

Arte e política: fracasso exemplar

Fabíola Tasca

Uma das maneiras de promover uma aproximação ao território da arte consiste em relacioná-lo a outros territórios com os quais mantém certos vínculos enquanto deles guarda determinada distância. Trata-se de esboçar contornos para um termo instável como “arte”, a partir de sua situação de exterioridade. Assim, por definição negativa – o que “arte” não é – circunscreve-se um território movediço. Daí o recurso de dizer “arte e comunicação”, “arte e educação”, “arte e política”, “arte e cultura”, etc. A arte estabeleceria parceria com diversos territórios, muitas vezes camuflando-se, confundindo-se, mimetizando procedimentos e atitudes, mas, não convém subsumi-la a tais campos.

Se a arte contemporânea “disfarça-se” de sociologia, antropologia, política, logo insinua uma feição própria que, curiosamente, é aquela que não conseguimos fixar. Seria justamente esse escape, essa não fixação, uma localização impossível de precisar aquilo que responde pela especificidade da arte?

“Proclamamos hoje a vocês, artistas, pintores, escultores, músicos, atores, poetas... a vocês, para quem a Arte não é simples motivo de conversa, mas a fonte da verdadeira exaltação, nossa palavra e nosso ato.”¹

É nesse tom grandiloquente que se inicia o Manifesto Realista. Grandiloquente, exaltado, inflamado, didático são todos adjetivos que podemos usar para descrever a performatividade discursiva dos manifestos vanguardistas reveladora da perspectiva diretiva que orientava as vanguardas. Uma perspectiva orientada em inscrever-se no futuro. Conforme esclarece Antoine Compagnon, embora os primeiros modernos não procurassem o novo num presente voltado para o futuro, mas no presente, enquanto presente, depois do impressionismo a arte se apegava desesperadamente ao futuro, procurando, em vez de aderir ao presente, antecipá-lo. E os manifestos cumprem esse papel de projetar o futuro. Arthur Danto afirma que “[o] modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos”.² Uma era marcada pela ansiedade em definir a verdade

filosófica da arte, cada ismo esforçando-se por enunciar verdades próprias e estabelecer o rumo em direção ao qual se deveria caminhar na produção artística.

Danto afirma que, em certa medida, os apelos presentes nos manifestos não fazem mais sentido, uma vez que procuram enunciar uma direção para a arte, a qual não se apresenta hoje como uma questão possível. O contemporâneo é, para Danto, um tempo essencialmente plural, cuja especificidade reside nas possibilidades oferecidas por essa pluralidade. Diferentemente de Hal Foster, para quem o pluralismo é um problema para a arte e para a crítica,³ Danto compreende que um cenário pluralista é antes uma oportunidade de experimentação. Ele se refere ao contemporâneo como um momento marcado por uma série de transformações que se sucederam desde os anos 60, nomeando-o como momento pós-histórico, e elege *Brillo Box*, de Andy Warhol, como o emblema dessa virada. Pós-histórico porque não haveria mais possibilidade de um direcionamento narrativo: a arte podendo assumir qualquer feição.

Essa possibilidade ilimitada nos remete às atividades das vanguardas, que se exercem num momento em que a arte passa a ser tudo e qualquer coisa. Liberdade. Mas falar da liberdade moderna não é a mesma coisa que referir-se à liberdade contemporânea, porque “[a] liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era, sobretudo, uma revolta, um desejo crítico diante das coisas e valores instituídos”.⁴

Para articular determinados posicionamentos críticos as vanguardas lançavam mão de artifícios os mais diversos; Ronaldo Brito pontua que a “radical negatividade dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtiva”,⁵ com suas diferenças irreduzíveis, tinham em comum certa desnaturalização do olhar, atuavam no sentido de descentrar o olhar, golpeando o lugar por excelência das belas artes: a contemplação.

O conceito de contemplação exprime uma aderência a valores da ordem do divino encarnada pela estética – exatamente esse o ponto que as manobras das vanguardas irão perturbar, perturbação que Brito caracteriza como um golpe que os movimentos vanguardistas desferem ao estatuto da arte.

Marcel Duchamp ataca a atitude contemplativa ao construir uma obra alicerçada na íntima relação entre os campos visual e verbal, além de recorrer a outros artifícios. Em *A noiva despida*, primeiro texto da biografia de Duchamp assinada por

Calvin Tomkins, o autor aponta para um aspecto possivelmente negligenciável na apreciação de uma das obras mais importantes do artista e também do século XX: o humor.

A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande vidro), 1915-1923, mede quase 2,74m de altura por 1,75m de largura e domina a galeria de Duchamp no Museu de Arte da Filadélfia. Embora em *O grande vidro* Duchamp não esteja nos domínios da antiarte – já que, mesmo recorrendo a artifícios incomuns,⁶ sua atuação está mais próxima à de um pintor – ele se move no terreno de um humor estratégico. Estratégico porque via o humor é possível conduzir o espectador a um local particular, em que talvez haja uma relação profícua entre o humor e o político. Não me refiro aqui à política como tema para exercícios de humor, mas sim ao humor como uma ferramenta política, uma vez que pode ser capaz de conferir certo poder ao sujeito, já que é subversivo.

Os dadaístas parecem compreender isso, posto que utilizam o humor como ferramenta corrosiva, arma explosiva, conforme esclarece Hans Richter:

Assim destruíamos, chocávamos, zombávamos – e ríamos. Ríamos de tudo. Ríamos de nós mesmos, tanto quanto do Imperador, do rei ou da pátria, da barriga de cerveja e da chupeta. Levávamos o riso a sério; somente o riso garantia a seriedade com que desenvolvíamos a nossa antiarte, a caminho da descoberta de nós mesmos.⁷

Uma nova experiência – é disso que se trata. O atrevimento dadaísta deve ser pensado como estratégia e não como fim em si mesmo. “Não queríamos ter nada a ver com esta espécie de homem ou anti-homem, com este tipo de ser humano que passava em alta velocidade por cima de campos cobertos de cadáveres, e por cima de nós mesmos”. Não à alienação e ao conformismo burguês, Dadá está proclamando seu desejo de intervir na realidade e promover um novo homem: “Afinal: desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver”. Dadá é crítico em relação à modernidade, Dadá denuncia a racionalidade (científica e técnica) como dominação da natureza e do homem. Hans Richter afirma: “A crença oficial na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade parecia-nos destituída de sentido”.⁸

É, portanto, a intenção de afirmar uma nova atitude diante de um estado de coisas que estabelece as bases para o Dadaísmo, que nesse sentido se constitui muito mais como atitude do que como movimento artístico. É o descontentamento com a sociedade que produz a revolta dadaísta. É o repúdio à Guerra, compreendida como o sintoma de

uma sociedade baseada no materialismo que conduz a esse estado de espírito Dadá. Dawn Ades pontua que esse estado de espírito já era endêmico na Europa antes da guerra, embora o conflito tenha revestido de urgência o já existente descontentamento de poetas e artistas plásticos.⁹

Estar descontente com a sociedade, com o contexto político e social daquele momento implicava estar insatisfeito com a própria arte, com o lugar e o papel do artista na sociedade.

A própria arte era dependente dessa sociedade; o artista e o poeta eram produzidos pela burguesia e deles esperava-se, portanto, que fossem seus “trabalhadores assalariados”, servindo a arte meramente para preservá-la e defendê-la. A arte estava [...] intimamente ligada ao capitalismo burguês.¹⁰

Nesse sentido, Dadá só podia ser antiarte, como Hans Richter esclarece:

O motivo pelo qual, oficialmente, não falávamos de arte, e sim de antiarte, devia-se ao fato de que, para nós, toda e qualquer arte-como-empresa havia se tornado imprestável. O que buscávamos era um caminho que voltasse a fazer da arte um instrumento conveniente da vida. [...] A busca de um novo conteúdo unia-nos a todos.¹¹

Tal descontentamento com o contexto da época e, conseqüentemente, com a arte assume feições mais políticas em Berlim, onde os dadaístas se empenharam “em seguir diretamente no terreno da ação política”,¹² distanciando-se do Dadá de Zurique e Nova York. A fotomontagem, inventada pelos dadaístas de Berlim e Colônia, foi um recurso pertinente a essa intenção de intervir no âmbito da política, uma vez que “perseguiu com mordaz ironia os acontecimentos contemporâneos”.¹³

Poemas simultâneos, declamados ou berrados em uníssono, performances acompanhadas de entretenimentos musicais cacofônicos, manifestos chocantes, poesia composta de grunhidos e guinchos, obras frutos do acaso, invenção de escândalos, agressões dirigidas ao público, enfim, todos esses elementos compõem a estratégia dadaísta em sua declarada intenção de combater a mentalidade pequeno-burguesa, acadêmica e moralista. Todas as manobras dadaístas visavam despertar o burguês de sua acomodação, alienação, enfim, da “futilidade de seus anseios”,¹⁴ provocando a ira dos conservadores.

Respostas inflamadas eram muito bem vindas por parte dos vanguardistas, já que sublinhavam que o objetivo de promover o despertar do burguês havia sido, de alguma forma, atingido. Zygmunt Bauman pontua que a vanguarda lidava de maneira ambígua com as ideias de sucesso e fracasso.

A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente. A justeza de suas próprias razões, e o caráter progressista dos passos que estava dando, a vanguarda media pela profundidade de seu isolamento e pelo poder de resistência de todos os que ela planejava converter.¹⁵

Sim. Ambiguidade é a palavra aqui. Ao mesmo tempo em que a vanguarda planejava “converter” o público, ela se satisfazia com sua resistência. E isso é ambíguo principalmente porque tal resistência só denotava o grau de afastamento da arte em relação à vida. E não era justamente esse afastamento o que a vanguarda ambicionava suprimir? Tal ambição de supressão já supõe de saída o reconhecimento da jurisdição de territórios distintos: arte e vida.

Aqui nos aproximamos, portanto, do conceito de autonomia da arte. Conceito fundamental para a compreensão da ação das vanguardas, conforme esclarece Peter Bürger em seu célebre livro *Teoria da vanguarda*.¹⁶ A gênese do conceito de autonomia está ligada à “libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado”.¹⁷ A partir de tal libertação a arte empreende um percurso rumo ao estético como lugar da obra. E o lugar da obra vanguardista, no caso das “vanguardas históricas”,¹⁸ é o do combate a essa autonomia supostamente alcançada pela arte como parte de um movimento histórico longo e complexo.

Sobre os percursos desse movimento, Peter Bürger oferece alguns esboços:

Apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado. [...] Apenas com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [Lebenstotalität] das atividades sociais e com elas se defronta.¹⁹

A argumentação de Bürger intenciona sublinhar que a autonomia é uma categoria da sociedade burguesa e de ordem histórica, ou seja, é uma categoria que

permite “descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital”.²⁰ O interesse do autor é salientar que considerar a autonomia algo relativo a uma essência da arte seria antes uma manobra ideológica. É ao descolamento da arte da práxis vital que os vanguardistas se dirigem, de maneira combativa.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas.²¹ Os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual.²²

Mas, para avaliarmos a noção de autonomia da arte, também pode ser bastante útil considerarmos a “lei do desenvolvimento desigual da arte e da economia”, na qual Marx afirma que a produção capitalista é hostil à produção espiritual, sublinhando que o é particularmente à arte.²³ O filósofo e professor mexicano Adolfo Sanchez Vazquez, leitor de Marx, sublinha que diferentemente da ciência, para a qual as exigências da produção capitalista constituíram estímulo decisivo a seu desenvolvimento, a arte e a literatura não respondem diretamente às exigências da produção material. Isso quer dizer que – ainda segundo os exemplos de Vazquez – pode-se colocar em relação o progresso da química no século XIX e as exigências da indústria têxtil ou o progresso da física nuclear e as tarefas práticas da aplicação bélica e pacífica da energia atômica, mas que não se pode vincular diretamente a situação da arte com a produção material que lhe é contemporânea. “O resultado é que a arte e a literatura, ainda estando condicionadas economicamente, gozam de uma autonomia relativa, muito mais ampla do que a que encontramos na ciência.”²⁴

Vázquez, então, não exatamente defende a autonomia como uma característica essencial da arte, mas aponta para um caráter autodeterminante da produção artística, diferindo, de certa maneira, da abordagem histórica de Bürger.

Assim, falar em autonomia da arte demanda explicitar a expressão, situá-la, circunscrevê-la. De que autonomia se fala? O que se pretende com a utilização dessa expressão? Adolfo Cifuentes lança algumas perguntas bastante pertinentes e que apontam para diferentes abordagens do sentido de autonomia:

Qual é o antônimo do conceito de Autonomia? Dependência? Vinculação? Conexão? Cumplicidade? Compromisso? Talvez tudo dependa por sua vez do

significado do conceito de Autonomia. Ela é sinônimo de Liberdade, de Capacidade de Autodeterminação, ou de Isolamento (na torre de marfim), de Auto-complacência, Autismo, ou ainda de masturbação?²⁵

Se “autonomia” pode significar tantas coisas, considerá-la um conceito pertinente para pensarmos as possibilidades de politização da arte contemporânea – o que gostaria de insinuar aqui – depende de como a compreendemos no contexto dessa mesma produção. Como poderíamos posicionar a arte contemporânea em relação ao conceito de autonomia da arte?

Em linhas gerais, a arte contemporânea se estabelece em contraposição à definição de “pureza” sustentada pelo “grande narrador do modernismo”, nas palavras de Arthur Danto: Clement Greenberg. Para Greenberg – escrevendo em 1960 – “hoje [o modernismo] abrange quase a totalidade do que há de realmente vivo em nossa cultura”²⁶ e é descrito como um movimento de voltar-se sobre seus próprios fundamentos. Greenberg nomeia esse movimento como uma “tendência autocrítica”, por meio da qual se trata de mostrar o que há de único e irredutível não somente na arte em geral, mas em cada arte em particular. Todo o argumento historicista de Greenberg, estabelecendo uma linha evolutiva de Manet a Pollock, visa demonstrar que a arte modernista estava orientada para uma busca da especificidade de suas linguagens. Cada mídia esforçando-se para enunciar aquilo que lhe é próprio e intransferível. A planaridade da pintura como a questão central a ser perseguida pela arte pictórica.

Em relação a esse contexto, para a arte contemporânea, autonomia é compreendida como isolamento ou autismo, como distanciamento da vida, ou até mesmo como uma manobra ideológica que faz passar por essência da arte aquilo que é, antes, a manifestação de interesses específicos, como a legitimação da produção norte-americana do expressionismo abstrato no contexto artístico do pós-guerra. Nesse campo de forças, a autonomia da arte passa a ser compreendida como algo a ser combatido, desconstruído, problematizado.

Parece, porém, que aqui estamos diante de duas considerações acerca do sentido de autonomia. Uma que a compreende num sentido social – a argumentação de Bürger – e a teorização de Greenberg, que a focaliza numa perspectiva formal. Possivelmente há nexos de sentido entre as duas perspectivas, mas o que nos interessa aqui é sublinhar que as manobras contemporâneas contrapõem-se a uma arte depurada de questões extraestéticas. Se há algo que circunscreve o contemporâneo, em meio a uma

multiplicidade de manifestações, é o caráter impuro de uma arte que não se estabelece mais nem como pintura nem como escultura. Uma arte ansiosa por dialogar com outras instâncias, outras áreas de conhecimento, em vez de caminhar rumo à especificidade de suas linguagens.

Para alguns autores, “autonomia” é uma palavra bem-vinda posto que é compreendida como algo que assinala a possibilidade de a arte exercer um papel crítico em relação à sociedade, uma vez que a autonomia da arte refere-se a sua “posição removida da racionalidade instrumental”.²⁷

Bürger menciona Friedrich Schiller como autor que compreende a autonomia numa perspectiva que a valoriza:

Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade.²⁸

Também Hal Foster pontua que, se autonomia é uma má palavra, pode não ser uma má estratégia. Ele usa uma expressão bastante instigante: “autonomia estratégica”.²⁹ Será que Foster está assinalando a conveniência da noção de autonomia para o alcance de determinados resultados? E, se se trata disso, quais seriam os alvos que o crítico tem em mente? Penso que um desses alvos poderia ser a politização da arte. No texto *Por um conceito do político na arte contemporânea*, Foster menciona uma arte que procura produzir um conceito do político relevante para nossa realidade presente. Ele está escrevendo em meados dos anos 80, mas o reclame é bastante atual. Ali, o autor distingue entre uma “arte política” que, “fechada dentro de um código retórico, reproduz representações ideológicas”,³⁰ e uma “arte com uma política” que seria antes aquela atenta para o “condicionamento estrutural do pensamento”, ou seja, atenta para o que nos é possível pensar em função de nossa situação como sujeitos históricos.

Néstor Garcia Canclini utiliza expressão algo similar para sublinhar uma situação pós-autônoma da arte: “autonomias tácticas”.

Canclini esclarece que as condições de produção, circulação e recepção da arte sofreram fortes modificações, que os artistas, críticos e curadores atuam tanto dentro quanto fora do mundo da arte, e que embora não se possa falar em uma dissolução da arte na vida cotidiana – como queriam os situacionistas – deve-se considerar que vivemos um momento nomeado como pós-autônomo. O autor é prudente em salientar que não se trata

de um momento completamente distinto em relação à modernidade, mas de um momento que questiona a independência alcançada pela arte moderna. Trata-se, portanto, de uma modificação que deve ser cuidadosamente avaliada se queremos apreender as especificidades de nossa contemporaneidade.

O que este momento, nomeado como pós-autônomo, implica para a compreensão da arte? No início deste texto, mencionei que a arte contemporânea por vezes se “disfarça” de sociologia, antropologia, etc., e é justamente esse “disfarce” que constitui um indício da situação pós-autônoma da arte, uma dificuldade em caracterizar a especificidade de seu discurso diante de inúmeros outros discursos e campos. Canclini esclarece que podemos perceber esse caráter pós-autônomo a partir da inserção da produção em um mercado artístico de grande escala, ou a partir dos múltiplos engajamentos sociais dos artistas, como no exemplo de Takashi Murakami, cuja produção artística está imbricada com a moda, o mangá e os videogames. Podemos perceber outro apontamento para essa condição pós-autônoma da arte nos argumentos que investem em salientar que vivemos numa época em que a cultura assume papel preponderante.

Tudo virou cultura, no sentido etnográfico do termo: a religião, a filosofia, a economia e, claro está, a arte. Não é por acaso que, como Foster analisa em um outro texto, a virada etnográfica seja um dos traços característicos da arte contemporânea. Nesta virada a arte talvez ganhe em termos de expansão de campo (a “obra” como *field-work*), mas por outro lado esse seu desdobramento como simples “prática simbólica” faz com que se corra o risco de apagar a sua especificidade.³¹

Peter Bürger compreende como derrota da vanguarda a sua assimilação no contexto da instituição da arte, caracterizando as neovanguardas como alicerçadas num gesto inautêntico. Para Bürger, ao contrário do que propunham as intenções vanguardistas,

Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte.³²

O que Bürger está dizendo é que depois dos movimentos vanguardistas as obras de arte continuaram a ser produzidas, de maneira que a instituição social da arte resistiu ao ataque das vanguardas e incrementou seu processo de institucionalização,

dissolvendo o potencial transgressor da arte. O efeito de surpresa e transgressão, associado à antecipação que o termo “vanguarda” implica, teria sido desativado.

Mas a condução da questão das vanguardas por Bürger parece orientar-se por uma visão dicotômica que considera a autonomia da obra de arte ou a superação dessa categoria. Sem abirmos mão do significante “fracasso”, onde poderíamos buscar possibilidades de leitura que apontassem para uma estrutura mais flexível? Uma flexibilidade que nos permitisse avaliar o campo de manobras da arte contemporânea.

Discorrendo sobre as especificidades do contemporâneo em relação ao moderno, Ronaldo Brito salienta que a arte contemporânea não sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte – “ela não é apenas a produção dos artistas, mas também uma empresa do sistema, um canal ideológico, uma instituição histórica, enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte”.³³

Essa consciência acerca da espessura e complexidade da Instituição Arte parece-me oferecer a possibilidade de enfrentarmos o significante “fracasso” matizando certo significado negativo e conduzindo nossa atenção para determinadas manobras artísticas contemporâneas.

O artista e curador Tomás Ruiz-Rivas tece considerações importantes acerca dos desafios de uma produção artística que pretende usufruir da visibilidade e do poder simbólico que a Instituição Arte pode oferecer ao mesmo tempo em que pretende desafiar seus pressupostos constitutivos, como a ideia do artista individual.

[A] Instituição Arte é extremamente reacionária e lhe interessa perpetuar esse tipo de figuras individuais. Então é muito difícil que você possa operar dentro do mundo da arte de uma forma que não seja individual; eu acho que o problema, para muitos de nós que trabalhamos nesse momento é entender como se pode seguir jogando dentro da Instituição Arte para dispor deste espaço de projeção pública e simbólica, sem respeitar totalmente suas regras [...] é um tema que muita gente, como Marcelo Expósito, discute muito, em como se alcança hoje em dia um ponto de equilíbrio entre ter sua autonomia a respeito das normas da instituição arte para trabalhar de outra forma, mas ao mesmo tempo negociar determinadas coisas para poder aproveitar do espaço de representação que ela te dá.³⁴

O que podemos perceber no discurso de Ruiz-Rivas é justamente essa consciência de que a Arte é uma instituição poderosa com a qual é preciso negociar ou jogar.

A mesa e seus pertences (2002) é um trabalho de Nelson Leirner que poderia ser lido como um “comentário” sobre o sistema da arte enquanto cenário de um jogo que pode, inclusive, funcionar sem jogadores. Arte sem artistas? O trabalho foi exposto na XXV Bienal de São Paulo. Trata-se de uma partida de pingue-pongue, em que há elementos que compõem o jogo, como bolas e raquetes guardadas em vitrinas, de maneira que seu uso está cancelado. Esses objetos, juntamente com o generoso som da bolinha de pingue-pongue, compõem a cena de uma partida que está em curso e que por isso mesmo não permite nossa participação, uma partida que se desenrola a nossa revelia, da qual só podemos ser espectadores. É claro que podemos ensaiar alguns movimentos, fazer uma mímica de jogadores, mas o jogo está dado. Não podemos interferir em seu curso.

Os mais pessimistas enfatizariam que o jogo não permite a participação, que é um jogo do qual os jogadores estão excluídos, que é, portanto, um retrato da atual impotência dos artistas diante de um sistema da arte que transforma qualquer gesto de resistência em produto, que dissolve qualquer tentativa de crítica. Os mais otimistas ensaiariam uma pantomima e diriam que o cenário é uma oportunidade para a participação imaginativa da audiência, que o jogo não está dado, já que se trata apenas de uma partida, que é sempre possível interferir via imaginação.

Deixemos de lado, porém, os pessimistas e os otimistas, já que eles estão nos limites de um espectro que é sempre mais rico e diversificado. Além de ambos há também aqueles que investem num raciocínio que não exclui a contradição. Um raciocínio que tenta trabalhar com elementos paradoxais sem subsumi-los.

O trabalho de Francis Alÿs para o InSite 97, *The Loop (A volta)* investe no sentido de considerar a contradição como plataforma de debate. O projeto consistiu numa viagem de seis semanas (1º de junho a 5 de julho de 1997) ao redor do mundo, partindo de Tijuana até chegar a San Diego, sem cruzar a fronteira. O artista passou pela Cidade do México, Cidade do Panamá, Santiago, Auckland, Sidney, Cingapura, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shangai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Angeles. O público pôde ver apenas a documentação de suas breves escalas em aeroportos e hotéis dessas cidades.

Ao evocar o tema da fronteira, Alÿs o faz de maneira completamente distinta dos inúmeros projetos do InSite que se solidarizaram com os oprimidos e, nesse sentido, alcança abordagem da questão fronteiriça que investe na ambiguidade. A ambiguidade em jogo consiste em considerar a questão da fronteira levando em conta o contexto que envolve sua posição como artista global numa mostra de arte internacional. Uma posição que lhe permite realizar o privilégio desse tipo de deslocamento, inviável para o contingente de migrantes que atravessa essa fronteira diariamente.

O projeto alusivo de Alÿs nos lembra o caráter cosmopolita de bienais e festivais. Muitos dos artistas internacionais que participaram do InSITE e que pertencem 'ao circuito' são mercadorias 'enlatadas' [...] para essa nova, aparentemente marginal e diplomática indústria que se denomina uma bienal".³⁵

É, portanto, do paradoxo constituído pela questão 'como exercer uma atitude crítica quando se é parte do problema que se pretende criticar?' que o trabalho de Alÿs extrai sua força.

O texto que o artista divulgou no catálogo da mostra, bem como no cartão-postal que acompanha o trabalho, salienta esse caráter ambíguo ao afirmar que os objetos gerados pela viagem constituirão prova da realização do projeto, livre, desse modo, de qualquer conteúdo crítico que ultrapasse o simples deslocamento físico do artista.³⁶ A advertência é algo irônica. Como *The Loop* poderia estar livre de conteúdo crítico?

Assim, o projeto de Alÿs aproxima-se de outro trabalho realizado para a mesma edição do InSite. Trata-se da performance de Andréa Fraser, que também atua no sentido de direcionar os holofotes sobre o lugar que ela ocupa como artista.

O trabalho de Andréa Fraser, *Inaugural Speech*, elege para discutir questões relativas ao lugar da arte no mundo contemporâneo, endereçando tais questões a uma audiência seleta e específica: aqueles que estavam presentes à abertura da mostra InSite, no dia 26 de setembro de 1997.

O trabalho consistiu em performance na qual a artista enunciava um discurso que incidia diretamente sobre a instituição InSITE, comentando a arte e seus atores sociais no contexto de um mundo globalizado.

Sozinha no palco [...], Andrea Fraser foi perpassando pelas diversas instituições que compõem o cenário das grandes mostras internacionais, percorrendo com sofisticado senso de humor, fina ironia e densidade sobre as contradições e

conflitos que permeiam o universo do encontro entre arte e negócios.³⁷

Como artista vinculada à retórica da Crítica Institucional, Fraser articula uma metacrítica, ou seja, lança seu olhar e seu aparato crítico conceitual para tematizar o evento, seus personagens e o jogo de interesses que move o mundo da arte.

Focalizando o discurso, assim como outras performances da artista, o trabalho de Fraser imiscuiu-se na prática rotineira da instituição. Ao fazê-lo, acentuou a possibilidade de uma leitura crítica dos outros discursos que compunham a abertura do evento. É assim que, ao assistirmos ao vídeo de *Inaugural Speech*, podemos atentar para o conjunto dos pronunciamentos a partir do discurso de Fraser. A fala da artista ressignifica os outros discursos, torna-os mais evidentes, permite-nos percebê-los como performances também.

Assim, o trabalho de Fraser eleger como contexto-específico a situação da arte no mundo globalizado, sendo delineado pelas relações entre arte e negócio, as quais estão envolvidas na presença de um projeto como o InSITE em uma região fronteiriça como Tijuana – San Diego.

Essa condição paradoxal de participar de uma situação que se pretende criticar parece-me ser o ponto mais importante em questão e aquele que eu gostaria de salientar como estratégia crítica com implicações políticas. O trabalho de Santiago Sierra³⁸ é emblemático de uma postura crítica essencialmente implicada no próprio processo que pretende criticar. É claro que se pode argumentar que Sierra não se propõe como crítico, já que ele mesmo sublinha a obsolescência de uma atitude dessa natureza diante do atual estado de coisas. Aqui, gostaria de pontuar que ele me parece exibir de maneira exemplar a ideia de fracasso das ambições modernas em articular arte e vida, uma vez que faz desse fracasso a condição de possibilidade de sua arte.

O uso que o artista faz da fotografia e do vídeo em seus trabalhos é um exemplo aqui, já que é deliberadamente mercadológico. É que Sierra apresenta imagens fotográficas e filmicas como produtos resultantes das ações efêmeras que empreende, produtos que circulam pelo mundo da arte sem ambicionar ser mais do que mercadorias.³⁹ Assim, o artista já apresenta possíveis manobras críticas transformadas em produtos, numa atitude que alguns críticos compreendem como cínica, uma característica constitutiva de sua poética.

Cuauhtémoc Medina pontua que o elemento central da obra de Sierra é a “apuração das promessas não cumpridas da liberdade moderna”,⁴⁰ enquanto Rosa Martinez afirma que “Sierra atua nas zonas de sombra que uma visão ilustrada queria ocultar [...] [questionando] a ilusão moderna de que a igualdade e a felicidade são possíveis”.⁴¹ Então, a poética de Sierra ganha contornos mais específicos se consideramos a modernidade – que na análise de Néstor Garcia Canclini é composta por quatro movimentos básicos: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador⁴² – como uma questão à qual ele se contrapõe.

Por meio de outras estratégias que investem em um sentido de exclusão e hostilidade, o trabalho de Sierra ironiza a ideia de que a difusão da arte possa produzir algum aprimoramento das relações humanas ou alguma evolução racional e moral. Nesse sentido, sua obra pode ser vista como empreendimento que problematiza os projetos que constituem a modernidade, desenhando, assim, sobre a ideia de fracasso das ambições modernas, as bases de seu discurso. Se o caráter exemplar que esse discurso exhibe pode ser entendido como signo de fracasso também pode ser apreendido como um convite a nos percebermos partícipes do jogo contemporâneo da arte.

¹ Gabo, 1999, p. 329.

² Danto, 2006, p.33.

³ “A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. [...]. Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a arte e a crítica tendem a se tornar impotentes”. Foster, 1996, p. 33.

⁴ Brito, 2005, p.74.

⁵ Brito, 2005, p. 74-75

⁶ Como, por exemplo, a fixação de pó com verniz sobre as superfícies do vidro. Uma fotografia famosa de Man Ray (1920) documenta essa “criação de pó”. Mink, 1996, p. 81.

⁷ Richter, 1993, p. 83 (grifos do autor).

⁸ Richter, op. cit., p. 71.

⁹ Ades, 2000, p. 98.

¹⁰ Ades, 2000, p. 98.

¹¹ Richter, 1993, p. 60.

¹² De Micheli, 1991, p. 134.

¹³ De Micheli, op. cit., p. 142.

¹⁴ Richter, 1993, p. 42.

¹⁵ Bauman, 1998, p. 125.

¹⁶ Cf. Bürger, 2008.

¹⁷ Bürger, 2008, p. 91.

¹⁸ Na classificação “Vanguardas históricas” Peter Bürger inclui o Futurismo, o Dadaísmo e o primeiro Surrealismo.

¹⁹ Bürger, 2008, p. 93.

²⁰ Bürger, 2008, p. 100.

²¹ Bürger, 2008, p. 105.

²² Bürger, 2008, p. 113.

²³ Cf. Vazquez, 1965a, p. 154.

²⁴ “El resultado es que el arte y la literatura, aun estando condicionados económicamente, gozan de una autonomia relativa, pero mucho más amplia que la que hallamos en la ciencia”. Vazquez, 1965, p. 156.

²⁵ Cifuentes, 2010, p. 39.

²⁶ Greenberg, 1997, p. 102.

²⁷ Bishop, 2008, p. 155.

²⁸ Bürger, 2008, p. 96-97.

²⁹ “Like essentialism, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy; call it strategic autonomy”. Foster, 2002, p. 103.

³⁰ Foster, 1996, p. 206.

³¹ Cifuentes, 2010, p. 39.

³² Bürger, 2008, p.110.

³³ Brito, 2005, p. 80.

³⁴ Tomás Ruiz-Rivas em entrevista à autora; ver Tasca, 2011.

³⁵ Yúdice, 2004, p. 409.

³⁶ “Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.” Yard, 1998, p. 67.

³⁷ Oliveira, 2006, p.233.

³⁸ Ver Tasca, 2011.

³⁹ “Una obra de arte, como cualquier otro producto, puede decir sólo aquello que no incurra en contradicción con su capacidad de salir y obtener su precio en el mercado, esto rige tanto para un producto médico como para un soneto. La aspiración suprema de cualquier objeto fabricado es la mercancía. Son las reglas de juego”. Sierra, 2004. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra.

⁴⁰ “El elemento central de la obra de Sierra es el recuento de las promesas incumplidas de la libertad moderna”. Santiago, 2003, p. 232.

⁴¹ “Sierra actúa en las zonas de sombra que una visión ilustrada querría ocultar (...) [cuestionando] la ilusión moderna de que la igualdad y la felicidad son posibles”. Santiago, 2003, p. 22.

⁴² Canclini, 2006, p. 31-32.

Bibliografia:

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 97-120.

BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: _____. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 121-130. 1998.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concininitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p.144-155, jul. 2008.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: _____. *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify, p. 74-88. 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz editores, 2010.

_____. Das utopias ao mercado. In: _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p.31- 66. 2006.

CIFUENTES, Adolfo. Três antinomias e uma tautologia: comentário e reflexão a partir do texto *Antinomies in Art History* de Hal Foster. *Revista Lindonéia*, ano 1, n. 0, p. 38-40, dez. 2010. Disponível em:

< <http://www.estrategiasarte.net.br/lindoneia/lindoneia-0>>. Acesso em: 24 fev. 2010

COCCHIARALE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: *Sentidos e arte contemporânea*. Organização de Fernando Pessoa e Katia Canton. Tradução Pascal Rubio. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, p. 180-189. 2007. (Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2)

GABO, Naum. O manifesto realista. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, p. 329-333. 1999.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenber e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, p. 101-110. 1997.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *InSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SANTIAGO Sierra. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. Catálogo de exposição. 15 jun.-2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

SIERRA, Santiago. *El Cultural*. 11 nov. 2004. Entrevista concedida a Javier Hontoria Disponível em:

<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra>. Acesso em: 18 nov. 2007.

TASCA, Fabíola Silva. *Por um conceito do político na arte contemporânea: o Fator Santiago Sierra*. 2011 – Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. La hostilidad de la producción capitalista al arte. In: _____. *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Editorial Era, p. 153-163. 1965.

YARD, Sally (Ed.). *Tiempo privado en espacio publico InSite 97*. San Diego: Installation Gallery, 1998.

YÚDICE, George. Produzindo a economia cultural: A arte colaboradora do InSite. In: _____. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 401-459. 2004.