



Prédio governamental em Baku (Ursula Biemann, Black Sea Files).

Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições

Brian Holmes

De acordo com o velho tropismo modernista, a arte antes de tudo se designa fazendo da auto-reflexividade uma característica identificadora. Este texto descreve um novo tropismo e uma nova reflexividade, envolvendo tanto artistas como ativistas na passagem para além dos limites tradicionais. A palavra ‘tropismo’ carrega o desejo de virar-se rumo a um domínio exterior, enquanto a noção de reflexividade indica um retorno crítico à disciplina inicial. Essa espiral transformativa é o princípio operativo das investigações extradisciplinares. Crítica institucional, crítica imanente, extradisciplinar.

Qual é a lógica, a necessidade ou desejo que cada vez mais impulsiona os artistas para fora dos limites de sua própria disciplina, definida pelas noções de reflexividade livre e estética pura, encarnada pelo circuito galeria-revista-museu-coleção e assombrada pela memória dos gêneros normativos da pintura e escultura?

Tradução Jason Campelo.
Revisão técnica Sheila Cabo Geraldo.

Já nas décadas de 1960 e 1970, a *pop art*, a arte conceitual, a *body art*, a *performance* e o vídeo romperam com as molduras disciplinares. Poder-se-ia argumentar, porém, que essas irrupções dramatizadas simplesmente importaram temas, meios ou técnicas expressivas, retomando o que Yves Klein nomeara como ambiência “especializada” da galeria ou do museu, qualificada pela primazia da estética e gerida pelos funcionários de arte. Raciocínios semelhantes foram desenvolvidos por Robert Smithson em seu texto sobre confinamento cultural, de 1972, e reafirmados por Brian O’Doherty, em sua tese acerca da ideologia do cubo branco.¹ Tais argumentos são ainda bastante válidos. Somos atualmente confrontados com uma nova série de irrupções, sob nomes como *net.art*, bioarte, geografia visual, *space art* e *database art*, às quais ainda poder-se-ia acrescentar arqui-arte, ou arte da arquitetura, e que, curiosamente, nunca tinha sido assim batizada, bem como uma *machine art*, que remonta ao construtivismo da década de 1920, e, ainda, *finance art*, cujo nascimento foi anunciado na Casa Encendida de Madri, no verão passado.

1 Robert Smithson. Cultural confinement (1972). In Jack Flam (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: U.C. Press, 1996; Brian O’Doherty. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (edição ampliada). Berkeley: U.C. Press, 1976/1986.

O aspecto heterogêneo da lista sugere, imediatamente, sua aplicação a todos os domínios em que a teoria encontra a prática. Nas formas artísticas resultantes, sempre se encontrarão sobras do velho tropismo modernista, por meio do qual a arte, antes de tudo, designa a si mesma, direcionando a atenção para suas próprias operações de expressão, representação, metaforização ou desconstrução. Independentemente do assunto que ela trate, a arte tende a fazer dessa auto-reflexividade sua feição distintiva ou identificadora,

até mesmo sua *raison d'être*, em um gesto cuja legitimação filosófica foi estabelecida por Kant. Contudo, há algo mais em jogo no tipo de obra que pretendo discutir.

Podemos abordar isso a partir da informação com a qual o Projeto Nettime costumava definir suas ambições coletivas. Para os artistas, teóricos, ativistas e programadores de mídia que compuseram aquela lista de correspondência – um dos importantes vetores da *net.art* da década de 1990 –, a questão era propor o que chamavam de “crítica imanente” da Internet, ou seja, da infra-estrutura tecnocientífica então em fase de construção. Tal crítica foi levada a cabo dentro da própria rede, usando suas linguagens e ferramentas técnicas, e focalizando seus objetos característicos, com o objetivo de influenciar ou mesmo modelar diretamente seu desenvolvimento – sem recusar, porém, as possibilidades de distribuição para fora desse circuito.² Esboçava-se então um movimento de mão dupla que consistia em ocupar um campo com potencial de sacudir a sociedade telemática e depois irradiar-se para campos exteriores, a partir daquele domínio específico, com o objetivo explicitamente formulado de produzir mudanças na disciplina de arte (considerada formalista e narcisista demais para escapar de seu próprio círculo encantado), assim como produzir mudanças na disciplina da crítica cultural (considerada historicista e acadêmica demais para confrontar as transformações atuais), e também na “disciplina” – se é que se pode chamar assim – do ativismo esquerdista (considerado doutrinário e ideológico demais para se aproveitar das ocasiões que se apresentam).

2 Cf. a introdução à antologia *ReadMe!* Nova York: Autonomia, 1999. Um dos melhores exemplos de crítica imanente é o projeto Name space, de Paul Garrin, visando reformular o sistema de nomeação de domínios, que é aquilo que constitui a internet como espaço navegável; cf. pp. 224-29.

Temos um novo tropismo e uma nova espécie de reflexividade em ação aqui, envolvendo tanto artistas quanto teóricos e ativistas, na passagem para além dos limites tradicionalmente atribuídos a seu exercício. A palavra tropismo transporta o desejo ou necessidade de virar-se rumo a algo além, a um campo ou disciplina exterior; enquanto a noção de reflexividade indica um retorno crítico ao ponto de partida, uma tentativa de transformar a disciplina inicial, de acabar com sua isolamento, de abrir-se a novas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso. Esse movimento de ida e volta ou, melhor, essa espiral transformativa é o princípio operativo do que chamarei de investigações extradisciplinares. Esse conceito foi criado como tentativa de superar um tipo de dupla falta de propósito que afeta as práticas de significação contemporâneas, até mesmo como tentativa de fazer duplo desvio ainda que sem as qualidades revolucionárias que os situacionistas buscavam. Penso, em primeiro lugar, acerca da inflação dos discursos interdisciplinares nos circuitos acadêmicos e culturais, discursos que são sistemas de virtuosismo combinatório alimentando o moinho simbólico do capital cognitivo e que agem como uma espécie de suplemento a inúmeros cataventos financeiros; o curador Hans-Ulrich Obrist é especialista nesses sistemas combinatórios. Em segundo lugar, há um estado de indisciplina que é efeito involuntário das revoltas antiautoritárias da década de 1960, em que o tema simplesmente se rende às solicitações estéticas do mercado (no filão do Neopop, indisciplina é o mesmo que repetir e remixar infinitamente o fluxo de imagens comerciais pré-fabricadas). Apesar de seus significados diferentes, interdisciplinaridade e indisciplina se tornaram as duas desculpas mais usadas para neutralizar pesquisas significativas.³ Não há, porém, qualquer razão para aceitá-las.

3 Cf. Brian Holmes. *L'extradisciplinaire*. In Hans-Ulrich Obrist e Laurence Bossé (eds.). *Traversées*, cat. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001.

A ambição extradisciplinar consiste em levar a cabo investigações rigorosas em áreas tão distantes da arte quanto finanças, biotecnologia, geografia, urbanismo, psiquiatria, o espectro eletromagnético, etc. Produzir, nessas áreas, “o livre jogo das faculdades” e a experimentação intersubjetiva – características da arte moderna –, mas também tentar identificar nesses domínios os usos instrumentais ou espetaculares que tão freqüentemente se fazem da liberdade subversiva do jogo estético – tal como faz o arquiteto Eyal Weizman, de maneira exemplar, quando investiga a apropriação, por parte de americanos e israelenses, do que a princípio foi concebido como “estratégias arquitetônicas subversivas”. Weizman desafia o militarismo em sua própria região, com seus mapas de infra-estruturas de segurança em Israel, e retorna com elementos para um exame crítico do que costumava ser sua disciplina exclusiva.⁴ Esse complexo movimento, que não negligencia a existência de disciplinas diferentes nem se permite ser preso por elas, pode dar um novo ponto de partida para o que costumava ser chamado de crítica institucional.

4 Eyal Weizman. *Walking through Walls*, em <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>.

Histórias do presente

O que tem sido retrospectivamente estabelecido como a “primeira geração” de crítica institucional inclui pessoas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers. Eles investigaram os condicionamentos de suas próprias atividades, através das restrições ideológicas e econômicas do museu, com o objetivo de se libertar delas. Tiveram forte ligação com as revoltas antiinstitucionais dos anos 60 e 70 e suas conseqüentes críticas filosóficas.⁵ A melhor maneira de considerar seu foco específico acerca do museu é não o tomar como limite ou fetichização auto-imposto pela instituição, e sim como parte da práxis materialista, lucidamente ciente de seu contexto, mas com intenções transformadoras mais amplas. De qualquer maneira, a fim de descobrirmos para onde a história deles seguirá, precisaremos investigar nos escritos de Benjamin Buchloh como ele enquadrou a emergência da crítica institucional.

5 Cf. Stefan Nowotny. *Anti-Canonization: the differential knowledge of institutional Critique*, http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6.

Em texto denominado *Conceptual art 1962-1969*, Buchloh cita duas proposições de Lawrence Weiner. A primeira é *A Square Removed from a Rug in Use*, e a segunda, *A 36”x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (ambas de 1968). Em cada uma delas, o objetivo é tomar a forma mais auto-referencial e tautológica possível – o quadrado, cujos lados se repetem e reiteram os outros – e inseri-la em ambiente marcado pelos determinismos do mundo social. Segundo Buchloh,

Ambas as intervenções – enquanto mantêm ligações estruturais e morfológicas com as tradições formais ao respeitar a geometria clássica... – inscrevem-se nas superfícies-suporte das instituições e/ou da casa, que aquela tradição sempre repudiou... Por outro lado, dissipam a expectativa de só encontrar a obra de arte em um local ‘especializado’ ou ‘qualificado’ (...) E, por um outro lado, nenhuma dessas superfícies poderia ser considerada, de qualquer maneira, independente

de sua locação institucional, uma vez que a inscrição física em cada superfície em particular gera, inevitavelmente, leituras contextuais.⁶

6 Benjamin Buchloh. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetics of administration to the critique of institutions. *October* 55, inverno de 1990.

As propostas de Weiner, nitidamente uma versão da crítica imanente, são vigor operacionais com estruturas discursivas e materiais das instituições de arte; mas são lançadas como deduções puramente lógicas a partir de premissas minimalistas e conceituais. Elas simplesmente prefiguram de maneira nítida o ativismo simbólico das obras “anarchitecture” de Gordon Matta-Clark, como *Splitting* (1973), ou *Window Blow-Out* (1976), que confrontavam o espaço da galeria com a desigualdade urbana e discriminação racial. Partindo desse ponto, uma história da crítica artística poderia ter levado às formas contemporâneas de ativismo e pesquisa tecnopolítica, através da mobilização de artistas em prol da epidemia da Aids, no final dos anos 80. As versões mais difundidas da história cultural dos anos 60 e 70, porém, nunca foram por aquele caminho. De acordo com o subtítulo do famoso texto de Buchloh, o movimento teleológico da arte modernista tardia dos anos 70 seguia Da estética da administração à crítica das instituições. Isso seria o mesmo que uma visão estritamente frankfurtiana do museu como instituição idealizada de ilustração, danificada tanto pela burocracia quanto pelo mercado do espetáculo.

Outras histórias poderiam ser escritas. Em jogo, a tensa dupla união: entre o desejo de transformar a “célula” especializada (como Brian O’Doherty descreveu a galeria modernista) em um potencial de conhecimento vivente móvel que pode alcançar todo mundo; e a contrapercepção de que tudo o que diz respeito a esse espaço estético especializado é como uma armadilha, foi instituído como forma de cerceamento. Tal tensão produziu as intervenções incisivas de Michael Asher, as denúncias cortantes de Hans Haacke, as desarrumações paradoxais de Robert Smithson ou a fantasia poética e o humor melancólico de Marcel Broodthaers, cujo motor oculto foi um compromisso juvenil com o surrealismo revolucionário.

A primeira coisa a fazer-se é não reduzir, nunca, a diversidade e complexidade de artistas que jamais se juntaram voluntariamente a algum movimento. Outra redução vem do foco obsessivo em um lugar específico de apresentação: o museu, seja ele pranteado como relíquia evanescente da “esfera pública burguesa”, seja exaltado com discurso fetichista do *site specificity*. Esses dois alçapões posicionavam-se em compasso de espera por um discurso da crítica institucional quando ela tomou forma explícita, nos Estados Unidos, no final dos anos 80 e início dos 90.

Era o período da chamada “segunda geração”. Entre os nomes mais citados encontramos os de Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson ou Andrea Fraser, que perseguiram a exploração sistemática da representação museológica, examinando suas ligações com o poder econômico e suas raízes epistemológicas, em uma ciência colonial que trata o outro como objeto a ser exibido em vitrina. A isso acrescentaram, porém uma reviravolta subjetivante, inimaginável sem a influência do feminismo e da historiografia pós-colonial, que lhes permitiu rearranjar hierarquias de poder externo como ambivalências do eu, abrindo

uma sensibilidade em conflito à coexistência de múltiplos modos e vetores de representação. Há negociação incisiva, principalmente na obra de Renee Green, entre a análise do discurso especializado e a experimentação corporificada com o sensorial humano. Ainda assim, a maior parte dessa obra também foi levada a cabo na forma de meta-reflexões sobre os limites das práticas artísticas em si mesmas (mostruários de museu falsos ou *performances* de vídeo escritas), encenadas em instituições que eram ainda mais gritantemente corporativas – a ponto de se tornar crescentemente difícil resguardar as investigações críticas de suas próprias acusações e de suas conclusões freqüentemente devastadoras.

Essa situação, em que o processo crítico toma-se a si como objeto, recentemente levou Andrea Fraser a considerar a instituição artística um molde insuperável, que tudo define, sustentado por sua crítica intrinsecamente direta.⁷ A análise determinista de Bourdieu sobre o encerramento dos campos profissionais, matizada à profunda confusão entre a jaula de ferro de Weber e o desejo de Foucault de “livrar-se de si mesmo”, acaba sendo internalizada em uma governabilidade da falência, em que o sujeito não pode senão contemplar seu ou sua própria prisão psíquica, e ainda tendo alguns luxos estéticos por compensação.⁸ Infelizmente, tudo isso pouco agrega ao lúcido testamento de Broodthaers, formulado em página única, em 1975.⁹ Para ele, a única alternativa à consciência culpada seria a cegueira auto-imposta – o que não é, exatamente, uma solução! Ainda assim, Fraser a aceita, ao propor seu argumento como tentativa de “defender a própria instituição, para a qual a imposição do ‘auto criticismo’ das vanguardas criou a seguinte potencialidade: a instituição da crítica”.

Sem a existência de qualquer forma de relação antagonônica – ou mesmo agônica – com o *status quo* e, acima de tudo, sem nenhuma meta para mudá-lo, tudo o que se defende passa a ser nada mais do que variação masoquista da “teoria institucional da arte”, empreendida por Danto, Dickie e seus seguidores (uma teoria de reconhecimento mútuo e circular a um meio orientado e enganosamente chamado de “mundo”). A virada foi virada; e o que até então havia sido um projeto artístico de exploração e transformação, complexo e em larga escala, dos anos 60 e 70 passa a encontrar um beco sem saída, tendo como conseqüências institucionais a complacência, a imobilidade, a falta de autonomia e a capitulação perante várias formas de instrumentalização...

Mudança de fase

O fim pode ser lógico, mas sobra algum desejo de ir além. O primeiro a fazer-se é redefinir os meios, a mídia e os objetivos de uma possível terceira fase da crítica institucional. A noção de transversalidade, desenvolvida pelos praticantes da análise institucional, ajuda a teorizar as montagens que unem atores e recursos, desde o circuito de arte até os projetos e experimentos que não se exaurem em si mesmos, mas, preferivelmente, estendem-se alhures.¹⁰ Tais projetos não podem mais ser definidos como arte sem ambigüidades. Em vez disso, são baseados em uma circulação entre disciplinas, freqüentemente envolvendo a reserva crítica real de posições marginais ou contraculturais – movimentos sociais, as-

7 “Assim como a arte não pode existir fora do campo da arte, nós mesmos, pelo menos enquanto críticos, curadores artistas, etc., não podemos existir fora do campo da arte... Se não há um exterior a nós, não é porque a instituição seja perfeitamente fechada ou exista como um aparato de um ‘mundo totalmente administrado’, ou tenha crescido a ponto de tudo abarcar, tanto em tamanho quanto em escopo. É porque a instituição está dentro de nós, e não podemos sair de nós mesmos.” Andrea Fraser. *From the critique of institutions to the institution of critique*. In John C. Welchman (ed.). *Institutional critique and after*. Zurich: JRP/Ringier, 2006.

8 Cf. Gerald Raunig. *Instituent practices. Fleeing, instituting, transforming*. In <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>.

9 Marcel Broodthaers. *To be bien pensant... or not to be. To be blind*. (1975). *October* 42, Marcel Broodthaers: writings, Interviews, Photographs, inverno de 1987.

10 Cf. Félix Guattari. *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle* (1972). Paris: La Découverte, 2003.

sociedades políticas, ocupações, universidades autônomas – que não podem ser reduzidas a uma instituição que tudo abarca.

Os projetos costumam ser coletivos, mesmo que tendam a fugir das dificuldades envolvidas na coletividade, ao agir como redes. Seus inventores, que amadureceram no universo do capitalismo cognitivo, são levados a funções sociais complexas, as quais eles apreendem em todos os detalhes técnicos e com consciência total de que a segunda natureza do mundo agora é estruturada pela tecnologia e sua forma organizacional. É o compromisso político, em quase todos os casos, que lhes dá o desejo de perseguir suas investigações exigentes para além dos limites de uma disciplina artística ou acadêmica. Porém, seus processos analíticos são ao mesmo tempo expressivos, e, para eles, toda máquina complexa é impregnada de afeto e subjetividade. Só quando esses lados subjetivos e analíticos se enredam em novos contextos produtivos e políticos de labor comunicacional (e não apenas em meta-reflexões encenadas exclusivamente para o museu) é que se pode, então, falar de uma “terceira fase” da crítica institucional – ou, melhor, de uma “mudança de fase” – sobre aquilo que antes era conhecido como esfera pública. Uma mudança que tem transformado, extensivamente, os contextos e modos da produção cultural e intelectual do século XXI.

Um número da *Multitudes*, co-editado com o jornal eletrônico *Transform*, dá exemplos dessa abordagem.¹¹ O objetivo é esboçar o campo problemático de uma prática exploratória que não é nova, mas cuja urgência é definitivamente crescente. Mais do que oferecer uma receita tutorial, gostaríamos de jogar nova luz sobre os antigos problemas de fechamento de disciplinas especializadas, sobre a paralisia intelectual e afetiva que isto suscita, e a alienação da capacidade para qualquer tomada de decisão democrática que inevitavelmente a segue, sobretudo em uma sociedade tecnológica altamente complexa. As formas de expressão — como intervenção pública e reflexividade crítica — que se têm desenvolvido em resposta a condições podem ser caracterizadas como extradisciplinaridade sem o fetichismo da palavra, porém, às expensas do horizonte que ela busca indicar.

Ao considerar obras e, particularmente, artigos que lidam com questões de tecnopolítica, alguns talvez viessem a imaginar se não seria interessante evocar o nome de Bruno Latour. Sua ambição é justamente a de “tornar as coisas públicas” ou, mais precisamente, elucidar os encontros específicos entre objetos tecnicamente complexos e processos específicos de tomada de decisão (sejam eles políticos *de jure* ou *de facto*). Ele apregoa que, para tanto, é preciso proceder sob a forma das “provas” — estabelecidas o mais rigorosamente possível e ao mesmo tempo “bagunçadas” — como as coisas do mundo em si.¹²

Há algo interessante no mecanismo de provas de Latour (mesmo que ele, de fato, tenda a seguir de maneira inequívoca rumo ao produtivismo acadêmico da “interdisciplinaridade”). É característica daqueles que não sonham mais com um exterior absoluto, ou com uma revolução que recomeça tudo do zero, a preocupação de como as coisas são formadas no presente; o desejo de uma interferência construtiva nos processos e decisões que as formam.



Encontro da União Européia em Tessalonica (Angela Melitopoulos e Timescapes, *Corridor X*).

11 Ver Extradisciplinaire. In <http://transform.eiicp.net/transversal/0507>.

12 Bruno Latour, Peter Weibel (eds.). *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe: ZKM, 2005.

13 A vídeoinstalação *Black sea files* de Ursula Biemann, feita no contexto do projeto Trans-cultural Geographies, foi exibida em conjunto com as outras obras daquele projeto no Kunst-Werke, em Berlim, de 15 de dezembro de 2005 a 26 de fevereiro de 2006. Em seguida, foi exibida na Fundação Tapies, em Barcelona, de 9 de março a 6 de maio de 2007; publicada in Anselm Frank (editor e curador). *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, cat. Berlim: KW/Actar, 2005.

14 A vídeoinstalação *Corridor X*, de Angela Melitopoulos, assim como a obra dos demais membros de Timescapes, foi exibida e publicada em *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, op. cit.

De qualquer maneira, já é suficiente considerar os artistas que convidamos a participar do número de *Multitudes*, para perceber as diferenças. Por mais que se tente, o oleoduto Baku-Tbilisi-Ceyhan, de 1.750km, não pode ser reduzido a “prova” de coisa alguma, mesmo que Ursula Biemann o tenha comprimido em uma das 10 seções de *Black Sea Files*.¹³ Cruzando o Azerbaijão, a Geórgia e a Turquia antes de desembocar no Mediterrâneo, o oleoduto forma um objeto de decisões políticas — mesmo enquanto se esparrama para além da razão e da imaginação, empenhando todo o planeta na atual incerteza política e ecológica.

Da mesma maneira, os corredores pan-europeus de transporte e comunicação que atravessam a antiga Iugoslávia, Grécia e Turquia — filmados pelos participantes do grupo Timescapes iniciado por Angela Melitopoulos — resultam de um dos processos de planejamento infra-estrutural mais complexos de nossa época, concluído em níveis transnacionais e transcontinentais. Ainda assim, esses projetos econômicos, esquematizados com precisão, são imediatamente intrincados nas memórias conflitantes de seus precedentes históricos, e desferidos sobre a multiplicidade de seus usos, os quais incluem a encenação de gigantescos protestos auto-organizados; uma resistência consciente à manipulação da vida cotidiana pelo processo de planejamento desses corredores. Seres humanos não desejam ser a “prova viva” de uma tese econômica, criada de cima para baixo com instrumentos poderosos e sofisticados — que incluem dispositivos de mídia que distorcem suas imagens e afetos mais íntimos. A placa insistente de um protestante anônimo, agitada diante das câmeras de TV durante a cúpula em Tessalônica, diz tudo: QUALQUER SIMILARIDADE COM PESSOAS OU EVENTOS REAIS NÃO É INTENCIONAL.¹⁴

A história da arte emergiu no presente, e a crítica das condições de representação transbordou sobre as ruas. Porém, no mesmo movimento, as ruas assumiram seu lugar em nossas críticas. Nos artigos filosóficos também incluídos no projeto de *Multitudes*, instituição e constituição sempre rimam com destituição. Ter o foco específico na prática artística extradisciplinar não significa dizer que a política radical foi esquecida; longe disso. Hoje, mais do que nunca, qualquer investigação construtiva deve suscitar padrões de resistência.

Meus agradecimentos a Gerad Raunig e Stefan Nowotny, por sua colaboração neste texto e no âmbito maior do projeto.

Brian Holmes é crítico cultural, mora em Paris e trabalha com a prática política e artística, deslocando-se incansavelmente pelo mundo. É autor de *Hieroglyphs of the Future: Art and Politics in a Networked Era* (Zagreb: WHW, 2002) e de *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering* (New York: Autonomedia, 2008). Atualmente colabora com o Continental Drift Seminar, com o 16 Beaver Group, e com o WHW Curatorial Collective. Uma coletânea de textos seus encontra-se neste endereço: <http://brianholmes.wordpress.com>