalista, imersa na situação, tudo conta – inclusive, e de maneira crucial, o espectador, cuja interação com a obra passa a fazer parte da própria arte. A participação, nesse sentido, está inscrita na própria obra enquanto objeto – ainda que tal não se realize de maneira ativa e imediata, como no caso dos *Bichos* de

Lygia Clark, mas no simples ato de observar uma escultura minimalista a partir de diversas perspectivas.

De modo semelhante a Miyakawa, Fried recorre ao conceito de duração para descrever a temporalidade da nova arte. Mais precisamente, lhe atribui uma forma de infinitude negativa, no sentido de duração continuada e indefinida: “a experiência em questão persiste no tempo, e o pressentimento de infinitude, que, como venho afirmando, é central à arte e à teoria literalista, é essencialmente um pressentimento de infinita – ou indefinida – duração” (Fried, 1998: 166). À diferença da suposta infinitude do minimalismo, Fried descreve a pintura e escultura modernistas em termos de instantaneidade e presença (ou, mais precisamente, presentidade: *presentness*). A arte modernista, afirma ele, “não tem duração – não por que se experimente de fato uma pintura de [Kenneth] Noland ou [Jules] Olitski ou uma escultura de David Smith ou [Anthony] Caro em tempo nenhum, mas porque em todo momento a obra está inteiramente manifesta” (Fried, 1998: 167). Referindo-se a Clement Greenberg, define o minimalismo em termos de uma certa qualidade teatral, “um tipo de presença de palco (*stage presence*)” (Fried, 1998: 155), oposta à presença no instante da arte moderna. É este teor teatral da arte minimalista que ele interpreta como uma espécie de “declaração de guerra” não só contra a pintura modernista, mas contra a arte em geral. A ponto de afirmar que a sobrevivência das artes depende, em última instância, de sua habilidade de derrotar o teatro.

Caberia aqui, no entanto, a pergunta: por que seria essa presença ou presentidade absoluta da arte moderna preferível à duração literalista? O que há de errado com a duração e a teatralidade que torna necessário evitá-las e combatê-las a todo custo? Para dizê-lo com Groys, “O que há com o presente – o aqui e agora – que nos interessa tanto?” O que há de tão especial nessa experiência de presença (ou presentidade) imediata no instante, na obra de arte que se apresenta e presentifica inteira e completamente a cada momento?

A resposta a tais perguntas anuncia-se discretamente já desde a epígrafe do texto de Fried, tomada do historiador e especialista no puritanismo norte-americano Perry Miller: “A certeza duradoura é que ‘a cada momento vemos a mesma prova de um Deus que teríamos visto se O tivéssemos visto criar o mundo pela primeira vez’ (Miller in Fried, 1998: 148). E revela-se abertamente na última frase de “Art and Objecthood”: “Somos todos literalistas durante a maior parte de nossas vidas. Presentidade é graça (*presentness is grace*)” (Fried, 1998: 168). A presentidade da arte revela seu caráter de experiência religiosa. A defesa do modernismo ensaiada por Fried e sua recusa crítica da arte minimalista repousam, portanto, no medo do desaparecimento da arte em meio ao literalismo do cotidiano. Neste contexto, a arte moderna/modernista representa o resguardo do caráter sagrado da arte, através da

experiência da graça como presença total no instante, cuja perda Fried detecta nas novas tendências da arte dos anos 1960.

Ainda que em tom negativo, o diagnóstico de Fried sobre a arte minimalista acaba por coincidir em seus aspectos principais com a descrição da temporalidade da nova arte e sua diferenciação frente à arte moderna, tal como elaborada contemporaneamente por Pedrosa e Miyakawa. É, a meu ver, também esse veio de argumentação que retoma Groys ao afirmar a contemporaneidade da arte contemporânea. Trata-se, em cada um desses textos, de reconhecer uma quebra com o paradigma da arte entendida como último refúgio do sagrado em um mundo eminentemente secular – dimensão esta que Pedrosa e Miyakawa se mostram dispostos a abandonar em nome de um novo modo de ser da (anti)arte não mais separada do âmbito da existência cotidiana, enquanto Fried se empenha em resguardar a todo custo.

Tal distinção no âmbito da história das práticas artísticas deixa entrever uma questão mais ampla com relação ao modo de compreender e habitar o tempo da civilização atual. E é nesta direção que gostaria de encerrar, com uma breve sugestão, mais hipótese que conclusão. Não haveria talvez uma afinidade profunda entre a afirmação da presença da obra de arte como manifestação da graça divina, essa defesa quase religiosa da arte moderna contra a contemporaneidade, e o apelo a uma dimensão *kairológica* e messiânica do tempo em oposição à experiência do contemporâneo, tal como elaborado de maneira emblemática por Agamben em *O que é o contemporâneo?* Aqui e agora, qual a função – estética, filosófica, política – desse apelo a um messianismo secularizado? E, mais uma vez, que papel se reserva ainda à “arte” no mundo atual, à arte contemporânea, a partir do momento em que esta abre mão da função de materialização do sagrado e da graça?

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2008). *Cos'è il contemporâneo?* Milano: Nottetempo.
- Cardoso, Ivan (2009). HO. In Cesar Oiticica Filho (org.). *Hélio Oiticica* (pp. 224-243). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Erber, Pedro (2013). Contemporaneity and its discontents. *Diacritics*, Volume 41, Number 1, pp. 28-48.
- Fried, Michael (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, Michael (2002). Arte e objetividade. In *Arte & Ensaios*, nº 9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ (tradução Glória Ferreira).
- Groys, Boris (2009). Comrades of Time. *e-fluxjournal#11*, Dezembro de 2009, pp.01-11.
- Gullar, Ferreira et al. (1959). Manifesto Neoconcreto. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 22 de Março de 1959, s/p.
- Miyakawa, Atsushi (1980a). Anforumeru ikō [Depois do Informal]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.
- Miyakawa, Atsushi (1980b). Han-geijutsu ikō [Depois da anti-arte]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.

- Miyakawa, Atsushi (1980c). Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō [Anti-Arte: sua descida ao cotidiano]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.
- Oiticica, Hélio (1966). Texto datilografado (14 jun. 1966). *Arquivo Hélio Oiticica*, doc. n.º 0247/66.
- Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pedrosa, Mário (1995). A ação de presença da arte. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1995). Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1998). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1998). Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP.

**Pedro Erber.** Professor Associado de Estudos Luso-Brasileiros do Departamento de Estudos Românicos da Cornell University. Klarman Hall, Room K265, Cornell University, Ithaca, NY 14853, United States of America. E-mail: pre5@cornell.edu

Receção: 20-02-2018

Aprovação: 03-05-2018

**Citação:**

Erber, Pedro (2018). Arte e contemporaneidade: três críticos nos anos 1960. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 39-50. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a3