

T CARNEVALE, Fulvia.
Práticas Artísticas, práticas políticas?
2005. (5 p.) [artigo]

São Paulo S.A.

práticas estéticas, sociais e políticas em debate

Situação #3 Estética e Política

17 a 19 de abril de 2005 - SESC Belenzinho - São Paulo - Brasil

Práticas artísticas, práticas políticas?

Fulvia Carnevale

Gostaria de desenvolver minha intervenção a partir de duas experiências de cooperação artística de que participei e nas quais ainda estou envolvida. Não apresentarei as duas experiências como exemplos de uma arte verdadeiramente engajada nem farei a promoção de minha própria atividade nesse contexto. A idéia não é essa de modo algum, posso lhes garantir; porém, acredito que as duas experiências são interessantes e são políticas à medida que reorganizam as regras habituais da participação num trabalho artístico, colocando em discussão os cortes disciplinares que garantem sua promoção.

A primeira é uma experiência partilhada com Alejandra Riera. Diz respeito a um trabalho que começou há dez anos e do qual comecei a participar quando já estava em desenvolvimento, há mais ou menos quatro anos – o das *Maquettes sans qualité* (Maquetes sem qualidade). Caso se queira definir o trabalho em termos de formato, trata-se de um arquivo e uma de suas vocações é assumir a forma de um livro, pois se compõe de imagens e de textos. Até o presente, sua circulação informal numa rede restrita fazia parte de um desejo de autonomia quanto à produção e à divulgação; porém, agora, está prestes a sair uma publicação, em língua espanhola, da Fundação Tapiès. É uma coletânea micrológica de questões que nos obcecamos, um dispositivo que acolhe múltiplas vozes numa escrita que não se propõe a descrever nem a explicar mas, sim, a interrogar o estado das coisas, inclusive sua própria relação com as imagens que a acompanham. O método de montagem estrutura esse espaço – em todas as suas variáveis: a analogia, a dissociação, a relação dialética, a composição de citações sem e com aspas – mas a metáfora da sala de montagem, tal como nos é apresentada pelo Godard do início de *Numéro Deux* (*Número Dois*), como lugar onde o artista é patrão e o operário ao mesmo tempo, estrutura as apresentações das maquetes no momento das exposições. (**Imagens Tapiès**). As projeções das imagens em movimento põem lado a lado os textos e as imagens fixas no espaço, tudo como uma espécie de simulação sobre questões não resolvidas e sobre o problema da irrealizabilidade da obra de arte contemporânea.

Enquanto o sistema capitalista e suas contradições não pararem de nos estrangular, continuaremos relegados à fase preliminar de tudo, porque as condições materiais de realização da obra são igualmente as condições imateriais de nossa realização como sujeitos de uma vida não mutilada. É nesse sentido que se deve entender o título dado à exposição pessoal de Alejandra Riera, realizada em novembro passado, na Fundação Tapiès: *Travail en grève* (*Trabalho em greve*). A greve não é aqui uma figura de estilo, mas um recurso último, interno à produção artística.

Essa cooperação entre mim e Alejandra no trabalho sobre as maquetes ocorreu num interregno muito próximo daquele cujo advento era desejado pelo Benjamin de *L'auteur comme producteur* (*O autor como produtor*), ou seja, num espaço de eliminação das barreiras entre escrita e imagem e que se efetuou na base de uma cumplicidade política. "O que temos que pedir ao fotógrafo – escreve Benjamin em *L'auteur comme producteur* – é que seja capaz de dar à sua imagem essa legenda que a afaste da usura da moda e lhe confira seu valor de uso revolucionário. Ora,

ARQUIVO DE EMERGÊNCIA: DOCUMENTAÇÃO DE EVENTOS DE RUPTURA

apresentaremos essa exigência com maior insistência se nós – os escritores – começarmos a fotografar.” Superar, no seio do processo de produção espiritual, as competências que constroem seu ordenamento segundo a concepção burguesa é o que, segundo Benjamin, torna uma produção politicamente válida. Essa base política comum de abandono voluntário da posição de competência profissional permite que os autores, como produtores, experimentem – juntamente com sua solidariedade para com o proletariado – uma solidariedade direta para com alguns outros produtores que, antes, não tinham muita coisa para lhes dizer.

Portanto, partindo desse pressuposto, interrogamos a heteronomia absoluta que implica toda prática artística e sua dependência de um público que nós não queríamos nem seduzir nem contrariar, mas, sim, envolver num processo de greve. Isso está muito explícito na peça *Entracte (Intervalo)* que co-assinamos para a exposição *Ex-Argentine (Antiga Argentina)* e que, em seguida, circulou na exposição *Comment nous voulons être gouvernés (Como queremos ser governados)*. O próprio dispositivo da exposição militante que reúne as expressões de dissensão nos pareceu arriscado e discutível, e construímos os textos e as imagens como questionamentos acerca da posição pan-óptica do curador, o qual reúne, num quebra-cabeça, uma totalidade desconhecida para os artistas singulares convocados e que são condenados a fazer parte de um mosaico cujo objetivo não conhecem. Na exposição sobre o governo – embora o público fosse convidado a deslocar as obras, interagir, reconstruir as relações propostas –, a opção de fazer interagirem obras como uma máquina de visão organizada de uma crise, que permanece sempre a dos outros, nos parecia insuficiente. A crise é, realmente, aquela que é comum ao artista e ao seu público no momento do encontro entre a obra e as pessoas, as relações de poder a serem transformadas são sempre as que nos envolvem e não aquelas de que nos falam as informações globalizadas.

Nas *Maquettes sans qualité (Maquetes sem qualidade)*, a questão da perda inevitável da singularidade do autor e da urgência de instaurar um outro tipo de relação com o público assume, freqüentemente, a forma de uma arqueologia do silêncio. Mas não se trata do silêncio dos vencidos nem do silêncio da ruína que suscita todas as sobrevivências da nostalgia; é o silêncio daquilo que não se deixou existir, daquilo que se fez desaparecer no mundo e em nós mesmos e que, ao mesmo tempo, nos privou dos elementos visuais para deles fazer arte e instrumentos epistemológicos para a compreensão desse vazio. Dado que essa ausência não é registrada, nem nomeada, nem reconhecida como legítima, não é uma ausência pela qual se tenha que pôr luto, mas é o desaparecimento dos possíveis revolucionários e que caracteriza o presente muito imperfeito em que vivemos.

Quanto aos detalhes na economia das *Maquettes sans qualité (Maquetes sem qualidade)*, eles não figuram aí como resultado de uma opção formal de gosto nem de fetichismo da micrologia, mas têm por função revelar o ponto de implosão surda dos conflitos. E, diante dessa implosão que não produz acontecimento, a única atitude possível é a do questionamento sobre a circulação do saber-poder “por que não compreendemos as coisas que não compreendemos?” “Por que somos destinados a fotografar isso e não outra coisa, a nos interrogar sobre isso e não sobre outra coisa?” Os espaços negros representam essa ausência de explicação, essa ausência de companheiros, essa ausência de acontecimento revolucionário que poderia nos tirar da temporalidade da pequena crise, da interrupção permanente. As ausências aqui são muitas e, desse modo, tornam-se explicáveis e suportáveis. A imagem da deputada curda, Leyla Zana, presa por haver falado em sua língua no Parlamento, por haver feito existir sua minoria que deveria ter permanecido invisível, por haver falado sobre as aldeias inundadas e apagadas do mapa, é posta em relação problemática com a prisão cotidiana do exílio da atriz palestina Hiam Abbas, que vive em Paris uma vida cheia de ausências e cujo rosto e cujo corpo são muito parecidos com os de Leyla Zana. Confusões? Analogias? Erros? A grade de interpretação do real é questionada sobriamente, mas implacavelmente, e as divisões do sensível são, o tempo inteiro, novamente traçadas e propostas em partilha com outros autores-produtores e com o público.

A sedução é rigorosamente excluída do dispositivo formal das *Maquettes (Maquetes)*, ela é relegada ao plano dos sentimentos anticomunitários, é tomada como o que separa os seres e alimenta o fetichismo da obra, a necessidade de biografia, de controle sobre o autor e seu corpo

ARQUIVO DE EMERGÊNCIA: DOCUMENTAÇÃO DE EVENTOS DE RUPTURA

eternamente ausente do trabalho. De toda forma, hoje, o declínio desse obscuro desejo entre o artista e seu público se aprofunda no campo da arte contemporânea, em diversos níveis.

Depois do advento do ser insignificante, acima do autor insignificante que filma o instante insignificante que caracterizou o cinema desde suas origens e os documentários contemporâneos, depois da *performance* que pretendeu incorporar de maneira crítica o conteúdo da arte ao corpo do artista, temos os artistas relacionais que contornam o fato de que o canteiro de obras da arte se deslocou da produção de objetos para a subjetivação, fornecendo situações e relações padronizadas em vez de obras padronizadas. O que equivale a afirmar que eles próprios se resignam, enquanto autores, a se tornar artistas *ready-made*, isto é, a ocupar um lugar – a galeria, o museu – de maneira inadequada, industrial, insignificante, a repetir a constatação rentável de sua própria insuficiência e de sua falta de qualificação através de ações que não têm sentido nem consequência, como cozinhar para consumidores de mercadoria cultural e não culinária ou de se incluir sentado numa instalação como nota à margem viva e interativa para o uso do expectador com falta de amigos ou de explicações. O fato de que o poder instalado nos tenha transformado em singularidades insignificantes, com todas as ambigüidades que isso comporta, e de que, ao mesmo tempo, as modalidades clássicas de expressão da dissensão tenham sido transformadas em puras oportunidades de produção de imagens nos coloca diante das aporias da crítica debordiana de uma suposta sociedade do espetáculo, à qual se oporia um fetichismo duvidoso da forma de vida destinada, no fundo, a produzir uma outra elite. A chegada dos artistas *ready-made* marca o momento de mercadorização desses fenômenos antes mesmo de terem tido acesso à posição de problema. Porque o fato de que o campo da arte tenda progressivamente para o campo onde se colocam com insistência questões políticas, decorre também, provavelmente, do fato de que o paradigma de desvendamento dos conflitos sociais se tornou, hoje, aquele da guerra e não o da luta. O verdadeiro confronto tornou-se sem imagem, seu lugar não é mais a rua, demasiado vigiada, demasiado trancada, demasiado filmada, mas a subjetividade que deve buscar lugares interiores para manter um potencial de resistência.

Falo, então, da outra experiência de cooperação – um trabalho feito em comum com James Thornhill já há dois anos. (**The true artist**). Nossa primeira preocupação era instalar um dispositivo de "dessubjetivação" que nos tirasse de nossa posição profissional politicamente imobilizadora e nos permitisse chegar a uma organização em que se pudesse recuperar poder. Esse espaço que a gente produziu, livre dos compartimentos das competências e de suas hierarquias, bem como dos imperativos de coerência que elas comportam, era um espaço em que a questão da passividade aparecia como o problema central. A preocupação com a impotência política estava no cerne tanto do dispositivo formal que havia sido implantado quanto dos conteúdos que se queria abordar, pois o primeiro projeto sobre o qual trabalhamos juntos é um arquivo filmico de depoimentos sobre a impotência política, intitulado *Please God Make Tomorrow Better*. A partir daí e progressivamente, começamos a tomar distância do processo criativo, a ver o espaço artístico como algo de eminentemente heterônomo e parasitário; a impotência política que nos havia levado para o terreno artístico, longe do ativismo, era, a um só tempo, o que se partilhava emocionalmente com as pessoas entrevistadas e, ao mesmo tempo, o espaço prático de nossa situação comum de filmadores e de filmados. A cada vez que filmávamos, começamos a nos ver como os primeiros expectadores de algo que se passava sem nós. Por causa disso, gostamos de nos definir como os assistentes de uma artista fictícia que é a heterônoma de nossa cooperação, Claire Fontaine. Os assistentes são aqueles que devem assumir todas as responsabilidades, se ocupar de todo tipo de tarefa, trabalhar o tempo todo sem nunca colher a glória que deveria recompensar seus esforços. E também são aqueles que assistem no sentido de serem expectadores.

Essa outra experiência de deportação para fora de seu próprio campo de competência, de desorientação fora de sua área, parte da idéia foucaultiana de que os processos de subjetivação e de "dessubjetivação" estão no cerne de toda transformação política. Ao assumir com Foucault que o *slogan* para chamar para uma mudança radical do estado de coisas é "temos que mudar a nós mesmos", tentamos criar situações em que isso pudesse ser possível sob a forma de uma prática que se aproximasse da greve, tal como a descreveu Benjamin em sua *Critique de la violence* (*Crítica da violência*). Porque, para ele, a greve é essencialmente a suspensão momentânea de uma relação de força instalada (aquela entre o patrão e os operários) e a instauração de um

ARQUIVO DE EMERGÊNCIA: DOCUMENTAÇÃO DE EVENTOS DE RUPTURA

intervalo durante o qual os grevistas se “dessubjetivam”, isto é, olham sua situação suspensa numa posição diferente e, através disso, se transformam.

É certo que essa idéia da greve não coincide, de modo algum, com a idéia de insurreição ou de revolta; mais uma vez, é muito mais uma prática da ordem da não ação e da suspensão do que da transformação ativa do estado das coisas.

Toda greve – para permanecer nessa metáfora – é protegida por piquetes, assim como toda produção artística ganha corpo no interior de laboratórios mais ou menos protegidos e mais ou menos afastados da temporalidade da produção comum.

Essa prática artística pode ser interpretada como um sintoma da crise ou, se quisermos ser mais otimistas, como uma correia de transmissão da crise que corre ao lado dos corpos atravessados pelo poder, mas isso não é uma prática que tenha vocação para retirar os corpos dessa situação nem para funcionar como paradigma para uma emancipação possível. Nesse sentido, se poderia dizer que, no seio do regime estético das artes, a questão da eficácia política da obra de arte é relegada ao espaço das pressões secretas. Exerce-se uma ação, uma pressão através dessa maneira de fazer, a qual funciona para seus atores/expectadores como uma prática de liberdade, mas não se pode, de modo algum, controlar sua recepção nem sua circulação no fluxo inesgotável dos signos, sons e imagens do capitalismo.

É por isso que a prática artística comporta um interesse político na medida estrita em que pode ser uma prática de apresentação, de representação ou de escrita e que não tem vocação para instaurar nenhuma normatividade, nem para transformar seus autores em exemplos vivos de uma nova forma de vida, mais plena, politicamente mais eficaz – que era o sonho, agora morto, das vanguardas. Quanto às formas que são produzidas, elas têm, evidentemente, uma história, mas nenhuma efetividade fora do espaço sócio-político que as recebe. E, quando pensamos no escândalo da coleção Flick, em Berlin, que recebe artistas – como Dan Graham – que escreveram e refletiram muito sobre a questão do controle da circulação das obras de arte no interior do mercado, compreendemos que a ilusão de reivindicar uma virgindade revolucionária da prática artística esbarra, desde o início, na impureza crônica de todo contexto nesse estágio do capitalismo. As imagens circulam, o capital circula, o dinheiro dos nazistas circula e isso compromete, mancha, contamina todos os tipos de práticas artísticas a tal ponto que é necessário poder pensá-las já digeridas pelo dispositivo liberal, antes mesmo que tenham chegado ao mercado, porque o mercado já é seu ponto de partida, seu banco de dados, seu pesadelo e seu cotidiano. **(TO HELL I DELVE)**. A esse respeito, uma peça de Claire Fontaine, exposta uma única vez e que só muito dificilmente pode entrar no mercado, e vocês verão porque, coloca a questão da instituição e de sua relação com a destruição das tensões revolucionárias que a atravessam. *To hell I delve*, eu me afundo no inferno, foi escrito com as letras roubadas da placa da Prefeitura de Nantes e faz parte de uma série de trabalhos que recompõem frases com placas roubadas.

Criamos, pois, no contexto de práticas já tradicionais na arte contemporânea, como a recuperação, o afastamento, a arte benjaminiana de citar sem aspas, um canteiro de obras que, sem pretensões às inovações formais, preenche as formas já estabelecidas por conteúdos que são os da desagregação do espaço do político tradicional. **(imagens Meerrettich)**.

O uso do texto na economia desse dispositivo é da ordem do *slogan* que reivindica um contexto para assumir uma significação. Claire Fontaine não se serve da tautologia, à maneira de Kosuth, nem da substituição da coisa pela palavra, à maneira de Weiner, mas, sim, da produção de placas que funcionam como imagens dialéticas à medida que elas convocam o passado e o futuro para o campo mesmo de nosso presente defeituoso e cuja falha principal é a impotência política.

Muitas práticas da arte conceitual são maneiras de acenar para o que não pode advir ou para o que não se pode ainda ou não se pode mais fazer. O grupo Art & Language propunha até ler o que se chama de “arte conceitual” como *a modernism's mental breakdown* (a depressão nervosa do modernismo) e é certo que, entre os artistas que adotam esse tipo de práticas, há um desejo de serem reconhecidos pelo que eles não fazem – seu poder não desenvolvido – e, de certa maneira,

ARQUIVO DE EMERGÊNCIA: DOCUMENTAÇÃO DE EVENTOS DE RUPTURA

de não serem reconhecidos pelo que fazem. Pode-se ver nisso um ato de greve no sentido em que ela é entendida aqui como uma greve da subjetividade, um preferir não ser artista pintor ou não ser artista simplesmente, ao mesmo tempo em que se explora o terreno da arte e em que nele se abriga para questioná-lo.

Porque a questão não é saber como se pode se inscrever no grande mapa da classificação sócio-política dos artistas (a qual divide os pedaços de mercado de museus e galerias), entre os decoradores do desastre, os agitadores de domingo, os recuperadores-chefes e os eternos desesperados com a falta de reconhecimento de sua nobreza revolucionária. Mas como o pensamento é integrado ao dispositivo artístico? Como a montagem, as escolhas formais, a afirmação explícita do campo da arte contemporânea como espaço de subjetivação, embaralham as outras pequenas máquinas de visão do mundo que nos são oferecidas, sejam elas pan-ópticas ou micrológicas?

A questão do devir deve ser posta não para as obras, mas para os sujeitos que as encontram. É nisso que as instalações de Hirschhom – onde os filósofos são convidados a fazerem o papel de filósofos – não questionam em nada as relações de poder que nos limitam, mas representam, simplesmente, a paródia das separações de nossos papéis sociais num cenário de papel. É como se, ao lado do bar que responde à necessidade do visitante de beber alguma coisa, houvesse a necessidade de um ou de vários pensadores para que o artista pudesse anexar à obra sua exegese, fornecer uma interpretação unívoca de uma prática que, de outro modo, seria confusa. (***)

Se for possível desejar que esse espaço incerto da arte contemporânea nos propicie alguma coisa, tal coisa não será uma explicação que repatrie a complexidade do mundo e a condense em pequenos modelos totalizantes, mas, ao contrário, será a desorganização, serão máquinas para ver que nos são oferecidas e dispositivos de subjetivação instalados. Filliou tinha uma frase muito bonita que é “não importa o que você faça, faça outra coisa”, e talvez se possa esperar que, fazendo qualquer coisa que se chame arte, se provoquem transformações que não poderíamos produzir fazendo o que se tem o hábito de chamar de política.

Tradução de Iraci D. Poleti

Fonte:

INTERNET

http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3807&ParamEnd=5

Consulta em: 10/02/2008.