



Fernando José Pereira. *Let's do it again*, fotografia (cores), 81,5 x 111,5cm, 2008 (Cortesia Fernando José Pereira, Porto).

Novas da desolação – Notas sobre arte e real

Fernando José Pereira

Nas palavras de Zygmunt Bauman a produção “natural” de resíduos operada pelo progresso estende-se agora, na cartografia global, aos humanos. Os resíduos humanos encontram-se nos territórios da alteridade, no exterior das fronteiras e são, acima de tudo, o resultado angustiante de uma perversa combinação de lucro desenfreado e hipocrisia cultural. Na arte contemporânea assistimos a um fenómeno semelhante: à expansão das mega-corporações corresponde aqui a expansão das mega-exposições um pouco por todo o mundo e, com ênfase nos territórios “exteriores”, numa lógica de *import-export* que muito pouco tem já a ver com os pressupostos iniciais. A reacção a este tipo de situação é possível embora desencantada. A análise realizada por Claire Bishop a partir das premissas teórico-políticas do antagonismo permite a existência de um caminho diferente, aquele que é partilhado pela condição experimental da *desanestesia*, isto é, o desvendar das fracturas sem condicionantes de atenuação. Ao potenciar a sempre tão ambicionada aproximação ao *real* afasta-se, naturalmente, da normalização e standartização pragmática da expansibilidade liberal; antes opta descaradamente por uma condição outra: aquela que privilegia o desejo. Globalização, bienais, antagonismo.

Num texto relativamente recente, Zygmunt Bauman analisa o processo de globalização de um ponto de vista diferente do habitual. Sobre o lema das *vidas desperdiçadas*, isto é, os párias que este processo está a fomentar um pouco por todo o planeta, examina as consequências desastrosas do progresso global. Um ponto, importante na sua análise, prende-se com a noção de resíduos. Segundo este autor toda a estratégia de expansão do capitalismo foi efectuada na base da criação de novas possibilidades que mantiveram uma relação dialéctica entre o pólo fomentador de “desenvolvimento” e o desenvolvimento de resíduos. Até agora. Neste momento, ainda segundo Bauman, a criação de resíduos, categoria que contém também os humanos, chegou ao limite de liquidez. Entrou em crise. Referia Rosa Luxemburgo numa visão, então, prospectiva e agora analisada pelo sociólogo: “para se desenvolver o capitalismo necessita um meio ambiente de formações sociais não capitalistas (...) vai avançando em constante troca de matérias com elas e só pode subsistir enquanto dispõe deste meio ambiente (...) Assim quando se afirma que o capitalismo vive de

formações não capitalistas, para o dizer com mais rigor, deve dizer-se que vive da ruína dessas mesmas formações e, se necessita do ambiente não capitalista para a acumulação, necessita-o como base para realizar essa acumulação absorvendo-o.”¹

1 Bauman, Zigmunt. *Vidas Desperdiçadas – La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.

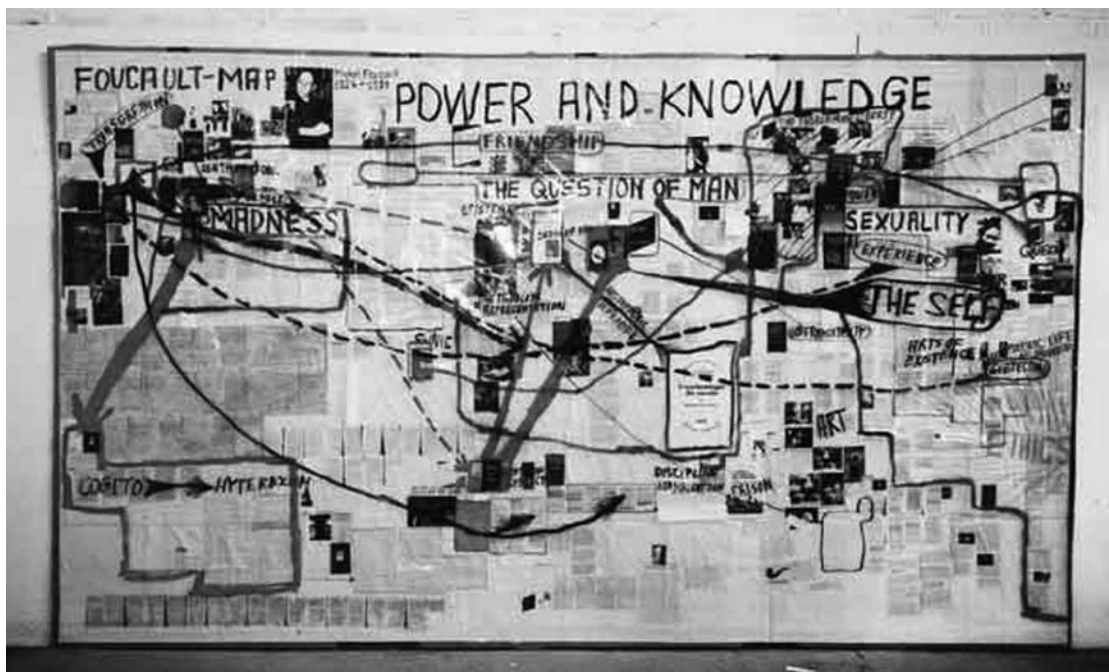
A análise de Rosa Luxemburgo peca, apenas, na previsão do resultado final de tal operação: a sua auto-liquidação por falta de alimento. Hoje, sabemos que o produto de tal investimento não está finalizado, mas em profunda crise, antes de mais, por absoluta falta de solução para o seu aumento desmesurado e global, obstruído que está nos seus próprios “produtos residuais, que não é capaz de voltar a assimilar nem, tão pouco, de aniquilar”.²

2 Idem.

O problema coloca-se, portanto, no nível das expectativas criadas e, logo, goradas pela construção fronteiriça flutuante que a esfera totalizadora vai erguendo em locais cada vez mais “distantes”. A alteridade da distância mantém-se, contudo, inalterada em termos reais, obviamente, se deixarmos de lado a retórica internética de governantes e negociantes interessados mais em iludir do que resolver o problema. Parece até ser de imenso interesse o investimento telemático de aproximação operado pelo virtual mas, unicamente, para a preservação das premissas do mercado, hoje, estendidas a todos os campos da realidade. A arte incluída.

A alteridade do mundo exterior – se falamos de fronteiras falamos, também, de interioridade e exterioridade – para lá do, até agora, aparentemente, inesgotável filão de recursos afirma-se, sobretudo, como um lugar de desolação. Território saqueado pelos mais diversos interesses e com as mais diversificadas estratégias, desde a mais dura exploração física do trabalho e dos recursos à mais suave penetração das noções multiculturais hoje em curso. Afinal, as duas faces da mesma moeda. Como acertadamente refere Slavoj Žižek, o multiculturalismo apresenta-se, hoje, como a face visível de um capitalismo global que abdicou, já, da dualidade constitutiva colonizador/colonizado necessária a sua anterior realidade de estados/nações para se afirmar, antes, segundo a lógica económica das multinacionais que ultrapassaram, há muito tempo, as limitações de tal relacionamento. Refere o filósofo esloveno: “Como culminar deste processo temos o paradoxo de uma colonização na qual já só existam colónias sem países colonizadores: o poder colonizador já não advém do Estado-Nação, mas directamente das empresas globais. Num futuro não muito longínquo não só acabaremos por usar a roupa de uma qualquer República das Bananas como viveremos, também, em repúblicas das bananas.”³ Ultrapassada que se encontra, então, a dualidade inerente à estrutura colonizadora aparece uma outra hipótese teórica de suporte: a insistência no Outro, a suposta alteridade a respeitar, contudo, outra vez, desde um lugar fixo. No já famoso ensaio O artista como etnógrafo, incluído no livro *The return of the real*, Hal Foster interrogava-se, já, sobre a permanência, no discurso artístico da alteridade, de alguns modelos primários de antropologia medida, logicamente, a partir de Greenwich. E acrescentava o historiador norte-americano: “Aparece então o problema

3 Žižek, Slavoj e Jameson, Fredric. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.



Thomas Hirschhorn. *Foucault Map*, Thomas Hirschhorn com Marcus Steinweg, 2003 (Cortesia Stephen Friedman Gallery, Londres).

4 Foster, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: October Books, 1996.

5 Žižek e Jameson, op.cit.

político deste exterior-outro. Hoje em dia, na nossa economia global a suposição de uma exterioridade pura é quase impossível.”⁴ Assim, o multiculturalismo apresenta-se como a forma ideal de ideologia para este capitalismo globalizado e, ainda por cima, imbuído de “bons valores”. Se as colónias deixaram de existir, deixou, também, de haver responsabilidades por parte dos colonizadores. Agora tudo passa pela figura da chamada ajuda humanitária. Em todos os níveis. O “respeito” pelos povos que se encontram para lá de fronteira totalizadora é generalizado e, sobretudo, cínico. Žižek, de novo: “O multiculturalismo é um racismo que esvazia a sua posição de todo e qualquer conteúdo positivo (o multiculturalismo não é directamente racista, não opõe ao Outro os valores particulares da sua própria cultura), mas mantém igualmente esta posição como um privilegiado ponto vazio de universalidade, de onde pode apreciar adequadamente as outras culturas particulares: o respeito multicultural pela especificidade do Outro é precisamente a forma de reafirmar a sua própria superioridade.”⁵

É neste ambiente de contínua exploração dos “resíduos exteriores” que se enquadra, também, a expansão planetária, cuidadosamente apelidada de nomádica, das práticas expositivas da arte contemporânea, nomeadamente, da profusão mundial de bienais. A lógica da existência das bienais, um pouco por todo lado, é justificada, uma vez mais, com a noção multicultural e politicamente correcta de encontro com o Outro. Mas será realmente assim? A dúvida que paira no ar tem a ver com o grau de verdade que tais pressupostos contêm. Como componente essencial das discussões teóricas desenvolvidas essencialmente a partir de última década do século XX, a noção de identi-

dade e, naturalmente, a de diferença têm sido escalpelizadas até ao limite, com toda a parafernália teórica que tal aproximação implica, desde os chamados *cultural studies* aos mais recentes *visual studies* passando pelos mais variados e exóticos processos de implicação da diferença. Transformaram-se em temas essenciais para artistas e *curators* e, como tal, em mercadoria artística *import/export*. O mundo da arte possui, obviamente, as suas regras para tal intuito. Como afirma Hal Foster, na nova ordem económica mundial a diferença é, também, um objecto de consumo como muito bem sabem as mega-corporações. Gerou-se então, no âmbito da arte, uma situação similar à descrita por Bauman: a existência, em excesso, de *curators* e artistas determina a sua contínua demanda em exposições e bienais um pouco por todo lado, até o modelo falhar, ou por desgaste ou por uma lógica auto-imunitária, isto é por auto-destruição. Às mega-corporações da economia colocam-se, em paralelo, as mega-produções da arte e os seus mega-intervenientes, tanto artistas como *curators*.

Vejamos, por um lado temos as exposições que privilegiam as representações nacionais e que tendem a uma expansibilidade quantitativa cada vez mais visível. O caso da última Bienal de Veneza é sintomático. Aí encontramos situações de absoluta artificialidade, como o caso, entre outros, da representação do Afeganistão. Neste pavilhão mostrava-se um conjunto de peças que recorriam a tecnologia sofisticada, como vídeo digital e de aspecto formal completamente integrado nas estéticas oficializantes do *artworld*. Que estranheza aquela. A normalização das linguagens da arte contemporânea já terá chegado àquele território desolado e devastado pela guerra ou, uma vez mais, estamos aqui em plena situação de simulacro? Tudo se esfuma, contudo, quando percebemos que a artista em causa saiu do país em criança e vive, desde há anos, em Los Angeles. De que identidade estamos a falar, de que tipo de representação? A questão central é, sempre, a das estratégias comunicativas do espectáculo global. Sabemos bem que a bienal é, hoje, uma montra muito mais alargada que a mostra de arte. Poderemos falar, inclusive, em veículo comunicativo da estratégia de “normalização” em curso para o chamado caso afegão através da criação de uma espécie de simulacro de identidade. Com tudo o que tal empresa tem de ofensivo se nos encontrarmos atentos à realidade. Encontramos, neste exemplo, mais uma referência, a juntar a tantas outras, da investida multicultural/pós-colonial no *artworld*. Talvez o caso mais famoso seja o de Chris Offili e do seu Turner Prize.

A defesa da noção de híbrido proposta por Bhabha no seu programa teórico recusa as noções binárias originais do pensamento cartesiano. Noções como *past/present* ou *inside/outside* são continuamente recusadas e confirmadas como motores de estabilização da estrutura eurocêntrica. A opção aparentemente correcta não é, contudo, pacífica, no sentido que pode conduzir, facilmente, à existência de equívocos quando se coloca no centro da discussão a questão fundamental da identidade. Nesta perspectiva a identidade nunca se encontra completa, antes se encontra em pleno e contínuo processo de negociação. E se no caso da classe académica as coisas correm bem em

termos da integração híbrida, para os deserdados das classes mais baixas nada se passa da mesma forma. No caso de Ofili, nascido em Inglaterra, a utilização de elementos originários de uma cultura que lhe é externa (o Zimbabwe) coloca algumas questões pertinentes.

A primeira é a apropriação apenas formal de elementos retirando-lhes, assim, todo e qualquer sentido identitário. Ao produzir-se uma transfiguração no sentido do fetiche identitário está, antes de mais, a desestabilizar todos os conceitos envolvidos no processo.

Refere Niru Ratman no final de uma violenta crítica ao hibridismo multicultural: “Nem Corrin (crítica e autora do texto da exposição de Ofili) nem Ofili se dão conta daquilo que tomam por politicamente correcto — o anti-imperialismo, o multiculturalismo e o anti-racismo — faz tempo que já não o são. Para o *artworld*, Ofili apresenta-se como o artista negro ideal e a sua forma de abordar o caso de Lawrence (um dos quadros da exposição do Turner Prize refere-se ao caso do assassinato deste negro), a forma ideal de abordar o racismo, já que, diferentemente do «potencialmente sério» Stephen Lawrence, Ofili só é verdadeiramente negro entre aspas.”⁶

6 Ratman, Niru. Chris Ofili y los límites del hibridismo. In *New Left Review* 1. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Estamos, por certo, no mesmo plano perante o pavilhão do Afeganistão (não está em causa a seriedade da obra), já que a envolvimento é de tal modo complexa e ambígua que, potencialmente, todas as “boas intenções” se vêm coarctadas.

Um outro caso paradigmático e que experienciei (como interveniente activo não posso, obviamente, colocar-me em situação de exterioridade) prende-se com outra bienal (mais uma), desta feita na América Latina: a Bienal Ibero-Americana de Arte Contemporânea. Aqui estamos, também, no interior do modelo de representações nacionais. Um olhar mais atento revela, contudo, que uma grande maioria dos participantes se encontra há muitos anos fora dos seus países de origem. O problema que perpassa aqui é o da artificialidade da representação. Outra vez a ideia simulacral a impor-se à noção original de confronto verdadeiro entre identidades. Se a questão essencial é a da impossibilidade de tal intuito, então para que manter o modelo?

Num texto pequeno mas decisivo Mario Perniola interroga-se sobre a validade da opção nómada (multicultural?) como oposição válida à opção étnica. Conclui que a primeira se encontra em posição inseparável da segunda por ser, simplesmente, o seu inverso. A manutenção de uma identidade pura e não contaminada é para o nómada uma necessidade muito mais essencial que para o sedentário. Acima de tudo, para poder determinar a sua reivindicação de uma essência perdida e procurada, qual terra prometida. Daí o interesse crescente neste tipo de representações. Constituem-se como potenciadoras de uma dupla condição determinante para o êxito do evento expositivo: por um lado, estão perfeitamente integrados no *artworld* (oriundos de países do

chamado Terceiro Mundo, vivem e trabalham quase sempre na Europa ou nos Estados Unidos); por outro, representam a matriz Outra que se encontra em causa. Ou seja, permitem a existência de um discurso legitimador para uma realidade identitária a que são na maioria dos casos estranhos, mas que é fomentada como tema até à exaustão.

Refere Perniola: “Os problemas da estética são, nos nossos dias, essencialmente questões de *transito* entre as produções, os géneros, as culturas diferentes. Estas passagens podem ser pensadas de forma hierárquica atribuindo um valor superior a uma produção única, a um género único, a uma cultura única. Ou então podem ser pensadas também de forma reducionista, colocando no mesmo nível todas as produções, todos os géneros, todas as culturas. Estas são soluções falsas. A biologia molecular, justamente por ser uma disciplina de *transito* entre a química e a biologia, conduz-nos a um horizonte teórico que não é nem hierárquico nem reducionista: a selecção nasce da replicação e da mutação. Pensar a arte como mutante neutro é voltar a considerá-la sem identidade definitiva: como uma actividade que através das modificações, das movimentações, das localizações mesmo que mínimas, produz um sentido, uma qualidade, uma selecção.”⁷

7 <http://www.synesthesie.com/mobilites/po-pup/perniola.html>

Mas nem só de bienais constituídas por representações nacionais se compõe este universo. As outras, as comissariadas por um ou vários *curators*, integram-se na mesma lógica expansiva, contudo, com enunciados diferentes. O Outro apresenta-se como hospitaleiro para a penetração *high culture* de um grupo mais ou menos fixo de artistas nómadas que percorrem as várias partes do mundo como se de escalas numa viagem interminável se tratasse. Um artigo publicado na revista *Wired* e intitulado “Around the world in 80 Biennials” é bem sintomático do que vimos afirmando. Oitenta bienais, parece ser o número mágico a que chegou a *artworld* para expandir o seu *modus vivendi* a toda a escala planetária: desde Istambul, a Pequim, uma variedade de pacotes de viagens é possível tendo como passagens locais tão distantes como Luanda ou Whitney (New York), Santa Fé ou Berlim, Havana ou Sidney, Busan ou Pontevedra, São Paulo ou Lyon, Fukuoka ou Gwangju... Um caso paradigmático, a Bienal de Singapura anuncia no seu *site* este magnífico *statement*: “it will coincide with ‘Singapore 2006: Global City. World of Opportunities’... the annual meetings of the Boards of Governors of the International Monetary Fund and World Bank Group”. Parece pois sobrar razão a Santiago Sierra quando refere que em arte, como no resto, tudo pode ser reduzido ao valor-troca. Não por acaso, nas suas obras, o artista espanhol utiliza sempre *performers* pagos para representarem tarefas inúteis. A obra de Sierra conduz-nos frontalmente à situação contemporânea do capitalismo e ao, já referido, problema imenso da falta de solução para o excesso de resíduos humanos.

Se somos confrontados com uma situação de asfixia, existem proposições teóricas que pretendem lidar com esta realidade. Talvez a mais badalada, o que não quer dizer a

8 Recentemente soube-se que Jérôme Sans é agora *curator* de uma “espécie” de exposição permanente em alguns dos hotéis do “club med”.

mais interessante (pelo menos aos meus olhos), prende-se com a já famosa estética relacional elaborada por Nicolas Bourriaud. O *curator* francês, até há pouco tempo director do Palais de Tokyo em Paris, juntamente com Jérôme Sans⁸ comissariou uma série de exposições em que pôs em prática a sua proposta. Coincidentemente, ou talvez não, o grupo de artistas com que trabalha mais regularmente, assim como ele próprio, são figuras destacadas do *star system* internacional que vimos analisando aqui no caso particular da proliferação das bienais.

A estética relacional, tal como Bourriaud a propõe, pretende instaurar na arte um relacionamento interactivo que possibilite o diálogo e a democratização da fruição artística. Para tal, as obras apresentam-se como abertas, isto é, não concluídas sem a participação do público. Os artistas de que falamos são, entre outros, Rirkrit Tiravanijia, Liam Gillik, Pierre Huyghe, Carsten Holler, etc. Contudo, para lá da retórica política que potencia a transformação do centro de arte em laboratório, isto é, em território de experiências, pouco ou nada fica. Mesmo essa rotulação se foi transformando em produto comerciável, de entretenimento e ócio; se não vejamos: ao laboratório, substitui-se o *construction site* ou o *art factory*, num paralelismo perfeito com as regras económicas da diversificação. A não ser um conjunto de iniciativas “bem comportadas” por se encontrarem em consenso com as práticas da cultura, acima de tudo, pela reivindicação mútua da noção de diferença.

Ou seja, um pouco por todo lado, a lógica “cultural” do capitalismo tardio, aquela que operou a fusão absoluta dos procedimentos artísticos com todos os outros desenvolvimentos efusivos da chamada indústria da cultura festeja a sua magnitude e *perserverança* numa, mais que conhecida, estratégia de *designificação* do mundo, como lhe chama Hal Foster, envolvida em sonantes e politicamente correctos enunciados teóricos de defesa da diferença. Não esqueçamos que é o próprio Bourriaud quem defende a ideia de uso por oposição à pretensamente ultrapassada ideia de contemplação. Tomemos, como exemplo, a Bienal de Lyon do ano passado e a declaração de Bourriaud seu *curator* principal: “Esta bienal de 2005 ambiciona dialogar com o espírito experimental da «contracultura dos 70»”, e continua “O nosso interesse é (...) na experiência *hippie* como tentativa contracultural, como laboratório de novas formas de viver. Efectivamente esta época de contestação e amplo questionamento do *status quo* parece conter, de uma forma ainda virulenta, todas as problemáticas deste início de século: feminismo, multiculturalismo, o combate das minorias sexuais, espiritualidade *new age*, experiência relacional e identitária, ecologia, orientalismo, descolonização, psicodelismo... Mas, acima de tudo, constituem um modelo para a rejeição da sociedade de consumo.”

Se pudéssemos, num qualquer exercício de magia, retirar todo o dispositivo comercial, inclusive para o próprio Bourriaud, a uma bienal desta dimensão o que ficaria? Contra-cultura nas obras dos artistas? Problemáticas das realidades do mundo? Estas encontram-se fora do seu domínio, antes de mais, porque não existem como tal no



mundo consensualizado e burguês da estética relacional, e a contracultura, como todos o sabemos hoje, é apenas uma das faces dessa mesma cultura...

Santiago Sierra. *586 Horas de Trabajo*. Abril 2004, 2004, fotografia (preto-branco), 151 x 227cm (Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid).

O diagnóstico de impossibilidade obstrutiva em que se encontra o mundo, avançado por Bauman, faz aqui também sentido. A sucessão de exposições que, mal encontram o seu apogeu, imediatamente entram em queda abrupta, corporiza a natureza mercantil e capitalista deste *artworld* globalizado em procura constante e desenfreada de novas possibilidades expansivas. Notemos que o tempo passa e somente as bienais, digamos, inaugurais: Veneza, São Paulo, assim como mais uma ou duas, ficam; todas as outras vão lutando pela sua manutenção. Até entrar em crise e agonia. E nem a manutenção do *status quo* proposto, entre outros, pelos adeptos da estética relacional que, obviamente, se multiplica velozmente dadas as suas qualidades de adaptabilidade, isto é, poder ser, simultaneamente, adepto da diferença e utilizar essa mesma noção como veículo comercial, consegue inverter a situação, antes de mais, porque esta é uma das regras de ouro da economia de mercado.

Contudo, voltemos à noção de resíduo, essa formação exterior que pode corporizar a contaminação e a emancipação. Será aí que devemos concentrar todas as energias no desenvolvimento de bolsas de resistência que se afirmem consequentes e nunca como simulacros folclóricos de uma realidade que mimetizam.

O ensaio de Claire Bishop *Antagonism and relational Aesthetics*, publicado na revista *October* no final de 2004, apresenta-se como um importante contributo para o que vimos afirmando. Aí a autora opõe duas posições, à partida, teoricamente antagónicas; por um lado, a já referida estratégia da estética relacional; pelo outro, a noção política de antagonismo, ancorando a esta última o trabalho de dois artistas que analisa: Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra. Antes, porém, de passarmos em revista os argumentos da crítica britânica devemos entender o significado da noção de antagonismo desenvolvida originalmente por Ernesto Laclau e Chantall Moufe.

A possibilidade política de sobrevivência da democracia é, para estes autores, unicamente assegurada pela ideia de antagonismo social. Este encontra-se no âmago das incompletudes e descentramentos vários que existem no sujeito e no social e que procuram, desta forma, a sua necessidade de construção identitária. A indecibilidade de tais pressupostos confirma o conflito como base do pensamento democrático sendo, então, lícito aplicar aqui a noção derridiana de possibilidade da impossibilidade. Esta impossibilidade é o garante do impedimento do fechamento a que o consenso naturalmente conduz e que se apresenta, também, como apologia da dissensão, ou seja, do antagonismo. Deve, no entanto referir-se que, como em todas as teorias políticas também esta não está livre de críticas. O que é, desde logo, bem-vindo pelos seus principais impulsionadores e que nos dá uma indicação do seu carácter evolutivo e aberto. A recusa de uma condição redentora é também outro dado interessante a salientar.

Temos assim como principal desenvolvimento teórico, a insistência na ideia de fractura social como garante de um aprofundamento de interações entre as várias particularidades em jogo com vista à universalização de uma delas e, conseqüentemente, à hegemonia sendo esta a potenciadora de existência de poder. A questão das particularidades é importante pois está na base da diferença existente com outra teoria política em voga e que defende exactamente a proliferação dos particularismos como meio de atingir objectivos políticos. Esta é a proposta de Toni Negri nos seus volumes *Império* e *Multitude*. A grande crítica que lhes é dirigida pelos teóricos do antagonismo é a inconsequência de tal tarefa, que se escusa a universalizar tais particularidades e a mantê-las num mosaico de fragmentos impossível de conduzir a uma ideia de hegemonia.

A corporização democrática, vista desde uma premissa radical, só poderá ser alcançada na essência da sua componente agonística, abrindo todas as possibilidades em aberto para a obtenção de um objectivo explícito: a ultrapassagem da vertigem liberal em torno do apagamento do político e da supremacia económica. E apesar da justeza de tais propostas, elas mostram também as suas fragilidades que advêm, sobretudo, da sua incapacidade de lidar com a externalização da fractura agonística e, especialmente, com o resultado final de tal combate. Num diálogo em torno destas ideias

políticas Slavoj Žižek argumenta que o antagonismo proposto por Laclau se transformaria, depois da revolução vitoriosa, numa sociedade não antagónica e transparente, o que se apresenta sob a forma de paradoxo. Que o próprio Laclau aceita ao fazer notar que o antagonismo tem como consequência o poder e que estas duas entidades se produzem de forma dialéctica, portanto, sem a exigência de anulamento mútuo.

Como vemos, o interesse de tais teorias no âmbito da prática artística prende-se com o seu carácter dissidente. Com a sua vontade de tornar visíveis todas as fracturas – distante das micro-utopias dialogantes apresentadas por Bourriaud – como na análise que Claire Bishop faz dos trabalhos de Sierra e Hirschhorn.

As práticas artísticas possuem características identitárias suficientemente fortes para permitir a sua distanciação e autonomia relativamente à actividade política. É o próprio Thomas Hirschhorn que afirma: “A minha escolha foi recusar o rótulo de arte política; faço arte de forma politizada.”⁹ O seu trabalho encontra-se repleto de intencionalidade política, contudo, apesar disso, autonomiza-se de uma iconocidade comunicativa que lhe permite ultrapassar, desta forma, a simples demonstração sociológica, que tantas vezes, surge como atributo de alguma arte que responde pelo rótulo de arte política.

O envolvimento no que poderemos designar como uma *autonomia estratégica*, “um mundo fechado e, contudo, aberto ao mundo”¹⁰ permite a consolidação da competência da obra de arte poder conviver com a complexidade estrutural que a rodeia, acima de tudo, por instituir-se como um lugar reflexivo. Ao agir no seio desta configuração conceptual está a concentrar toda a sua potencialidade antagonista no seu fazer exclusivo.

Como refere Jacques Rancière existe uma estética para a política e, por sua vez, uma política para a estética.¹¹ Esta é uma constatação que parece ser de fundamental importância para o entendimento das actuais possibilidades da arte como veículo de antagonismo. A estetização do político com que hoje nos defrontamos permite a globalização imagética em seu torno, isto é, um fluxo contínuo de produção de imagens que se colocam, a si próprias, na condição de fornecedoras de conteúdos *light* para uma sociedade que de tal depende. A arte parece, deste modo, ser compulsivamente envolvida neste ambiente tendo, apesar de tudo e devido à sua pequenez territorial, um papel ainda diminuto no âmbito da espectacularidade cultural. Refere o crítico de arte britânico Julian Stallabrass: “Actualmente a arte contemporânea é uma estrela menor no firmamento da cultura de massas.”¹² Esta reduzida estrutura dimensional do território artístico pode apresentar-se como uma hipótese realmente potenciadora do seu descomprometimento com a estética do consenso existente na contemporaneidade. Ao assumir uma condição reflexiva como enunciado constitutivo está, desde logo, a distanciar-se de uma lógica perceptiva, codificada em termos de

9 Thomas Hirschhorn. *Striving to be stupid: a conversation with Thomas Hirschhorn*, in *Art Press* n. 239, Paris.

10 Hal Foster. *Design and Crime (and other diatribes)*, Londres: Verso Books, 2002.

11 No seu livro *The politics of aesthetics*. Londres: (Continuum, 2004) Jacques Rancière argumenta sobre a noção de arte comprometida e de sua condição *in-between* entre arte e política. Refere o autor: “O compromisso político não é uma categoria da arte. Isto não significa que a arte é apolítica. Significa que a estética tem uma política própria, ou a sua própria meta-política.”

12 Julian Stallabrass. O destino da Young British Art, in *Da obra ao texto*. Lisboa:CCB, 2002.

velocidade e consumo imediato, tão necessária à totalização do sensível. O que, como vimos, é possível e passível de ser efectivado devido à pouca importância do território em questão. O paradoxo fundacional funciona, também aqui, como uma derridiana possibilidade da impossibilidade.

A questão central do antagonismo expande-se, assim, à produção artística que exorta ao risco. Aquelas práticas que, por se posicionarem em posturas de dissensão, invocam a condição experimental da *desanestesia*.¹³ O desvendar das fracturas sem qualquer condicionante de atenuação – não nos referimos, obviamente, à chamada arte abstracta – impõe uma relação frontal com a contemporaneidade e, aí, a arte encontra a sua aptidão negativa e crítica. Uma prática que incorpora a competência específica do fazer artístico e que, a partir dele, desenvolve formas de intervenção, ao mesmo tempo, intrínsecas e extrínsecas. Um fazer que, por ambicionar uma aproximação ao *real*¹⁴ agrega no seu saber uma lógica desejanete que a afasta da normalização e standartização pragmática da expansividade liberal. Refere Jacques Rancière: “Uma arte que se apresente como política deve conter, simultaneamente, a produção de um duplo efeito: a legibilidade de uma significação política e um choque sensível ou perceptivo causado, contrariamente, pelo *uncanny*,¹⁵ pelo que resiste à significação”.¹⁶

13 A palavra *desanestesia* é formada pela junção do prefixo *des* à palavra *anestesia*. Esta significa originalmente a negação da beleza *aisthesis*, mais recentemente viu-se vulgarizada como anulação da dor. A noção de *desanestesia* tenta corporizar no seu jogo de significações uma aproximação aos dois conceitos anteriores. A colocação do prefixo *des* contrária, contudo, a direcção significativa a que se propõe, isto é, revela a apologia da crueza, e não o contrário. Uma tentativa de aproximação ao *real*.

14 Aqui na significação lacaniana do termo, isto é, na sua impossibilidade simbólica.

15 A palavra não tem tradução para português (continental). À falta de melhor poderá significar estranheza.

16 Rancière, op.cit.

Fernando José Pereira nasceu na cidade do Porto em 1961 onde vive e trabalha. É artista plástico e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorado em Belas Artes na Universidade de Vigo (Espanha). Expõe regularmente em museus e galerias no país e no exterior. Participa de conferências e congressos e tem publicados textos em revistas e livros nacionais e estrangeiros.