



ALÉM DO MODERNO, OU A OPACIDADE DO CONTEMPORÂNEO

ENTREVISTA DE CELSO FAVARETTO¹
A PAOLO COLOSSO² E RUY LUDUVICE³

RESUMO: Dentre as principais questões teóricas abordadas por Celso Favaretto em sua filosofia, merece destaque a sua peculiar e fértil reflexão sobre o moderno e o contemporâneo no pensamento e nas práticas artísticas. Esse tema vem sendo desenvolvido com especial afincamento pelo autor no decurso da última década, reverberando em palestras e artigos, no projeto de pesquisa “Filosofia, Arte e Educação: Questões Contemporâneas” (USP), e no livro *Ainda a Arte Contemporânea* (2023). De acordo com Favaretto, o contemporâneo não deve ser pensado em matéria de crise ou superação do moderno, mas como uma tentativa de dar conta do intempestivo – do que é opaco – na persistência do moderno e suas transformações em novas condições históricas e culturais. Nesta entrevista, realizada após a conferência “Arte Contemporânea – Opacidade e Indeterminação”, para o I Seminário de Estética e Crítica de Arte do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, o pensador brasileiro reflete sobre o tema de sua investigação, a importância de artistas como Hélio Oiticica, as neovanguardas e a questão da alteridade para lidarmos com o contemporâneo, e sobre a relação entre a educação e a estética filosófica em seu pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno; Contemporâneo; Arte; Opacidade; Educação

ABSTRACT: Among the essential theoretical issues addressed by Celso Favaretto in his philosophy, his peculiar and fertile reflection on the ‘modern’ and the ‘contemporary’ in artistic thinking and practices deserves special mention. The author has been developing this theme with special dedication over the last decade, through lectures and papers, within the research project “Filosofia, Arte e Educação: Questões Contemporâneas” (Philosophy, Art and Education: Contemporary Questions), and in the book *Ainda a Arte Contemporânea* (Still Contemporary Art), published in 2023. According to Favaretto, the contemporary should not be conceived in terms of crisis or as an overcoming of the modern, but as an attempt to account for the untimely – for what is opaque – in the persistence of the modern and its transformations

¹ Professor efetivo aposentado da Universidade de São Paulo (USP) e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (FFLCH-USP). Livre-docente em Educação (2004) pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Doutor Filosofia pela USP. Dentre as suas publicações destacam-se *Tropicália, alegoria, alegria* (Kairós, 1979); *A invenção de Hélio Oiticica* (EdUSP, 1992); *A contracultura, entre a curtição e o experimental* (N-1 Edições, 2019); *Ainda a arte contemporânea* (N-1 Edições, 2023); e *Manifestações Ambientais, de Hélio Oiticica*, em coautoria com Paula Braga (EdUSP, 2024). E-mail: cffavare@usp.br.

² Professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no Programa de Pós-Graduação em Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: paolocosso@gmail.com.

³ Professor da Faculdade de Tecnologia Jardim e da Universidade Nove de Julho. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: rluduvic@gmail.com.

under new historical and cultural conditions. In this interview, conducted after the conference “Arte Contemporânea – Opacidade e Indeterminação” (Contemporary Art – Opacity and Indeterminacy), for the I Seminário de Estética e Crítica de Arte (1st Seminar on Aesthetics and Art Criticism) of FFLCH-USP, the Brazilian thinker reflects on the theme of his research, the importance of artists such as Hélio Oiticica, the neo-avant-gardes and the question of otherness in dealing with the contemporary, and on the relationship between education and philosophical aesthetics in his thinking.

KEYWORDS: Modern; Contemporary; Art; Opacity; Education

Paolo Colosso: Em *Mapeando o pós-moderno*, quando Andreas Huyssen dialoga com o diagnóstico de Fredric Jameson, o autor matiza os vários impulsos pós-modernos, defende a necessidade de repensar o momento com novas categorias e afirma que o núcleo de uma nova agenda se encontra em problemáticas de “alteridade”. Neste sentido, Huyssen menciona fenômenos recentes que lançam nova luz sobre o modernismo, utilizando seus dispositivos estéticos, mas inserindo-os em outras constelações e ações culturais. Menciona, por exemplo, a importância das críticas feministas nas discussões acerca de gênero e sexualidade, subjetividade e enunciação, ou mesmo na revisão de aspectos obliterados do modernismo. As considerações de Huyssen parecem-me bem atuais. Huyssen fala também da nova sensibilidade ecológica, de culturas residuais não-ocidentais. Onde o senhor vê estes temas sendo trabalhados de modo produtivo?

Celso Favaretto: Para mim, o núcleo desta problematização está no que vocês chamaram “aspectos obliterados do modernismo”; é nesta direção que venho trabalhando, reiteradamente, em textos e conferências sobre arte contemporânea, nos rastros e vestígios do moderno no contemporâneo. Quando surgiram as proposições de um pós-moderno, sobretudo com desdobramentos do debate travado a partir da publicação em 1979 de *A condição pós-moderna*, de Lyotard, estabeleceu-se um mal-entendido sobre o assunto: alguns imaginando que o pós-moderno seria uma superação do moderno, outros uma continuação do moderno, outras variações destes sentidos.

Para mim, o que me pareceu mais interessante – até porque era já o que me interessava antes da discussão ganhar contornos no Brasil – foi a tentativa de pensar o que poderia ser, no pensamento, na arte, na educação, nos comportamentos, um além do moderno e não uma superação do moderno. Daí que os textos de Lyotard sobre os impasses e o fim da modernidade, especialmente nos livros *O pós-moderno explicado às crianças* e *O inumano*, assim como os textos de Habermas em sentido contrário, em sua postulação de que a modernidade era ainda um projeto inacabado, e todo o debate surgido da contraposição entre eles, foram fundamentais para se repensar os impasses do moderno, o que poderia ter sido nele obliterado, e se a alegação de um pós-moderno daria conta da indeterminação surgida da crítica da modernidade.

De fato, várias proposições artísticas dos modernistas do início do século XX, principalmente as mais radicais empenhadas no ultrapassamento da arte da representação como as construtivistas do cubo-futurismo russo, talvez não tenham sido levadas até o limite de suas possibilidades, seja pela falta de condições materiais para a realização artística pretendida, seja por questões de outra natureza, políticas por exemplo, ao se pensar nas limitações impostas pelo

stalinismo às experimentações que se desenvolviam desde muito antes da revolução. Refiro-me, por exemplo, a proposições como as dos contra-relevos de Tátlin, segundo as quais a pintura deveria sair do quadro, ir para o espaço, resultando em objetos, não em obras; e a outras que surgiram naquele momento e só mais tarde foram percebidas, ou outras ainda que foram recalçadas por força dos projetos.

Portanto, os impasses da modernidade trazidos à tona pelo chamado pós-modernismo me interessaram neste aspecto: que seria preciso levantar o que poderia ser obra de um certo esquecimento ou recalque de experimentações modernas, que, identificadas, poderiam ter sido objeto de muitas transformações levadas a efeito pelas novas vanguardas a partir dos anos 50, e que efetivamente teriam levado ao fim o que tinha ficado inacabado.

Nesse sentido, seria preciso examinar caso a caso o trabalho de cada artista ou grupo. Um exemplo bastante ilustrativo dessa tentativa de desbloqueio dos impasses modernos pode ser visto no programa de Hélio Oiticica, no início dos anos de 1960, de soltar a pintura do quadro, ao propor a saída do espaço do quadro como processo de superação da pintura de cavalete, não da pintura contudo, pois o seu esforço foi o de centrar a questão da pintura na cor livre, no espaço e no tempo. Ele dizia que na verdade estava compondo um programa, não no sentido de um programa preestabelecido teleologicamente, com um ponto de chegada, mas um programa que iria se compondo a cada momento, conforme os problemas fossem surgindo.

Mas este movimento era comandado por um impulso muito claro: o de levar os desenvolvimentos construtivistas, dos cubofuturistas, de Mondrian e outros modernos, até aqueles limites que, embora implícitos das experiências, não tinham sido realizados. Foi esta visada que mobilizou todo o meu trabalho que resultou no livro sobre Oiticica.

Mas vamos aos temas que Huyssen associa a uma nova sensibilidade. Ora, aquilo que é designado por arte desde sempre esteve de um modo ou de outro vinculado aos processos que, além de especificamente artísticos, são sempre sociais, políticos e econômicos. Estes temas aos quais Huyssen se refere, surgidos principalmente a partir dos anos 60, sobre o feminismo, a libertação sexual, a entronização do corpo, a experiência das drogas, em boa parte articulado à voga da psicanálise, das terapias, enfim, de tudo aquilo que configurava uma nova sensibilidade, que aparecia como efeito da contracultura, atingiram o domínio das artes, sendo por elas configurado.

O corpo, é claro, sempre esteve presente nas artes, mas nunca tinha aparecido de modo tão direto como no teatro, que vinha, por exemplo, das experiências de Artaud, Grotowski, do Living Theatre, do Teatro Oficina, e também nas artes plásticas. Então, essas questões, quando

somadas a uma sensação de corrosão das políticas institucionalizadas, exigiram que a expressão do social e do político nas artes procurasse outros caminhos, outras dimensões de manifestação. O último livro de Marcuse, *A dimensão estética*, é sintomático da perplexidade produzida na reflexão sobre as artes pelos efeitos dessa nova sensibilidade positivada nos comportamentos da juventude contracultural. Ele percebe que algo estava acontecendo, e que não seria mais possível ser tratado como até então se tratavam as relações entre arte, política e sociedade, no caso dele de proveniência frankfurtiana.

E esse algo tinha a ver com o desejo, com a emergência das forças do êxtase, como se pode ver no texto de Walter Benjamin sobre o surrealismo. Isto já aparecia nos escritores norte-americanos da *beat Generation*, em Kerouac, Ginsberg, Burroughs, no elogio da vida livre, *on the road*, e também no que aparecia nas experiências dos rituais em parte providas das práticas orientais de religiosidade e do corpo, logo foram assimiladas nas artes e nos comportamentos.

Em todas essas novas informações se propugnavam a valorização da alteridade. O grande desafio dos artistas se dá quando eles se deparam com essa alteridade nascente, isto é, quando a autonomia e a imaginação dos artistas não mais dão conta da assimilação com os recursos usuais dessas novas modalidades de vida, de imagens da sociedade, de política, de modo que a arte teria que ser outra coisa. A evidenciação desses novos imaginários culturais, apropriados pela imaginação livre do artista, passa a configurar a emergência da alteridade como problema. Eu acho que o Huyssen está falando de uma nova sensibilidade que não é apenas ecológica, mas é dessa nova sensibilidade que foi chamada de contracultural, que estava no *underground* norte-americano, na curtição e no desbunde brasileiro, nos provos holandeses, nos situacionistas franceses; em todos os que reatavam, cada um a seu modo, o fio das atividades dadá e surrealistas.

Paolo Colosso: Nesses casos fica evidente como este momento, ainda que outro, extrai dos modernos muito de sua energia produtiva. Algumas vezes explicitamente.

Celso Favaretto: Sim, e aí nós vemos que o moderno sempre esteve em processo. O moderno cadastrado em “ismos”, em uma sequência progressiva é também uma construção da história da arte. Uma ficção, uma narrativa ainda que particularizada, quando na verdade o moderno esteve sempre em ebulição; isto é, pondo em questão as transformações que se davam simultaneamente em diversas direções e que se cruzavam. Então, nos anos 60, junto aos protestos e resistências à guerra do Vietnã, às ditaduras, a todo o tipo de repressão e, sobretudo,

às ações que visavam à mudanças nos comportamentos – emblematizados na minissaia, na música dos Beatles e dos Rolling Stones, nas drogas, etc. – as artes aos poucos romperam a formalidade estrita assumida em alguns desenvolvimentos modernos, produzindo, por um lado, diluição dessas formas modernas de expressão, por outro, experimentações empenhadas em responder às manifestações de alteridade que surgiam em toda parte.

Paolo Colosso: Hal Foster, num acerto de contas com a tradição crítica, passa por questões sobre as quais o senhor está mencionando. Ele afirma que a leitura um tanto “evolucionista” e “finalista” de Peter Bürger tende a construir uma origem idílica para as vanguardas históricas.⁴ Para Foster, isto contribui para que esforços criativos dos anos 60 nos EUA sejam esvaziados como mera repetição deste “passado heroico”.⁵ Foster não rompe por completo com Bürger, mas afirma ser necessária uma leitura mais matizada destes marcos, perceber uma história mais espiralada (nos termos do autor, uma temporalidade psíquica), para que percebamos contribuições nas neovanguardas americanas. Como o senhor vê esta posição?

Celso Favaretto: Foster, parece-me, atenta também para o fato de que questões não foram resolvidas; foram simplesmente recalçadas ou esquecidas. Mas, no modo como ele constrói a sua análise, parece que supõe uma certa continuidade nos desenvolvimentos de vanguarda. Eu já acho que não há tanta continuidade, é preciso dar atenção à singularidade das descontinuidades, às rupturas. O moderno não pode ser objeto de uma leitura em que de um lado tem o construtivismo, de outro Duchamp, o dadaísmo, o surrealismo. Isso que vocês chamaram de espiralado, para mim é o domínio da multiplicidade. E uma coisa é fundamental nas vanguardas, na constituição do moderno no século XX: a emergência do novo e da ruptura como vulto das singularidades.

Se no começo do século era importante a reação muito forte a todo tipo de regramento que vinha do século XIX, ao modelo da representação, o fato de que a transformação que ocorria como crítica e reação à representação assumiu a imagem de movimentos – futurismo, cubismo, surrealismo, expressionismo, dadaísmo – não deve encobrir o processualismo das movimentações intensas e rápidas que geravam a modernidade artística. Muitos artistas, apesar dos “ismos”, mantinham a sua singularidade. De modo que eles não estavam absolutamente localizados em nenhuma das determinações consagradas, ainda que certas direções se

⁴ Cf. FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA/London: The MIT Press, 1996, pp.1-32.

⁵ Idem, p. 13

tornassem hegemônicas – as abstratas em certos momentos, surrealismo em outro, modalidades do construtivismo em outro.

Mas, a rigor, não se pode falar que houve um movimento moderno evolutivo. Nós tivemos uma multiplicidade de direções. É preciso sublinhar que, fixadas na história e acolhidas pelos museus e pelo mercado, muitas singularidades estavam se afirmando à margem dessa suposta continuidade. Muito em relação com as transformações históricas de toda a ordem – sociais, econômicas, políticas e culturais – que se configuram a partir da Segunda Guerra Mundial, o aparecimento das neovanguardas, principalmente a partir da explosão da *pop art*, ao invés de ressaltar uma continuidade, aparece como um novo início, que, paradoxalmente, reatava e revigorava o impulso inicial das vanguardas. Isto é: a *pop art*, a arte conceitual, o minimalismo, a *body-art*, a arte *povera* não repetiam simplesmente o gesto e as ações das vanguardas do início do século em sua rejeição da arte da representação; percebe-se claramente que essas neovanguardas de um modo ou de outro rearticularam e reposicionaram, em novas condições históricas, em outra situação cultural, um impulso obscurecido pela força dos projetos e programas modernos, revigorando, assim, as descontinuidades responsáveis pela abertura do espaço do contemporâneo nas artes.

Paolo Colosso: É nesta chave que Foster entende Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke. Para ele, estes retomam o tema da absorção/acomodação/ institucionalização da vanguarda sem tom condenatório, mas usando tais processos como poética crítica. Para Foster, as neovanguardas evitam grandes oposições e a ideia de ruptura completa, mas trabalham com a ideia de sutis deslocamentos e de colaborações estratégicas.⁶ Em sua conferência⁷ para o I Seminário de Estética e Crítica de Arte (do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP), o senhor utilizou noções próximas a estas para descrever o panorama contemporâneo. Gostaria que o senhor falasse mais dessa relação não condenatória diante da absorção.

Celso Favaretto: Em primeiro lugar, o processo de absorção do novo e da ruptura é um processo socialmente estabelecido na lógica cultural do capitalismo, especialmente no capitalismo afluente. Esse processo de absorção está previsto, no limite, desde Marx em sua análise da mercadoria até naquilo que mais tarde Roland Barthes vai chamar de efeito de

⁶Idem, p. 25

⁷ “Arte contemporânea – opacidade e indeterminação”, posteriormente publicada na Revista *Rapsódia* (USP), v.8, p.11-28, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106650>. Acesso em 23 de abril de 2025.

recuperação do mercado, das novidades artísticas e comportamentais, dos choques e das rupturas, que são aos poucos domados e acomodados. Mas isto não significa que tenhamos de pensar de maneira muito rígida, segundo a qual esta absorção e acomodação no mercado inutilizam o valor das inscrições modernas, mesmo o heroísmo das vanguardas. A acomodação tem, claramente, dois sentidos: o efeito consumista, que é transformar a inovação em modelo a ser repetido – de resto, um efeito sempre esperado de toda a inovação –, mas também é preciso considerar que o efeito do mercado ou a institucionalização do novo e da ruptura pelo sistema da arte, não eliminou o caráter exemplar das atitudes e obras das vanguardas. O que é preciso reter é o gesto da vanguarda. Esse gesto é sempre exemplar, ele não pode ser reeditado da mesma maneira porque não pode ser repetido, mas ele funciona simbolicamente, ele é símbolo vivo. Ele tem eficácia própria. Podemos dizer que esse gesto tem uma certa transcendência, tendo em mira a inovação, singularizada.

Paolo Colosso: Tenho a impressão de que tanto Foster quanto Huyssen atentam para algo que o senhor mencionou ao citar Oiticica e Yoko Ono (no seminário) em sua conferência.⁸ Se a tarefa do artista é inscrever experiências, mudar o valor das coisas, o que as tornam ações culturais contextualizadas, é inevitável que, se ainda há valores a serem transformados, esta tarefa não tenha se perdido, mas ganhado novos contornos em nosso contexto histórico-social.

Celso Favaretto: Sem dúvida, o grande processo das vanguardas históricas foi levado ao seu fim, exatamente porque museu e mercado institucionalizaram as grandes conquistas, as grandes experiências das vanguardas. Mas isto não quer dizer que com isto o trabalho das vanguardas de oposição a todo tipo de normatividade tenha sido o fim do experimentalismo. O gesto moderno, que além de singular, individual é um gesto cultural, inscreve valor; e o valor não está tanto em se criar ou não novas formas. O valor está neste gesto sempre renovado de insurgência, de deriva, tentativa de encarnar as vivências historicamente configuradas. Isto é próprio das artes.

Não há tanto problema no fato de essas artes novas estarem trabalhando com formas e processos que reiteram os processos modernos. Porque essa reiteração não é repetição pura e simples; a diferença na repetição talvez seja um dos poucos critérios de valor, em termos de juízo estético, que nós podemos ter na atividade artística contemporânea. Não a transposição dos processos modernos simplesmente, mas a elaboração desses processos. Elaboração aqui

⁸ Cf. Idem, p.18

significa a transposição para nosso campo da crítica do conceito psicanalítico de elaboração, mais propriamente perlaboração, *Durcharbeitung*, segundo o sentido da designação atribuída por Freud a esse processo analítico.

Todas as novas vanguardas estariam assim tirando os seus efeitos através da elaboração de obliterações modernistas. Mas elaborar implica a passagem para uma outra posição, em situações absolutamente outras, daquilo que um dia tinha sido produzido como ruptura e novidade. Mas agora a ruptura e a novidade não são o que interessa, além de difíceis de ocorrerem devido ao processo de recuperação; o que interessa é a produção de alteridade e é aí que está a inscrição de valor, configurada historicamente, segundo os problemas que emergem nesta nossa situação, na lógica cultural do capitalismo avançado, para lembrar a expressão de Jameson. A história está pondo questões e problemas inusitados como os de ecologia, de gênero, de políticas nômades, comportamentais, em que se põem várias produções de alteridade.

Ruy Ludovice: Em sua conferência para o seminário, o senhor salientou a posição de Giorgio Agamben, para quem o contemporâneo não seria tanto uma categoria histórica entre outras, nem tampouco um conjunto de estilos e estilemas, sendo antes uma zona de obscuridade. Diante desse quadro, onde poderíamos localizar a potência negativa das obras de arte feitas hoje em dia? Como se nega a realidade em regime de obscuridade ontológica? O que se nega, exatamente? Deveríamos pensar no elemento crítico da arte em outra chave que não a da negatividade?

Celso Favaretto: Deixe-me ler um excerto do Agamben: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado a suas pretensões e é neste sentido inatual. Mas exatamente por isso, exatamente através deste deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo”. O que ele chama de obscuridade é exatamente isso. Você apreende esse tempo, o contemporâneo, não por aquilo de que se tem clareza, mas pelo que ele chama de obscuridade. Ora, obscuridade aqui é o fato de que o inatual e o intempestivo são vividos como tais, mas não são percebidos nem categorizáveis. Esta impossibilidade de categorizar é obscuridade.

No seminário eu me lembrei de uma frase do Lacan, que dizia o seguinte: a arte pode ser entendida como o pensamento da opacidade. A opacidade pode nomear o que não se deixa ver,

isto é, aquilo que aparece como modo de formalização da irredutibilidade do não-conceitual como opacidade, que não é outra coisa senão essa impossibilidade de categorizar. O contemporâneo está aí sendo vivido, mas a caracterização disto em termos formais é impossível. Temos a multiplicidade, a enormidade de manifestações artísticas e dentro destas temos de tudo: repetição de processos modernos, repetição de procedimentos vanguardistas, muitas rearticulações das incorporações, daquilo que coloca o corpo em movimento, em ação. O processo geral é indeterminado.

Você sabe que alguma coisa que aparece é arte, mas não consegue determinar o que é propriamente o artístico da coisa. Mas isto não tem importância; o que importa é que nestas coisas vigoram tensionamentos, sejam de algum dispositivo moderno, conteúdos e formas modernas, sejam de relações suscitadas por dispositivos articulados pelas novas condições de produção artística ou social.

Em qualquer dos casos, sempre importa surpreender nessas coisas processos de intensificação do pensamento não-conceitual em que se percebe uma distensão da imaginação. É nestes tensionamentos que, lembrando ainda Oiticica, o que importa não é a criação, mas a instigação para a experiência de atribuição de valor a essas coisas. Raramente é um valor artístico, capaz de criar algo novo. Mas frequentemente é um valor que cria uma tensão psíquica capaz de colocar os receptores numa situação tal que este se sente chamado, interpelado, sem saber por quê. Ele vai dizer: puxa, isso é interessante! E aqui interessante não apenas no sentido corriqueiro do termo, mas no seguinte sentido: ele vai ficar espantado e, se for suficientemente referenciado, vai localizar essas interpelações em algum lugar, tentar estabelecer os nexos entre aquilo que está vendo e o que já conhece, o que já experimentou. Este é o processo de elaboração de que falei. O nexo entre o presente e o passado naquilo que o interpela obriga-o a elaborar a opacidade. O contemporâneo é uma atuação.

Ruy Ludovice: Ainda sobre as relações entre arte e realidade, a prática de residências artísticas é algo disseminado, tornando-se mesmo forma privilegiada de financiamento do trabalho artístico. Em que medida as residências proporcionam um confronto produtivo entre artista e meio social?

Celso Favaretto: Essa questão nos conduz a algo importante atualmente. Uma vez que a arte contemporânea habita este espaço da opacidade, da indeterminação, frequentemente esta arte não é de obras e objetos. É uma arte da ação, do mostrar-se, apresentar-se, de modo que o lugar

em que se dá a apresentação das obras já faz parte das obras, um fato, aliás, que vem das proposições conceitualistas e minimalistas. Então, esta arte que não resulta em obras a serem lançadas no mercado, esta atividade artística para existir precisa ser apoiada pelos incentivos financeiros, oficiais ou privados, pelo apoio institucional, que fornecem lugares para as experiências, bolsas, recursos provenientes de leis de incentivo para indivíduos ou grupos. As residências são uma das modalidades desse apoio, sem o qual a atividade artística contemporânea não tem como se segurar. Importante nessas atividades é o seu aspecto coletivo, a formação de grupos, algo que se desenvolveu desde as primeiras experiências de vanguarda, com repercussão na crítica da criação individual, da autoria. Assim, a ideia e a prática atual das residências também abrigam a imagem da criação coletiva, ou pelo menos da criação pensada como resultado de experiências comunitárias hoje com mais possibilidades de obtenção de auxílio do que as puramente individuais.

Paolo Colosso: Interessante o que acontece com o espaço nesse caso. O espaço não é apenas um substrato físico, o habitar junto se torna uma força para alimentar as interações que visam novas formas de sociabilidade...

Celso Favaretto: Certamente. As residências incentivam esse trânsito, a interação. O interessante é que as residências, diferentemente dos agrupamentos contraculturais dos anos 70, que se valiam da ideia e certas práticas de marginalidade em relação ao sistema, hoje funcionam com apoio institucional. No fundo, as experiências de residência acentuam a expectativa de que haja uma troca intercultural, uma multiculturalidade, um desaguadouro de todas aquelas diferenças, gerando uma figuração comunitária da experiência. Em poucas palavras, aposta-se que o ritmo subterrâneo que perpassa as artes possa produzir a diferença, mudança na experiência que funcione como intervenção nos espaços de sociabilidade. Enfim, uma outra posição do político nas artes, em que o que vale é o efeito de interrupção dos regimentos institucionalizados. Os atos artísticos nesses espaços funcionam como fatos simbólicos, com poder de irradiação.

Paolo Colosso: Existe uma concepção vigente que circula bastante nos meios de comunicação, e mesmo no âmbito da academia, sobre uma suposta crise da arte. Parece-me que esta noção de crise é fundamentada em uma visão teleológica da arte, de modo que esta passaria por movimentos do romantismo até as pós-vanguardas. A partir das colocações prévias do senhor,

então haveria alguma substancialidade falar em crise ou ela ainda está presa a essa ideia idealista, ideológica?

Celso Favaretto: Quem fala em crise, ou está no crivo da nostalgia ou então na expectativa de alguma coisa por vir que seja superação do que está aí. Esta perspectiva decorre de um pessimismo extremo segundo o qual a grande arte já ocorreu, e inclusive a grande arte moderna já se fechou e o que está aí não é nada. Deveríamos assim, ou propugnar uma volta à boa forma, mesmo às formas modernas, ou então acreditar que seria preciso esperar um tempo propício ao renascimento da arte. O que ocorre é muito diferente de uma crise. Temos de perceber que o que está acontecendo é muito afirmativo, é a tentativa de dar conta do intempestivo, dar conta do que é obscuro, do que é opaco.

Nós não estamos patinando na simples repetição do moderno; estamos imersos em pleno estado de indeterminação, mas o indeterminado não se opõe à criação, o indeterminado não se opõe à vida. Ao contrário, são as potências da vida que estão em ebulição numa situação que se poderia se chamar de dramática, que é uma situação de mutação da qual nós não temos a ideia para onde vai. O que as pessoas gostariam hoje, por razões de segurança social e psíquica, é de encontrar algum lenitivo por essa dor da impermanência.

Então, o fragmento de Peter Pál Pelbart que eu citei na conferência, que a contemporaneidade suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos e flutuantes, quer dizer que atualmente não se aposta mais numa forma que substitua uma anterior, suposta mais completa que não mais opera. O que é oblíquo, híbrido, flutuante, apela para a mudança da experiência, para o valor da experimentação; quer dizer, nós estamos constituindo alguma coisa ainda que indeterminada no meio da tempestade, no meio do redemoinho; talvez outros modos da experiência cultural, artística, dos valores.

Nós ainda vivemos dos valores modernos, só que a gente vive desses valores modernos não de maneira idealizada ou formalizada, mas tensionando as suas relações com o que está acontecendo. Alguns desses valores são iluministas, outros foram nascidos das experiências da modernidade do século XX, outros das mudanças de comportamentos propugnadas nas décadas de 60 e 70, outros ainda advindos das novas relações com as tecnociências. Todas essas aquisições estão o tempo todo sendo tensionadas cotidianamente em nossos hábitos, decisões e atitudes.

No livro *O Pós-moderno explicado às crianças*, Lyotard ao se perguntar “o que quer dizer pós-moderno”, diz que um filósofo, um artista pós-moderno é aquele que tem de inventar as

regras do que faz, as regras para seus juízos, para as interpretações naquilo que faz. Nisso se pode ver o que é tal tensionamento no estado de flutuação dos valores. Outro aspecto importante desta situação, a meu ver, é o hibridismo. Ele está no fato de vivermos a multiplicidade de referências continuamente; significa enfrentar a relação entre singularidade, multiplicidade e simultaneidade.

Paolo Colosso: Quando Jameson traça o diagnóstico sobre a pós-modernidade, afirma que práticas artísticas com caráter crítico nesse momento têm de reativar as funções didáticas e pedagógicas das artes. Isto me levou a pensar na trajetória intelectual do senhor onde, num certo momento, as questões da educação ganham centralidade e o trânsito entre estes campos se torna recorrente.

Celso Favaretto: Na história cultural, desde Prelibar os gregos antigos, a produção que aparecia como *tékne* e *poiesis* e que nos tempos modernos passou a ser chamada arte, tinha função educativa, fazia parte da *paideia*, era formação, portanto atividade com sentido social e político. Com sentido parecido, mas referido especialmente ao conhecimento científico, os iluministas formularam a ideia de formação como *Bildung*. Bem, então acho que entre as coisas mais importantes que aconteceram na modernidade, com os deslocamentos da arte produzidos a partir das vanguardas, com a emergência da multiplicidade na arte, no pensamento, nos valores, nos comportamentos, é que, talvez nós estejamos próximos daquilo que era arte nas antigas civilizações, quando não era uma atividade separada, autônoma, mas uma atividade produtora incorporada à vida cotidiana.

Basta ver como desde projetos modernos construtivistas, como por exemplo na Bauhaus, as categorias artísticas migraram das experimentações propriamente artísticas para objetos e comportamentos da vida cotidiana, como no design por exemplo, em que se manifesta o triunfo da relação entre forma e função. Ora, o que é essa forma e função senão alguma coisa que tem a ver com aquele ritmo antigo em que a coisa mais preciosa que hoje está no museu era um objeto de culto ou de uso, quer dizer, era um objeto, uma forma simbólica que traduzia um valor reconhecido efetivamente na vida. É isto que é uma abertura surgida a partir da crítica da arte efetuada pela modernidade e continuamente realizada desde então: a retomada do sentido cotidiano da arte.

Ora, a lição duchampiana de 1913, proclamando a dissolução da separação entre os domínios do que é artístico e do que não é, chegou a um ponto, certamente cheio de

ambiguidades – em boa parte devido ao fato de ser objeto da cultura socialmente e economicamente determinada –, em que o que é arte e o que não é não importa, ela está disseminada e incorporada de diversas maneiras ao cotidiano. É claro que no capitalismo afluyente todo objeto se torna mercadoria, mas há algo mais aí além do que está ligado ao comportamento e ao uso: uma experiência estética diversa daquela das obras de arte do passado.

Quanto à minha trajetória pessoal, a aproximação entre arte e atividade pedagógica foi sempre, digamos, natural. Eu me tornei professor muito cedo. Inicialmente porque, ao entrar na universidade, fiz durante alguns anos um curso de matemática que formava professores de matemática e de física. Fui professor de física durante vários anos no curso científico, uma modalidade do curso colegial, hoje ensino médio, em uma escola da rede estadual. Mas eu já era, entretanto, interessado em literatura, em arte, em filosofia desde os meus anos de ginásio e colégio.

Como professor este interesse aparecia nas aulas e nas atividades extracurriculares que eu desenvolvia. Mas devido ao interesse crescente por artes, literatura e política – eram os anos 60 – enquanto continuava professor de física e matemática, interrompi o curso de matemática e fui cursar filosofia. Ao me formar, deixei aquela atividade e comecei a trabalhar como professor de filosofia em um colégio experimental, também público, aqui em São Paulo, e a cursar a pós-graduação em filosofia, na área de estética, aqui na USP. O que me encaminhou logo para trabalhos com filosofia e estética em várias faculdades. O mestrado e o doutorado foram especificamente em estética.

Reverendo meu percurso de 50 anos como professor, percebo que desde o início o meu interesse pelas artes e literatura referia-se ao tema da relação entre arte e vida. E que o meu interesse pela educação, por formação, nunca estabeleceu limites entre a atividade de professor de matemática, de física e filosofia e os interesses artísticos e estéticos, porque a relação de arte e vida sempre informou a minha atividade educativa e a pesquisa; nunca vi conflito entre ser professor e estudioso de estética e ser formador de professores para o ensino de filosofia e de artes.