

## **Estética da Resistência? - Pesquisa artística como Disciplina e Conflito<sup>1</sup>**

*Hito Steyerl*

O que é pesquisa artística hoje? No presente, ninguém parece saber a resposta para esta pergunta. A pesquisa artística é tratada como uma das múltiplas práticas que são definidas pelas indefinição, constantemente em fluxo, sem coerência e identidade. Mas e se essa visão estivesse equivocada? E se soubéssemos mais do que imaginamos sobre o assunto? Para discutir esta proposição, vamos primeiro olhar para os debates atuais em torno da ideia de pesquisa artística. Parece que uma das preocupações mais importantes é a transformação da pesquisa artística em uma disciplina acadêmica. Há discussões sobre currículo, graus, método, aplicação prática e pedagogia. Por outro lado, há também uma crítica substancial a esta abordagem. Endereça-se à institucionalização da pesquisa artística como sendo cúmplice dos novos modos de produção dentro do capitalismo cognitivo: educação como mercadoria, indústrias criativas e afetivas, estética administrativa, entre outros. Ambas perspectivas concordam em um ponto: a pesquisa artística no presente tem sido constituída como uma disciplina acadêmica mais ou menos normativa.

Uma disciplina é obviamente disciplinarizante; ela normaliza, generaliza e regula; ela ensaia um grupo de respostas, e neste caso, treina pessoas a funcionarem em um ambiente de trabalho simbólico, design permanente e criatividade canalizada. Mas de novo, o que é uma disciplina além disso tudo? Uma disciplina pode ser opressiva, mas é também precisamente por isso que ela aponta para o assunto que ela tenta controlar. Ela é índice de um conflito em potencial, suprimido ou evitado. Uma disciplina sugere um conflito imobilizado. É uma prática para canalizar e explorar suas energias e incorporá-las aos poderes vigentes. Por que alguém precisaria de uma disciplina se não fosse para disciplinar alguém ou algo? Qualquer disciplina pode ser vista portanto do ponto de vista do conflito.

Deixe-me dar um exemplo: um projeto que realizei recentemente, chamado *The Building*. Ele lida com a história da construção de um prédio nazista na praça principal de Linz, Austria; investiga seu passado, a história das pessoas que o construíram, e também analisa os materiais usados na construção. A construção foi realizada parcialmente por mão-de-obra forçada e alguns dos ex-habitantes do local foram perseguidos, desapoderados e assassinados. Durante a pesquisa, também descobriu-se que algumas das pedras da construção foram produzidas na notória pedreira do campo de concentração Mauthausen, onde milhares de pessoas foram mortas.

Há pelo menos duas maneiras diferentes de descrever este prédio. Pode ser dito que as mesmas pedras usadas na construção ganharam a sua forma de acordo com o paradigma da arquitetura neoclássica, que seria a descrição oficial dada sobre o edifício em si. Ou elas podem ser descritas como tendo sido, provavelmente, trabalhadas por um pedreiro no campo de concentração Mauthausen, e que era talvez um ex-lutador da Espanha Republicana. A conclusão é óbvia: a mesma pedra pode ser descrita pelo ponto de vista da disciplina, que classifica e nomeia. Mas também pode ser lida como um rastro de um conflito suprimido.

Mas por que este projeto tão específico seria relevante para uma reflexão sobre pesquisa artística enquanto tal? Porque partes deste edifício também abrigam coincidentemente a Academia de Arte de Linz. Este prédio é um lugar onde a pesquisa artística tem sido integrada às estruturas acadêmicas: há um departamento para pesquisa artística dentro deste prédio. Portanto, qualquer investigação do prédio pode tornar-se uma espécie de metareflexão institucional sobre as condições contemporâneas da pesquisa artística enquanto tal.

Neste sentido: onde está o conflito, ou melhor, quais são os extensos conjuntos de conflitos subjacentes a essa nova disciplina acadêmica? Quem tem construído suas paredes, usando quais materiais, produzidos por quem? Quem são os construtores da disciplina e onde estão seus rastros?

### **Disciplina e conflito**

Então, quais são os conflitos, e onde estão os limites portanto? Observado a partir do ponto de vista de muitas contribuições atuais, a pesquisa artística parece mais ou menos confinada à academia de arte contemporânea e metropolitana. A pesquisa artística

atual parece ser um conjunto de praticas artísticas realizadas por artistas predominantemente metropolitanos que atuam como etnógrafos, sociólogos e designers sociais e de produto. Dá a impressão de ser uma propriedade valiosa do tecnologica e conceitualmente avançado capitalismo do Primeiro Mundo, tentando atualizar [as habilidades] de sua população para funcionar de maneira eficiente numa economia do conhecimento, e, como subproduto, casualmente investigando o resto do mundo também. Mas se olharmos para a pesquisa artística a partir da perspectiva do conflito, ou, mais precisamente, das lutas sociais, um mapa de práticas emerge ao longo do século XX, e numa grande parte do mundo. Torna-se óbvio que os atuais debates não reconhecem integralmente o legado da longa, variada e realmente internacional história da pesquisa artística, que já foi entendida em termos de uma estética da resistência.

Estética da Resistência é o título do romance seminal de Peter Weiss, lançado no início da década de 1980, que apresenta uma leitura alternativa da história da arte, assim como um relato da história da resistência anti-fascista de 1933 a 1945. Ao longo do romance, Weiss usa explicitamente o termo “pesquisa artística (künstlerische Forschung)” para referir-se a práticas como a de Brecht escrevendo em exílio. Ele também aponta para as práticas factográficas e parcialmente também produtivistas da União Soviética pós-revolucionária, mencionando o trabalho documentário de Sergei Tretjakov, entre outros. Assim, estabelece uma genealogia da pesquisa artística, que está relacionada à história das lutas por emancipação ao longo do século XX.

Desde a década de 1920, debates extremamente sofisticados sobre epistemologias artísticas foram travados sobre termos como fato, realidade, objetividade e investigação nos círculos dos factógrafos, cinematógrafos e artistas soviéticos. Para um factógrafo, um fato é um resultado de um processo de produção. “Fato” vem de facere, fazer. Então neste sentido, o fato é produzido, ou até mesmo inventado. Isto não é surpreendente para nós numa época de cetisismo pós-estruturalista e metafísico. Mas a amplitude de abordagens estéticas que foram desenvolvidas como ferramentas de pesquisa há quase 100 anos é espantosa.

Autores como Vertov, Stepanova, Tretjakov, Popova e Rodchenko inventaram procedimentos complexos de investigação, tal como o cine-olho, o cine-verdade, a biografia do objeto ou fotomontagem. Eles trabalharam sobre a percepção e prática humanas e ativamente tentaram integrar atitudes científicas ao seu trabalho. E a criação científica tem fluído como um resultado de muitos desses desenvolvimentos. Em sua

autobiografia, Roman Jakobson descreve em detalhe como as práticas artísticas de vanguarda o inspiraram a desenvolver suas ideias específicas sobre linguística.

É claro que ao longo da história houveram muitas abordagens diferentes deste tipo de pesquisa. Poderíamos mencionar também o empenho dos artistas contratados pela FSA (Farm Security Administration) em criar uma investigação fotojornal-ensaística durante a Grande Depressão nos EUA. Em todos esses casos, a pesquisa artística é cooptada pelas políticas de Estado – embora em uma extensão distinta e com consequências completamente diferentes. Por volta da mesma época em que Tretyakov foi executado durante o terror stalinista, Walter Evans fez uma exposição individual no MoMa.

Outro método de investigação artística, que é baseado em vários conjuntos de conflitos e crises relacionados é a abordagem ensaística. Em 1940, Hans Richter cunha o termo filme-ensaio ou ensaio-filme como sendo capaz de dar visualidade a ideias teóricas. Ele se refere a um trabalho de sua autoria feito em 1927, chamado *Inflation*, um filme experimental extremamente interessante sobre o descontrole do capitalismo. Richter defende que uma nova linguagem fílmica tem que ser desenvolvida para lidar com processos abstratos tal como a economia capitalista. Como alguém pode mostrar essas abstrações, como alguém visualiza o imaterial? Estas questões são reatualizadas em práticas artísticas contemporâneas, mas têm uma longa história.

O ensaio como abordagem fílmica também abraça a perspectiva da resistência anticolonial. Um dos primeiros filmes chamado de filme-ensaio é o anticolonial *Les statues meurent aussi*, de Chris Marker e Alain Resnais, sobre o racismo ao lidar com a arte africana. O filme foi comissionado pela revista chamada *Presence africaine*, que conta com editores como Aimé Césaire ou Leopold Senghor, teóricos centrais do então chamado Movimento Negritude de 1930. Apenas alguns anos mais tarde, aparece o texto de Theodor Adorno, *The Essay as Form*, no qual ele pondera sobre as características de resistência do ensaio como método subversivo de pensamento. Para Adorno, o ensaio significa a reorganização dos campos do estético e epistemológico, que mina a divisão dominante do trabalho.

E então entramos no período da década de 1960 com suas lutas internacionais, tricontinentalismo e assim por diante. O slogan de Frantz Fanon: “...nós devemos discutir, nós devemos inventar...” é o lema do manifesto *Towards a Third Cinema*, escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino em 1969, num contexto de

ditadura na Argentina. A relação entre arte e ciência é de novo explicitamente mencionada no manifesto de Julio Garcia Espinosa, *For an Imperfect Cinema* (1969). Outros métodos de pesquisa artística incluem a deriva situacionista e a investigação de trabalhadores, montagens construtivistas, cut ups, biomecânica, história oral, antropologia desconstrutiva e surrealista, a difusão da contrainformação, além do jornalismo estético. Alguns desses métodos são mais facilmente absorvidos pelo mainstream da arte do que outros. Especialmente práticas fortemente desmaterializadas com características modernistas pronunciadas são rapidamente absorvidas pelo capitalismo informacional, porque são compactas, rápidas de absorver e facilmente transmitidas.

Não é uma coincidência que muitas das práticas mencionadas aqui têm lidado com problemas clássicos da representação documental a partir de perspectivas muito diferentes: sua função como poder/conhecimento, seus problemas epistemológicos, sua relação com a realidade e o desafio de criar uma nova. Estilos e formas de documentário têm há muito se fixado na mistura assimétrica entre racionalidade e criatividade, entre subjetividade e objetividade, entre poder de criação e poder de conservação.

Também não é uma coincidência que muitos dos métodos históricos de pesquisa artística estejam atrelados a movimentos sociais ou revolucionários, ou a momentos de crise e reforma. Nesta perspectiva, o esboço de uma rede global de lutas é revelado, que se estende por quase todo século XX, e que é transversal, relacional, e (em muitos, embora longe de todos os casos) emancipatório.

É uma coincidência, no entanto, que *A Estética da Resistência* de Peter Weiss também mencione a praça central de Linz: o local de *The Building*. Ele descreve uma cena na qual membros da Brigada Internacional na Espanha escutam uma transmissão na recepção fervorosa feita para Hitler e as tropas alemãs na praça central de Linz em março de 1938. Mas o protagonista de Weiss nota um pequeníssimo (e completamente hipotético) momento de resistência apontado pelo jornalista do rádio: algumas das janelas na praça permanecem sem luz, e o jornalista é rápido ao apontar que é onde estão os apartamentos dos judeus. Em realidade, durante a pesquisa descobriu-se que uma das famílias judias que morava lá tinha dispersado para três continentes diferentes e dois membros da família tinham sido assassinados. Um deles era uma pessoa chamada Ernst Samuely, supostamente comunista. Depois de muitas provações, ele se juntou a um grupo judeu partidário na fronteira polonesa antes de desaparecer. Então, se olharmos para o prédio de Linz a partir deste ponto de vista, veremos que se dissolve em uma rede

internacional de rotas e relações, relacionadas tanto à opressão como à resistência: relaciona-se com o que Walter Benjamin uma vez chamou de “a tradição do oprimido”.

### **A perspectiva do conflito**

Se continuarmos aplicando a perspectiva global e transversal ao debate sobre pesquisa artística, as limitações temporais e espaciais dos debates contemporâneos metropolitanos são revelados. Simplesmente não faz sentido algum continuar a discussão sem considerar que as práticas de pesquisa artística têm uma longa e extensa história, muito além das práticas artísticas conceituais – que é um dos pouquíssimos exemplos históricos mencionados, mesmo que raramente. Do ponto de vista das lutas sociais, a genealogia descontínua da pesquisa artística se torna quase global, com uma história longa e frequentemente interrompida. A distribuição geográfica das práticas de pesquisa artística também muda drasticamente a partir desta perspectiva. Desde que algumas localidades foram particularmente afetadas pela conjunção de poder e conhecimento, que emergiu com a formação do capitalismo e do colonialismo, estratégias de desobediência epistêmica tiveram que ser inventadas.

Poder/conhecimento/arte, que reduziu populações inteiras a objetos de conhecimento, dominação e representação, tiveram que ser contrariados não somente por lutas sociais e revolta, mas também por inovações estéticas e epistemológicas. Assim, revertendo a perspectiva e focando na disciplina como um índice de conflito, também reverte-se a direção na qual a história da arte tem sido escrita como uma estória de artistas periféricos que copiam e se atualizam em relação à história da arte ocidental. Nós poderíamos muito bem dizer que muitos artistas metropolitanos contemporâneos só agora estão se atualizando em relação à complexidade dos debates em torno da realidade e representação que factógrafos soviéticos já haviam desenvolvido na década de 1920.

### **Específico e singular**

Em todos esses métodos, dois elementos colidem: uma reivindicação por especificidade se choca com uma reivindicação por singularidade. O que isto significa? Um aspecto do trabalho reivindica participar de um paradigma geral, dentro de um discurso que pode ser compartilhado e que é manufaturado de acordo com determinado critério. Muito frequentemente, procedimentos a serviço da verdade são subjacentes a

este método de pesquisa. Estas metodologias são permeadas por relações de poder, como muitos teóricos já demonstraram.

Por outro lado, projetos de pesquisa artística em muitos casos também fazem uma reivindicação pela singularidade. Eles criam uma certa situação artística, que reivindica ser relativamente única e produz seu próprio campo de referência e lógica. Isso provê uma certa autonomia, e em alguns casos uma beirada de resistência contra modos dominantes de produção de conhecimento. Em outros casos, esta singularidade pretendida só excita uma pesquisa quantitativa, ou para usar uma expressão famosa de Benjamin Buchloh, cria uma estética da administração<sup>2</sup>.

Enquanto métodos específicos geram um terreno compartilhado de conhecimento – que é conseqüentemente permeado por estruturas de poder – métodos singulares seguem sua própria lógica. Enquanto isto pode evitar a replicação de estruturas existentes de poder/conhecimento, também cria o problema da proliferação de universos paralelos, onde cada um fala a sua própria e intraduzível língua. Práticas de pesquisa artística costumam participar destes dois registros, tanto do singular quanto do específico; falam muitas línguas ao mesmo tempo.

Assim, pode-se imaginar uma praça semiótica\*, que grosseiramente mapearia as tensões que se tornam aparentes durante a transformação da pesquisa artística em uma disciplina acadêmica e/ou econômica. É claro que este esquema é enganador, já que teria-se que desenhar um novo para cada ponto de vista singular que é investigado. Mas ele mostra as tensões que ao mesmo tempo enquadram e minam a institucionalização da pesquisa artística.

### **Pesquisa artística enquanto tradução**

O multilinguismo da pesquisa artística implica que a pesquisa artística seja um ato de tradução. Ela se dá em pelo menos duas línguas e pode, em alguns casos, criar uma outra. Ela fala a língua da qualidade e também a da quantidade, a língua do singular e a língua do específico, valor de uso e valor de troca, ou valor do espetáculo, disciplina tal como conflito; e ela pratica a tradução entre todos esses. Isto não quer dizer que ela o faça corretamente – mas mesmo assim, traduz.

Neste ponto, deve-se enfatizar que este também é o caso com as assim-chamadas obras de arte autônomas, que não têm qualquer pretensão de participar em qualquer tipo de pesquisa. Isto não quer dizer que não podem ser quantificadas ou tornar-se parte de práticas disciplinárias, porque elas são rotineiramente quantificadas no mercado de arte ao ganharem um preço e serem integradas à história da arte e outros sistemas de valor. Assim, a maior parte das práticas artísticas existe em um ou outro tipo de tradução, mas este tipo de tradução não põe em perigo a divisão de trabalho estabelecida por historiadores de arte e galeristas, entre artistas e pesquisadores, entre mente e sentidos. De fato, muito da animosidade conservadora em relação à pesquisa artística surge a partir de um sentimento de ameaça, por causa da dissolução dessas fronteiras, e é por isso que a pesquisa artística é frequentemente destrutada na prática cotidiana como não sendo arte nem pesquisa.

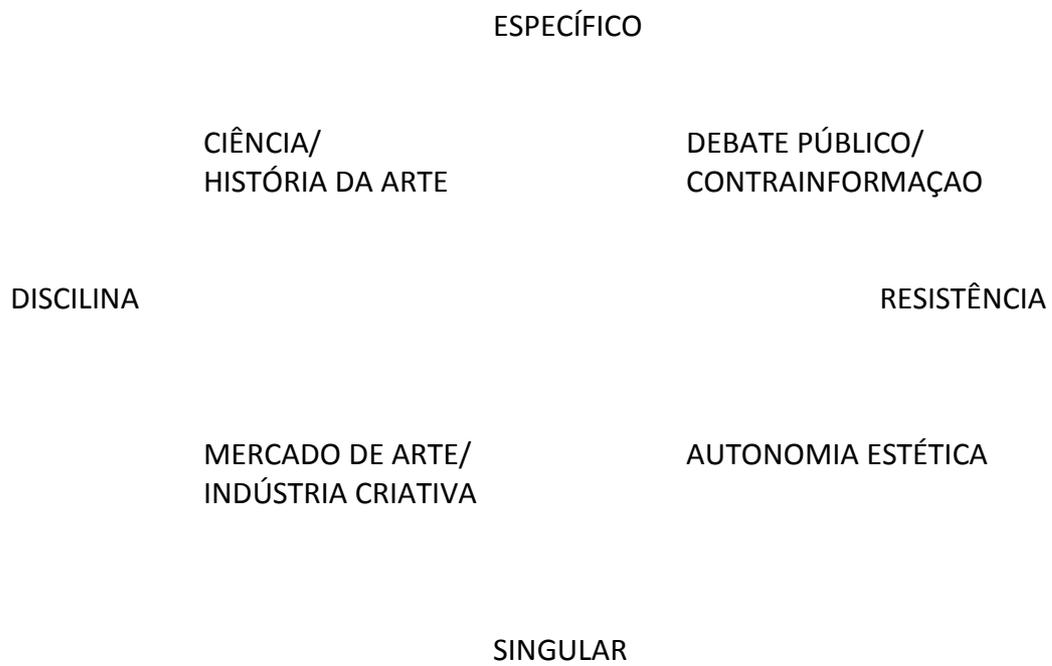
Mas os processos de quantificação envolvidos na avaliação e valorização da pesquisa artística são levemente diferentes daqueles procedimentos tradicionais de quantificação. Pesquisa artística como disciplina não somente cria e reforça certos padrões, mas também apresenta uma tentativa de extrair ou produzir um tipo diferente de valor em arte. À parte do mercado de arte, um mercado secundário paralelo se desenvolve para aquelas práticas às quais falta do valor de fetiche. Este valor secundário é estabelecido pela quantificação e integração aos (crescentes) sistemas de educação mercantilizados. Além disso, há um tipo de ganho social embutido em um entendimento pedagógico da arte que entra em jogo. Os dois combinados criam um empuxo na direção da produção do par conhecimento/arte aplicado ou aplicável, que pode ser usado para inovação empresarial, coesão social, marketing municipal, e milhares de outros aspectos do capitalismo cultural. A partir desta perspectiva, a pesquisa artística de fato se parece como uma nova versão das artes aplicadas, um ofício novo e largamente imaterial, que tem sido instituído como disciplina em muitos e distintos lugares.

## **Radiadores**

Finalmente, deixe-me retornar ao começo: nós sabemos mais sobre pesquisa artística do que pensamos. E isso diz respeito aos achados mais inquietantes em torno do projeto *The Building* em Linz. É mais do que provável que depois da guerra os radiadores tenham sido levados do hoje abandonado campo de concentração Mauthausen e reinstalados no prédio. Se este plano documentado nos arquivos históricos foi levado a cabo, então os radiadores ainda estão lá e têm aquecido o prédio silenciosamente desde

então. Uma visita com um especialista confirmou que os radiadores nunca foram trocados na parte leste do prédio e que, além disso, alguns radiadores já tinham sido usados quando foram instalados em 1948. A fabricação destes radiadores corresponde aos poucos radiadores vistos em fotos do campo de concentração Mauthasen. Agora, é claro, radiadores não eram usados nas barracas dos prisioneiros. Eles eram usados em alguns locais de trabalho, como a lavanderia. Eles eram usados no escritório e no bordel, onde prisioneiras de um outro campo de concentração tinham que trabalhar.

Mas o que fazer com o fato de que o Departamento de Pesquisa Artística (seu escritório de coordenação está localizado no prédio, de acordo com o website) poderia em breve ser aquecido pelos mesmos radiadores, que foram testemunhas mudas do apuro das prisioneiras no bordel do campo de concentração? Para citar o website da academia de arte de Linz, “pesquisa artística-científica pertence às atividades nucleares na Universidade de Arte de Linz, e prática artística e pesquisa científica estão combinadas sob um mesmo teto. A confrontação e/ou combinação de ciência e arte requer uma pesquisa intensa e desenvolvimento artístico sob uma perspectiva metodológica, nas áreas de transferência de conhecimento e questões de mediação. Estudos culturais, história da arte, teoria de mídia, diversas estratégias de mediação, assim como Estudos de Gênero no contexto da produção concreta de arte são elementos essenciais do perfil da universidade”. Quais são as condições dessa pesquisa? Qual a biografia da sua infraestrutura histórica e como que uma reflexão a respeito pode ajudar-nos a desconstruir o deslumbramento com a disciplina e a institucionalização e assim tornar mais preciso o foco histórico no pensamento sobre pesquisa artística? Obviamente, nem todo prédio irá revelar uma infraestrutura tão surpreendente. Mas a pergunta geral se mantém: o que fazemos com uma disciplina ambivalente, que é institucionalizada e disciplinada sob este tipo de condições? Como podemos enfatizar a dimensão histórica e global da pesquisa artística e sublinhar a perspectiva do conflito? E qual é o momento de apagar as luzes?



---

Tradução: Jorge Menna Barreto

Revisão: Gavin Adams

1 O texto em inglês foi originalmente publicado na Mahkuzine 8, inverno 2010. Online. Disponível em: <[www.mahku.nl/download/maHKUzine08\\_web.pdf](http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf)>. Hito Steyerl é professora na Universidade de Arte de Berlim.

2 Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in: *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.

