

O PENSAMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA*

JOHN RAJCHMAN

TRADUÇÃO DE ALBERTO ROCHA BARROS

RESUMO

No artigo, o autor explora a tese de que não há arte — e, particularmente, não há “arte contemporânea” — sem uma busca por novas ideias de arte, novas ideias do que seja a arte e de suas relações específicas com as instituições artísticas e com o próprio pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: *filosofia; estética; arte contemporânea; pensamento.*

ABSTRACT

In this article, the author explores the statement that there is no art — and, in particular, no contemporary art — without the search for new ideas of art, of what it is and of its particular relations with the artistic institutions and with thinking itself.

KEYWORDS: *philosophy; Aesthetics; Contemporary art; thinking.*

[*] Artigo originalmente apresentado na série de palestras realizada pelo Instituto FORART de Pesquisa em Arte Contemporânea Internacional (www.forart.no), em Oslo, Noruega, 2006.

Como formular o problema da arte contemporânea — por meio de um manifesto? De um lamento? Minha intenção nestas notas é mais modesta. Gostaria de refletir a respeito do que é essa arte e quais “ideias de arte” ela implica ou inventa. Espero assim formular melhor as questões com as quais a arte contemporânea nos confronta.

Interessa-me acima de tudo elaborar mais detalhadamente o problema mais amplo das “ideias *de* arte” e das “ideias *nas* artes”. Ele faz parte daquilo que chamo de “a reestetização do pensar” ou a reinvenção do pensamento nas artes. A filosofia oferece muitos exemplos das relações entre pensamento e arte; creio ser necessário, no entanto, evitar dois extremos na formulação desse problema: a relação “didática”, pela qual a arte simplesmente ilustra dada teoria, e a relação “romântica”, pela qual a arte se torna refúgio de algo que não pode ser pensado de forma alguma. Precisamos dar mais atenção a como os artistas realmente pensam nas e com as artes — as novas ideias que lhes ocorrem, incluindo novas “ideias de arte” ou ideias a respeito de suas atividades, de seus próprios materiais ou instituições —, e depois a como essas ideias se enquadram em campos mais amplos, que envolvem muitos outros discursos: as ciências, a política e até a própria filosofia. Deleuze oferece um exemplo dessa abordagem quando coloca

o problema da “imagem” no cinema — de como os grandes cineastas “tiveram ideias” em cinema, ideias que, por sua vez, serviram para fazer convergir muitas mudanças políticas e técnicas, bem como algumas questões filosóficas sobre tempo e duração, e também o modo pelo qual nele “aparece”, ou pelo qual ele “nos mostra”, nossas vidas, nos forçando a pensar a respeito dela¹. Procurei abordar esse problema na obra do artista Richard Serra: como “pensar” ou “ter ideias” em e com a escultura ou em e com a abstração na escultura?² Mas o problema de “pensar” em arte é, a um só tempo, um problema das “instituições” da arte e do pensamento, portanto também do circuito de exibição e dos colecionadores de arte.

De uma perspectiva filosófica, um ponto de virada importante ocorreu dois séculos atrás — do outro lado do mar Báltico, na altura de Oslo — quando Kant inventou uma disciplina chamada “estética”, distinta da história da arte e da apreciação artística. Kant moldou as relações entre arte e pensamento de uma maneira nova, inicialmente elaborada levando em conta as pressuposições do juízo, mas assumindo outras formulações depois. Nessa história, as instituições são relevantes³. Ao mesmo tempo, algumas ideias carregam consigo um afastamento crítico violento em relação à institucionalização (e especialmente à “academização”), assumindo formatos como o do “coletivo” ou o do grupo de vanguarda, com seus periódicos, seus critérios próprios e sua visão do futuro da arte. Pois o que estou chamando de “ideias” não são apenas noções soltas no ar — elas têm pressupostos, tanto subjetivos quanto objetivos, estão inseridas em determinados momentos e circunstâncias em que “ocorrem”, dependem de razões pelas quais são aceitas ou recusadas e pertencem a campos mais amplos nos quais adquirem seu sentido e função, ou pelos quais são transformadas.

Mas como esse problema de ter ideias ou do “pensamento nas artes e com as artes” se aplica àquilo que, no contexto de um negócio global cada vez maior e mais insano, veio a ser chamado de “arte contemporânea”?

Febre de bienais, novos colecionadores, dinheiro novo, expansões de museus, curadores globais — tudo isso deu origem a uma metaliteratura sobre arte contemporânea, uma literatura muitas vezes crítica, e muitas vezes útil em sua crítica. Mas eu gostaria de evitar uma aceitação ou rejeição generalizantes. Gostaria de começar pelo princípio de que não há arte — e, particularmente, não há “arte contemporânea” — sem uma busca por novas ideias de arte, novas ideias do que seja a arte e de suas relações específicas com o próprio pensamento. Pois aquilo que é novo não é propriamente aquilo que está na moda, mas aquilo que não podemos ainda conceber, não podemos ver ou não temos recursos seguros para julgar — que é justamente o porquê de o novo nos

[1] Tentei desenvolver esse ponto de vista num ensaio intitulado “Deleuze’s Time or How Cinema Changes our Idea of Art”, em Rowdowick, D. N. (org.). *Afterimages of Deleuze’s Film Philosophy*. Minnesota: University Press, 2010.

[2] Ver meu ensaio “Serra’s Abstract Thinking”. In: McShine, K. e Cook, L. e Rajchman, J. *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. Nova York: MOMA, 2007.

[3] Mais adiante faço uma breve referência à Bauhaus como uma espécie de laboratório de “ideias”.

forçar a pensar, e a pensar conjuntamente. Tendo em mente esse projeto mais amplo, quero considerar brevemente três teses recorrentes sobre o que é a “arte contemporânea”.

TESE I: A ARTE CONTEMPORÂNEA É “PÓS-SUPORTE”

A definição usual opõe a arte “contemporânea” à arte moderna ou “modernista”. Os anos 1960, ou o início dos anos 1970, são normalmente considerados a data do surgimento dessa oposição, que tem em Nova York um centro importante, mas que também assumiu outras formas em outros lugares. Hoje existem muitos nomes para esse ponto de virada — “o fim da arte”, “pós-modernismo”, “neovanguarda” etc. Para nossos propósitos, também pode ser retratado como o momento no qual a ideia de arte se libertou de uma série de amarras e distinções, convenções e hábitos que se prendia — dos suportes tradicionais da pintura e da escultura e das “habilidades” a eles relacionados; da “produção em estúdio” e das exposições nos assim chamados “cubos brancos”; das divisões que separavam a “alta” arte da arte comercial ou de massa (ou da cultura popular ou vernacular); e daqueles que distinguem arte e vida cotidiana, ou arte de informação ou documentação e seus “aparatos” de produção e recepção, ou arte e linguagens da crítica e da teoria. Surpreende que a arte “visual” e suas instituições desempenhem um papel-chave nesse processo, sem paralelo nas outras artes, onde o “modernismo” (e questões correlatas) também é encontrado. É claro que, hoje, essas mesmas instituições das “artes visuais” (que muitas vezes tomam para si o termo “arte”) adquiriram um papel e um espaço distinto do das instituições “literárias”, com relação às quais o problema do “modernismo” muitas vezes foi colocado, levantando desse modo questões a respeito de inteligência “espacial” ou “visual” lado a lado de questões “textuais”, e liberando a função dos intelectuais e do espaço público da forma literária com a qual há muito haviam sido associados. Durante esse período, vemos também a invenção de muitos estilos, novos modos de fazer filosofia, novas relações com as instituições, seus dramas e suas pressuposições, com os quais os desenvolvimentos da arte “contemporânea” se tornariam cada vez mais entrelaçados, dando forma àquilo que hoje conhecemos como “teoria”. A arte contemporânea pertence a um momento repleto de novas relações entre pensamento e arte, e particularmente de novas maneiras de fazer filosofia ou teoria, que, em muitos aspectos, vigoram até hoje numa escala “global”. Surgem aí, também, a instalação, a participação, *performance* ou teatro atrelados à busca por formas ativas (em vez de passivas) de olhar e à intervenção urbana, em vez da simples exibição de “objetos belos” para o público. Escrevendo parcialmente sob a influência de Jean-François Lyotard, em sua “arqueologia” do presente

dos anos 1980 “pós-modernos”, Thierry de Duve percebeu um deslocamento na estética (com antecedentes em Duchamp), pelo qual a questão do “belo” havia sido substituída pela questão “isso é arte?” no interior do problema maior do juízo que descende de Kant, no qual a noção de “suporte” poderia ser reinserida⁴. Em todo caso, foi um momento que clamou por novas maneiras de fazer “estética”, por uma nova concepção — por uma nova “ideia de arte”.

O problema em dizer que “arte contemporânea” é apenas pós-suporte, pós-virtuosismo, pós-estúdio, pós-“cubo branco”, pós-“absorção”, neovanguarda ou arte “antiestética” (ou uma “condição” na qual a arte “morre”) é que isso quase nada nos diz sobre o que essa ideia de arte é ou era ou sobre o que ainda podemos fazer dela. Em vez disso, essa abordagem tende a inserir a “arte contemporânea” em narrativas melancólicas de perda, morte, obsolescência, infladas por narrativas exageradas de declínio, o que desencoraja narrativas mais complexas, distinções conceituais mais precisas, que permitiriam novas ideias ou novas maneiras de considerar a questão. É um resquício do caráter edípico das novas forças e da “geração” dos anos 1960, mesmo depois de a “instituição” tê-las absorvido com seus protagonistas — incluindo até mesmo a arte e os artistas da “crítica institucional”. Desse modo, essa abordagem serve para obstruir a tarefa, a um só tempo filosófica, artística e histórica, de identificar novas “ideias” nesse complexo, inserindo-as em novas histórias ou sequências, associando-as a novos campos, tarefa que nos permitiria “olhar” para o trabalho desse período de novas maneiras. Pois as “ideias” nas artes sempre têm uma história, vinculando-as com muitas outras práticas, por meio das quais elas adquirem seu “sentido” — a ideia de abstração, por exemplo.

Ainda é necessário libertar a ideia e a prática da abstração, em muitos campos e formas, do esquema “modernista”, segundo o qual toda arte deve confrontar seu suporte essencial num louvável esforço de anular a ascensão cada vez mais ameaçadora do *kitsch*. Seria possível, então, atentar para como a abstração figura em noções de tempo ou duração em imagens ou espaços novos, como no caso de Richard Serra, e com os novos grupos, inicialmente deslocados das “instituições” ou do “mercado”, aos quais suas invenções vincularam-se em Nova York. Ou, para tomar outro exemplo, precisamos libertar as ideias de “teatro” ou “teatralidade” (e, conseqüentemente, de “*performance*”) e sua preservação e ressurgimento nas artes visuais, do simples contraste com “absorção” como forma de ver, e incluí-las num panorama mais amplo do que seja ver e pensar “criticamente”, com antecedentes em Brecht e Artaud, que buscaram recharacterizar a relação entre teatro e “ideias” (como faz Deleuze em sua análise da “teatralidade” peculiar ao cinema, de Dreyer ou Cassavetes, e, mais genericamente, como faz

[4] Ver especialmente “The Monochrome and the Blank Canvas”. In: De Duve, T. *Kant After Duchamp*. MIT Press, 1996.

Artaud em seu entusiasmo pelo cinema mudo diante das relações entre “cinema” e “pensamento”). O problema da “dramatização” de ideias também é encontrado na filosofia desde o princípio (nos “diálogos” de Platão, por exemplo) e faz parte de uma longa história. “Ter uma ideia” em filosofia implica todo um teatro, um *agon*, com um elenco variável de personagens, onde novos tipos de *personas* surgem, como quando Maurice Blanchot escreve sobre o “desastre” que se abateu sobre a ideia de “amigo” ou “camarada”, levando a novas figurações da “amizade” entre artistas e pensadores, e o papel maior de grupos, colaborações e coletivos em suas histórias institucionais. Nessa mesma linha, podemos começar a complicar as noções um tanto vazias de “participação” ou “interação” ou “relações” na arte contemporânea, introduzindo nelas a novidade de figura, corpo, espaço, narração, identidade e “desidentificação” encontrada, por exemplo, naquelas tradições teatrais que buscaram estabelecer um contraste entre a contemplação ativa e a contemplação passiva e o espaço de contemplação. De modo similar, seria útil levantar a questão da “instituição”, não apenas na chave reducionista que encontramos, por exemplo, na tentativa de Pierre Bourdieu de opôr a “universalidade” ilusória da estética kantiana ao estudo sociológico ou estatístico de seus públicos. É necessário, ao mesmo tempo, elaborar uma noção de instituição (e de “público”) que admita uma lógica de mudança não predeterminada por regras previamente existentes, um elemento agônico não regulado por consenso prévio, não apenas com relação à Escola ou ao Partido, mas também em relação ao Museu ou ao Espaço de Exposição, e noções de “público” que ela envolve ou pressupõe. Dessa maneira, talvez possamos preservar na noção de “ter uma ideia” o elemento de questionamento que empurra sentidos ou hábitos institucionais a um “exterior” onde não existem regras sociais prévias.

Em vez de grandes narrativas monolíticas sobre o modernismo e “o fim da arte” poderíamos, então, começar a construir narrativas mais interessantes sobre conceitos, problemas e ideias correlatos em arte, sobre o papel que eles desempenham em campos mais amplos, sobre seus lugares de invenção, sobre as coisas novas que eles possibilitam olhar e pensar, tanto em seu próprio campo como em outros. Assim, as grandes representações das “vanguardas históricas” ou do “modernismo” ante as quais a arte “contemporânea” é definida e mensurada não estariam mais elas mesmas trancadas no passado, como um ideal que perdemos e que nunca mais alcançaremos, cujos “fantasmas” interminavelmente assombram tudo que tentamos fazer ou inventar. Em vez disso, poderíamos imaginar novas maneiras de fazer uso de “ideias” nas artes — por exemplo, poderíamos fazer uso, de novas maneiras, da velha ideia da Bauhaus de aprendizado pela prática, e de “tornar visível” aquilo que não podemos enxergar por causa da terrível máquina

de produção de obviedades que regula aquilo a que estamos acostumados a ver e pensar cotidianamente, apelando, não a um público no sentido estatístico ou sociológico (classificações Nielson, audiências de nicho etc.), mas a pessoas indeterminadas, que ainda não existem como tais, e que “vêm de fora” para experimentar novas maneiras de ver, falar e fazer. Pois a Bauhaus realmente oferecia um espaço de troca e interferência entre disciplinas, incluindo a própria Filosofia, cujo papel na Bauhaus (e sua subsequente imigração para os EUA) foi estudada por Peter Galison.

Em outras palavras, pode-se tentar reabrir o próprio passado “modernista” à invenção ou à reinvenção. No lugar de uma narrativa do declínio e da obsolescência definitiva de um Ideal, seria possível colocar um expediente para a invenção ou reinvenção de novas maneiras de pensar, ver, falar, conforme fossem surgindo a partir de circunstâncias particulares, interferindo e conectando-se a outras em complexos maiores. Pois, afinal de contas, seria o drama das artes visuais de Nova York dos anos 1960, durante o qual novas “ideias de arte” surgiram, de fato o único horizonte de tudo o que um jovem artista de Shangai ou Dakar ou São Paulo pode pensar ou fazer hoje? Ou não seria antes uma questão de fazer uso de ideias onde quer que as encontremos, criando trocas e grupos ao longo do processo? Afinal, hoje em dia, o problema da arte contemporânea não é simplesmente uma questão de história (sobretudo “europeia”) como também, ao mesmo tempo, e cada vez mais (se não em primeiro lugar), uma questão de geografia. E assim chegamos à segunda tese.

TESE 2: A ARTE CONTEMPORÂNEA É A ARTE

DA “GLOBALIZAÇÃO” DA ARTE E DE SUAS INSTITUIÇÕES

Uma versão “radical” dessa tese é parte de uma crítica mais ampla do “neoliberalismo” ou do seu “trabalho imaterial” — por si já uma atualização incerta da velha “crítica da economia política” inventada por Marx no século XIX. A arte contemporânea é a arte que ou “reflete” ou “resiste” a essa nova “formação” pós-industrial do capital ou do Império ao qual serve. Um dos problemas com essa perspectiva é que, frequentemente, essa arte é chamada a realizar mais do que lhe compete, como se fosse parte de um grandioso projeto revolucionário romântico, que parece sempre fadado ao fracasso. Em vez disso, poderia ser útil tentar libertar as ideias de “espetáculo” ou “comodificação”, para as quais tais análises muitas vezes revertem, do velho e conhecido gênero crítico através do qual, num espírito orgulhoso e rancoroso, capitalizamos nossa incapacidade de resistir ou superá-las, o que termina por torná-las ainda mais complicadas. Para isso, vale a pena formular uma imagem

[5] Ver “Borderland Europe”. In: Balibar, E. *We the People of Europe: Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton University Press, 2003.

mais complicada da própria “globalização” e o papel da “análise crítica” em seu contexto. Etienne Balibar distinguiu quatro diferentes modelos de globalização, em um ensaio em que tenta desenvolver a noção de que existe uma dimensão territorial ou espacial irreduzível da própria política, contra a qual poderíamos medir as tentativas de criar uma “cidadania transnacional”⁵. Poderíamos tomar esses dois princípios como ponto de partida para pensar a respeito do elemento “geográfico” na arte contemporânea e nas instituições artísticas — nos temas do deslocamento, exílio, nomadismo e problemas de audiências e instituições “locais” e “globais”, ou no novo papel dos mapas, diagramas e topografias (o que lembra a tese de Svetlana Alpers sobre a pintura holandesa num momento anterior de “globalização” na Europa, durante o qual o “mapa” substituiu a “janela” clássica como princípio de visibilidade pictórica), ou nas novas formas de “turismo” de feiras e bienais. De que maneiras o surgimento de tais temas ou ideias pictóricas que vemos nas artes visuais formam parte da questão mais ampla de uma “cidadania transnacional”, que foi aberta pela expansão geográfica de instituições europeias tradicionais, como o efeito Bilbao ou a onda de bienais em diversas cidades do mundo?

Para responder a essa questão precisamos nos afastar dos velhos problemas do que é “o outro do Ocidente”, do esquema “centro e periferia” e das velhas (e um tanto vazias) ideias sociológicas de “modernidade versus tradição”. Nas novas zonas geográficas da arte fora (mas também dentro) da Europa, é mais útil imaginar transplantes e trocas em torno de “ideias de arte” desenvolvidas na Europa, mas que migraram e se transformaram nesses novos lugares, ao confrontarem-se com outras práticas. De fato, a “teoria” com a qual a “arte contemporânea” acabou vinculada também “viaja”, e foi produto dessa “viagem”, dando origem às ideias de “exílio” e “nomadismo” com as quais as artes visuais ficariam associadas, por sua vez, às aspirações e funções maiores das práticas das artes visuais, como, por exemplo, em grupos “diaspóricos” ou deslocados — como a perspectiva influente de Edward Said, revisitada por Balibar em termos do modelo “de camadas sobrepostas” da globalização. Existem dados ou pressuposições geográficas para se “ter ideias” nas artes. Por exemplo, em sua relação com questões “ecológicas” — região, terra, paisagem, lugar: como representamos paisagens ou o ambiente, de modo orientado ou determinado, ou, do contrário, sem forma e indeterminado — esse é um problema central, não apenas para o “modernismo” (ou para a “*flannerie*” e a “*deriva*” como condições do olhar) —, mas numa situação mais ampla na qual a ideia de lugar inclui relações sociais, novas máquinas e cidades, assim como devoções nostálgicas ao campo, como, por exemplo, nas substituições de velhos parques industriais

por novos espaços de lazer e informacionais, de que se ocupam de várias maneiras os fotógrafos treinados pelos Bechers. A geografia (e a natureza dos “espaços” que ela nos mostra) não é apenas um tema ou objeto das artes visuais, mas está presente também nas condições mesmo do olhar e do pensamento, ou como parte do que é “ter ideias” e, como tal, fazer parte da própria atividade de pensar e das figuras particulares inventadas para tanto, isto é, as “políticas” mais amplas às quais está vinculada. Assim, chegamos à terceira grande tese sobre a arte contemporânea.

TESE 3: A ARTE CONTEMPORÂNEA É UMA ARTE SEM TRANSGRESSÃO

Para aqueles que pensam que sem “transgressão” não pode haver arte verdadeira (ou arte “crítica”), esta tese retoma as narrativas melancólicas anteriores sobre o Fim das Vanguardas ou sobre o Fim da Arte e, de fato, muitas vezes rapidamente acaba se tornando uma variação conservadora delas. Mas existe também uma variação mais positiva: a arte contemporânea é uma arte que já não se baseia no grande ato de Negação com que Adorno sonhava, mas, pelo contrário, se baseia na afirmação de possibilidades ou “virtualidades” (aberta por “eventos”) e pela maneira pela qual tais possibilidades são exploradas por “conexões” ou “grupos”, em algo mais próximo daquilo que Adorno chamou de “micrologias”. Mas, como já vimos, é uma simplificação enganosa sobrepor à distinção moderno-contemporâneo um contraste entre negação crítica e afirmação. É mais útil indagar como a noção de transgressão surgiu, já em tradições modernistas, como parte de diferentes maneiras de “ter ideias”. Por exemplo, como foi que a ideia do artista como grande Fora da lei e Transgressor surgiu na obra de Georges Bataille nos anos 1930, conduzindo a uma imagem do artista como um sacerdote impuro ou aristocrata decadente? Como essa imagem difere da ideia do artista como “produtor”, esboçada por Walter Benjamin em relação à Rússia e também à França, cujo trabalho redireciona a “função” dos aparatos de produção e recepção “rumo ao Socialismo”; ou ainda, a ideia da Bauhaus do autor como “engenheiro”, ou as noções dadaístas da diagramação de espaços de corpos e máquinas em diferentes tempos e lugares na Europa? E por que, mais tarde, após a Segunda Guerra, na França, Deleuze e Foucault insistiram em tentar derrubar a grandiosa figura do Transgressor como sacerdote ou “soberano”, como condição do pensamento crítico ou da arte, substituindo-a pela ideia de uma grande Ordem Simbólica que é Transgredida, de uma intuição para os dispositivos concretos que governam a suposta “autoevidência” daquilo que vemos e dizemos, e as novas forças que rompem com eles, permitindo a experimentação com outras possibilidades — o artista como “experimentador”, o pensador

como “cartógrafo” etc.? Como no caso das teses previamente apresentadas, a questão de ter ideias, de pensar nas e com as artes, oferece uma maneira de colocar o problema, oferecendo novos caminhos para dentro e para fora da divisão moderno-contemporâneo.

Tal é o problema maior de pensar nas e com as artes que estou tentando abordar nessas notas; e uma maneira de colocá-lo é por meio da velha questão de como tais “ideias” são ensinadas e retomadas posteriormente, às vezes em circunstâncias bastante imprevistas, até mesmo não imaginadas por aqueles que as inventaram. Encontramos uma versão desse problema do “aprendizado” na Bauhaus (e, mais tarde, no Black Mountain) junto com um problema que gradualmente se transformaria numa grande preocupação filosófica para Wittgenstein: sua noção de jogos e ideias, seu grande e vital combate agonístico com (e dentro da) filosofia acadêmica, e a própria ideia de “seguir regras” da concepção institucional do sentido. Acontece que esse tema de “ter ideias” nas e por meio das artes (e suas relações com instituições, sua ruptura com a habitual autoevidência daquilo que olhamos e pensamos, os campos mais amplos nos quais as artes se inserem), em outras palavras, de busca e pesquisa nas e através das artes, é hoje colocado com respeito à “arte contemporânea”.

Conectado a esse debate está o destino e a natureza da própria “teoria” — e, é claro, também se diz que a arte contemporânea é desprovida de teoria crítica (ou que é “pós”-teoria crítica), ou uma arte na qual o crítico foi substituído pelo curador como novo “catalisador” do pensamento. Mas tal contraste é muitas vezes baseado numa noção limitada de “teoria”. Há mesmo uma forma de ver essa questão que sugere que só se tem “ideias nas artes” (ou sobre as instituições artísticas) quando tais ideias não apenas ilustram ou traduzem teorias dadas, como em modelos “didáticos” da relação entre problemas filosóficos e ideias, mas quando elas despertam ou dão vazão a novas maneiras de pensar.

Se existe algum tipo de conexão potencial das artes com a filosofia ou com a teoria, de forma que se possa falar de uma “compreensão não filosófica da filosofia” nas e por meio das artes, para a qual a filosofia (e o ensino de filosofia) se presta, é porque na própria filosofia há um elemento de “desaprendizado” daquilo que nos foi dado a conhecer e ver, um tipo de “desidentificação” com formas dadas de falar e ver, que suprem nossas imagens e palavras com seu “senso comum”. Ensinar tais ideias, tanto nas artes quanto na filosofia, provendo novos espaços nos quais elas podem se conectar uma à outra, não é portanto uma maneira de as “academicizar” — muito pelo contrário. Em suma, na questão da “institucionalização” de ideias ou de pesquisa nas academias de arte, nós precisamos incluir aquele elemento de “ter uma ideia” que nos leva “para fora” da academicização, em direção ao fres-

cor de outras formas de fazer as coisas. Pois, no caso daquilo que estou chamando de “ideias” (como em Kant), aprender nunca é imitar. É antes uma questão de encontrar uma maneira de se colocar na situação peculiar e no estado estético em relação a si mesmo e aos outros na qual a invenção torna-se possível.

É por isso, talvez, que, de uma maneira um tanto esquisita, ao menos para mim, a questão da arte contemporânea é a questão de pensar a si mesma.

JOHN RAJCHMAN é professor do departamento de História da Arte e Arqueologia da Universidade Columbia (EUA).

Recebido para publicação
em 25 de outubro de 2010.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

91, novembro 2011

pp. 97-106
