

# O PESO DA ARTE. SOBRE A PRESENÇA DO POLÍTICO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

por

Fernando José Pereira<sup>\*</sup>

**Resumo:** Refere Mario Perniola que quanto mais a luz banhar uma obra de arte mais sombra ela projecta. E que é nesta sombra que reside o seu interesse. Este é um excelente ponto de partida para a reivindicação de uma "outra arte" que recusa a facilidade comunicativa e, pelo contrário, pretende uma aproximação difícil e arriscada ao vazio representado pelo Real. Da interpretação psicanalítica ao antagonismo social, potencia-se uma matriz interventiva para uma produção artística que prefere, acima de tudo, ser indigesta. Por uma questão de princípio.

**Palavas-chave:** Desanestesia, resistência, obscuridade/sombra.

**Abstract:** Mario Perniola states that the more the light imbues is shed on a work of art, the more shade it projects. And that its interest lies in such shade. This is an excellent starting point for the claim of some "other art" which refuses communicative easiness, and on the contrary aims at a difficult and risky approach to the emptiness represented by the Real. From psychoanalytical interpretation to social antagonism an interventive matrix powers to an artistic production which prefers being indigestible above all. On principle.

**Key-words:** Desanesthesia; resistance; shadow.

A constatação, nada complexa, da existência, nos nossos dias, de uma espécie de *insustentável leveza* que tende a ser invasora da realidade permite uma outra que remete para a espacialidade, agora ameaçada, das práticas artísticas. A permanente configuração expansiva de tecno-sociedade de consumo instituiu um cerco que é exponencial, quer dizer, a cada dia que passa novas possibilidades, mesmo no território da teoria, se propõem a introduzir a arte no campo mais aberto da comunicação.

---

<sup>\*</sup> Artista Plástico; Professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem (U. Nova de Lisboa).

Uma perversão semântica da noção fundamental de *campo expandido*<sup>1</sup>, base conceptual de todas as práticas artísticas contemporâneas.

A aproximação da arte à tecno-ciência contém uma inevitabilidade que é inquestionável: fez, sempre, parte da sua lógica constitutiva. No nosso tempo é impossível separar as duas componentes. O que é problemático são as suas formas de acesso e implementação. O carácter expansivo das novas configurações, ditas, interactivas apresenta-se como um dos vértices das preocupações dos artistas que recusam a lógica de facilidade imposta pelos novos paradigmas de abordagem das obras<sup>2</sup>. Refere, com a clareza que o caracteriza, Thomas Hirschhorn num dos seus *statements*: “*I’m not for interactivity. I’m for the activity of thinking.*”

A intencionalidade declarada de comunicação que agora parece estar a aparecer introduz modificações estruturais no fazer artístico que, ao divergirem das anteriores, se apresentam a si próprias como sinónimo das aclamadas posturas de ruptura e novidade sempre proclamadas pela prática artística. O que, do nosso ponto de vista, não é totalmente verdade; será, inclusive, uma versão profundamente perversa de todas as conquistas e problematizações apresentadas e desenvolvidas ao longo dos últimos cem anos por parte dos artistas.

Não é complicado o entendimento desta configuração conceptual, ela acompanha a penetração da superficialidade compulsiva no todo social e cultural. No âmbito específico da arte contemporânea essa insinuação processa-se segundo a info-lógica do *friendly user*. Obviamente que, para que tal aconteça, deverão ser introduzidas modificações estruturais no pensar artístico que o afastam das premissas de singularidade. O que se encontra agora em jogo – talvez a palavra mais acertada para julgar estas novas propostas artísticas – é um amplo processo de sedução que engloba o espectador. Parece ser cada vez mais frequente o entendimento de que quanto mais o espectador é envolvido pela obra mais ela se configura como tal. Para que tal aconteça, contudo, deverão ser abandonadas todas as componentes de singularidade que se opõem a uma participação activa por parte de quem observa. Só através de uma codificação universalizante se poderão atingir tais objectivos que, apesar de se apresentarem

---

<sup>1</sup> A noção de *campo expandido* foi enunciada por Rosalind Krauss num famoso ensaio intitulado “*Sculpture in an expanded field*”. Aí questionava a nomeação de objectos que já não pertenciam a categorizações anteriormente aceites como pintura ou escultura. Abriu as portas a todas as experimentações posteriores que envolvem a produção de objectos e a sua integração em espaços muitas vezes em condição *site specific*. A mais conhecida designação para a nova produção proposta é a de *instalação*.

<sup>2</sup> Não está, contudo, nos nossos objectivos fazer um ataque contra as novas proposições artísticas. O que nos preocupa é a alteração conceptual que, por vezes, está a ser feita em torno da noção de interactividade. A sua transformação em objectivo central da obra, espécie de nova categoria estética é, a nosso ver, altamente negativa pois potencia uma modificação estrutural do seu carácter. Será necessário reconduzi-la à sua condição instrumental para que possa existir uma produção que afirme a sua condição nuclear: a singularidade da obra baseada na interacção que esta realiza com o autor e, assim, se expor à recepção como objecto pensante e reflexivo e não como jogo lúdico.

como paradigmas de uma nova democratização da obra, são afinal, profundamente falaciosos. Todas as possibilidades abertas de interacção, são, como é óbvio, anteriormente programadas. Mas tal não é dito ao espectador que, ingenuamente, interage pensando que, pela primeira vez, se apresenta como pólo oposto, mas simétrico, do artista criador da obra. Não existe, de facto, uma especularidade entre as duas instâncias, daí a sua intencionalidade falaciosa. Gera-se um paradoxo: a participação apresenta-se como um contributo decisivo para a crescente apatia. É que as imagens apresentadas e as situações criadas ao optarem pelo consumo fácil e imediatista – a simetria negocial – ao invés de interagirem activamente, incentivam um, cada vez maior, declínio da vontade, substituída radicalmente por uma resignação atónita perante a multitude de efeitos. Como afirma Edmond Couchot: *“Mas no horizonte deste sistema perfila-se também uma outra face da arte, inquietante. Uma arte impaciente e febril, em que qualquer espera, mediação, distância se tornaria algo de intolerável e de inintegrável. Um arte que preferiria a hipervelocidade do reflexo às lentidões da reflexão, a fulgurância do sinal à ondulação do signo. Uma arte que renunciando à espera, à hesitação, à interrogação, à dúvida, à reserva, nos privaria das nossas faculdades de juízo, de crítica – uma vez que criticar seria já fazer uma pausa, sair do tempo real.”*<sup>3</sup>

A ludicidade proposta avança em direcção à superficialidade intencionada pela cultura de comunicação de massa e, aí, se integra como componente decisiva. A procura desenfreada de níveis de audiência como aglutinadores de várias premissas funcionais para a continuidade das práticas artísticas – a uma aderência popular corresponde, sempre, nesta lógica, um aumento das verbas, seja no âmbito do particular como institucional – conduzem a uma espécie de tentação populista para o território da arte. O abandono de posturas, agora, apelidadas de conservadoras por se manterem afastadas destas premissas e o conseqüente alargamento e abrangência das proposições interactivas introduzem uma necessidade de esclarecimento que é potenciado, antes de mais, pela produção artística. Aí se encontram os exemplos capazes de destronar a lógica de superficialidade imposta.

A reivindicação de uma condição territorial para a prática artística potencia a discussão em torno da sua especificidade neste tempo de fusões compulsivas. É necessário, antes de mais, tornar claro o entendimento das posições políticas no interior do fazer artístico: continuam a existir bolsas de resistência a este estado de coisas, mesmo que, como atrás víamos, apelidadas de conservadoras<sup>4</sup>. A intencionalidade

---

<sup>3</sup> Edmond Couchot: “Tecnologias da simulação: um sujeito «aparelhado»”, in *Real Vs Virtual*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

<sup>4</sup> É curiosa a significação que, na actualidade, a palavra conservador pode conter. A assimilação da lógica de consumo no âmbito do social com a sua intencionalidade devoradora do presente coloca o tempo

numa espécie de deslumbramento na inovação já foi suficientemente escalpelizada para, hoje, se apresentar aos nossos olhos como eficaz. A sua relação íntima com os objectivos da sociedade de consumo vem, contudo, colocar questões novas que é necessário aprofundar.

Tomemos alguns exemplos recentes desta relação: algumas das mais badaladas peças criadas no âmbito da chamada arte multimédia têm uma existência dupla, isto é, aparecem como obras no lugar legitimador do museu e, ao mesmo tempo, aparecem como objectos lúdicos de entretenimento infantil nas feiras ditas universais – aliás recheadas de manifestações visuais amplamente devedoras às novas estéticas multimédia da interactividade e aqui, claramente, bem localizadas. Mas não é só no âmbito da ambiência multimédia – que, inclusive, reivindica um lugar de autonomia relativamente ao território da arte – que se apresentam situações, no mínimo, embaraçantes para os seus intervenientes. Um outro exemplo recente é o da última Bienal de Lyon (já este ano de 2005) em que, sob proposta do mecenas principal, – uma casa de alta costura de nome global – os curadores e alguns artistas se apresentaram na inauguração como modelos numa qualquer passagem de moda. Num texto publicado na revista *October*, o historiador de arte americano Hal Foster referia a sua estranheza de, perante as obras presentes na última bienal de Whitney em Nova Iorque, não existir uma única que apelasse a uma reflexão relacionada com a situação de guerra em que se encontra o seu país, ou que, no mínimo, se referisse ao intenso debate que tal intervenção provoca na sociedade americana. Bem vistas as coisas, o que nos encontramos a assistir hoje é apenas a confirmação de uma ampla alteração introduzida paulatinamente nas práticas artísticas: a aproximação e fusão entre duas instâncias anteriormente divergentes: a chamada vanguarda e a indústria da cultura. Hoje fundidas no fenómeno, agora global, que é a moda. No fundo, a constatação mais abrangente avançada por Fredric Jameson acerca da indiferenciação de campos, hoje, existente entre a economia e a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira se tornassem cultura, enquanto que a cultura se tornava profundamente económica por se ter orientado fundamentalmente para a

---

como foco de resistência e, logo, o acto de pensar e reflectir. Esta espécie de deslumbramento – que por ser tão intenso ofusca – coloca a contemporaneidade como lugar de passagem, isto é, em posição complexa perante a existência de objectos (artísticos, por exemplo) que exigem tempo para serem fruídos. A consequência inevitável de tal situação é o aparecimento, em larga escala, de uma categorização temporal preenchida de significado: a obsolescência. Um objecto é obsoleto quando é, apenas, coetâneo (tem a mesma idade) e não contemporâneo (apropriado ao seu tempo). Mas, como em outros casos, também aqui, nunca as coisas se apresentam de forma tão linear.

A máxima liberal "*the less you know, the better off you are*" é, obviamente, aplicável na íntegra a estes propósitos. Pela nossa parte, preferimos uma atitude divergente (conservadora?), aquela que privilegia a investigação e a experimentação como uma espécie de utopia sempre presente. Mesmo quando, como o anjo de Benjamin, nos faz, deliberadamente, olhar para trás.

produção de mercadorias. Daí a constatação de lugares de resistência. É de tal que se trata: uma prática quotidiana de oposição às regras dominantes da leveza compulsiva.

A sua consecução tem, naturalmente, que obedecer a determinadas condicionantes interventivas para se afirmar como credível. Antes de mais, para se impor como passível de reivindicar uma outra e divergente contemporaneidade para as práticas artísticas. Aquela que opta pela indigestibilidade, isto é, pela expressão crua da realidade como componente *não amável* de intervenção. Em texto anterior utilizei o termo desanestesia para significar a mesma intencionalidade de oposição. Aí explicava que a etimologia da palavra anestesia conduz à noção de negação da beleza, *aísthesis*. No nosso tempo a sua aplicação operativa direcciona para o sentir da anulação da dor. Entre a negação e a anulação joga-se o significado de amabilidade entretanto introduzido. O que é proposto é o acrescento do prefixo *des* para corporizar, novamente, a ideia inicial de oposição. A colocação do prefixo contraria a direcção significativa a que se opõe, revela a apologia da crueza e não o contrário. Este carácter indigesto posiciona-se como potenciador de uma produção que tenta introduzir no âmago das suas questões a relação intensa com a realidade e, sobretudo, com o real.

A referência realizada por Mario Perniola de quanto mais a luz banhar uma obra de arte mais sombra ela projecta e que é nesta que reside o seu interesse é da máxima importância. Permite uma leitura oposta à leveza. Ao concentrar a sua atenção no que se encontra obscurecido está, decisivamente, a propor uma aproximação dificultada. Mas é nesta dificuldade que reside o mais interessante da produção artística contemporânea. Se utilizarmos a genealogia psicanalítica lacaniana do *real* e da sua impossibilidade simbólica percebemos que este deliberado obscurecimento tenta uma aproximação a esse abismo. Afastando-se intencionalmente da comunicação e privilegiando, até, uma certa incomunicabilidade que lhe é essencial. A produção artística poderá, então, voltar a convocar algumas premissas, entretanto esquecidas pelo seu carácter incómodo, que a coloquem, de novo, numa posição de expectativa perante a realidade. Intui-se daqui um repensar da noção de autonomia da arte, injectando-lhe as componentes de contemporaneidade necessárias a uma ultrapassagem semântica, que lhe possibilite a intervenção. Esta hipótese em aberto de uma autonomia, que nas palavras de Hal Foster, se afirma como estratégica vai permitir a existência endógena de uma formulação resistente à insustentável leveza proposta pela comunicação. O investimento numa *autonomia estratégica*, "*a closed world that is open to the world*"<sup>5</sup> permite um adensamento da capacidade da obra de arte poder conviver com a complexidade estrutural que a rodeia, acima de tudo, por instituir-se como um lugar reflexivo. Ao actuar desta forma está a concentrar toda a sua potencialidade agonística no seu fazer específico.

---

<sup>5</sup> Hal Foster, *Design and Crime (and other diatribes)*, London, Verso Books, 2002.

Esta é, talvez, a constatação mais importante para o nosso tempo. Passados os cerimoniais mortuários do fim, primeiro da arte, depois da pintura, depois do autor, depois do modernismo, depois da história eis que chega o tempo de repensar tudo, uma vez mais e, aí, defrontarmo-nos directamente com os seus fantasmas.

Parece ser, hoje, claro que temos que manejar as ferramentas constitutivas do fazer artístico sem preconceitos *post-mortem*. A assunção de sua existência é uma verdade inquestionável que traz consigo todas as potencialidades de intervenção que vimos propondo. A possibilidade da arte só poderá existir em torno da autoria e, naturalmente, da sua especificidade. Ficam assim desfeitos todos os mitos de simetria e fusão propostos como soluções milagrosas mas que, no final, se apresentam apenas como legitimadores da condição invasora da comunicação e leveza de massas a que assistimos.

O campo específico da arte encontra-se em constante tumulto fruto dos ataques endógenos e exógenos que sofre mas, tal situação, apresenta-se, por outro lado, como potenciadora das mais inovadoras proposições criativas. O grau de esclarecimento necessário para poder trabalhar em tais condições é decisivo para uma postura de resistência. Não poderemos desprezar as intencionalidades de abertura, difusão e recepção alargada propostos pela sociedade de comunicação de massa aos artistas. Funcionam como “iscos” que frequentemente são mordidos. Com as consequências nefastas que se conhecem.

O que resta, então?

Uma postura esclarecida que tudo aposte no obscurecimento sombrio das obras. O seu carácter anti-imediatista é já uma forma de resistência. Pensar e reflectir ocupam tempo, são indigestos e, sobretudo, são minoritários. Este é, talvez, o maior desafio que a arte tem pela frente: o assumir da sua condição minoritária e exigente.

Uma arte que consiga colocar no seu interior todas as problemáticas de antagonismo existentes no âmago do social e de que as práticas artísticas não podem ficar imunes. Ainda que no interesse restrito da sua resolução específica, isto é, sem finalidades exteriores como a interpretação, tantas vezes, visível nas pretensas imersões sociológicas, antropológicas, etc. Uma arte que é a-intencional, que é só arte. Só desta forma poderá mostrar-se como possibilidade de sobrevivência para todos aqueles que não partilham o gosto massificado da superficialidade. Alguns exemplos encorajadores permitem um empenho (utópico?) na condição desejante de ser arte.

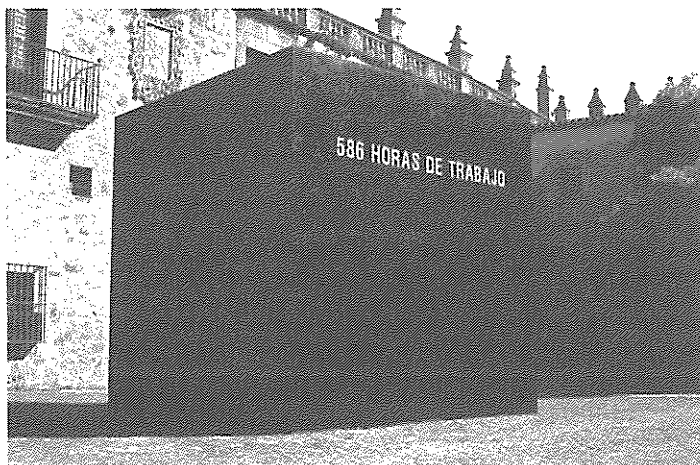
A aproximação ao abismo do real é o desejo da arte que quer permanecer esclarecida. Ao contrário da comunicação que privilegia o imaginário narcisista e especular para desenvolver uma condição interpretativa que lhe é essencial, a arte, por ter no seu núcleo essencial uma condição de incomunicabilidade, não permite a ideia básica de interpretação mas de interpretações infinitas. Esta condição singular permite, acima de tudo, uma espécie de irreduzibilidade a uma única identificação pois a sua essência é enigmática, logo, de resistência.

Talvez o repensar desta espécie de obscurecimento/sombra se encontre face a face com algumas das proposições teóricas anteriores, nomeadamente, aquelas que vêm dos pensadores alemães como Benjamin e Adorno. E, aí, introduz-se a discussão em torno da premissa moderna de progresso, agora arremessada com o odor electrificado dos componentes electrónicos e interactivos. Talvez uma ideia de obsolescência ganhe algum sentido, aquela que recusa a velocidade imposta pela lógica sazonal *fashion*, que tudo torna obsoleto apenas pelo prazer do lucro.

A sombra que paira sobre a obra é tanto maior quanto mais forte é a iluminação que a rodeia. Nela se encontra a complexidade e a “soberania” necessária à sua sobrevivência como obra de arte que resiste e que se distancia internamente, para melhor se deixar contaminar socialmente e para, naturalmente, poder existir como factor de contaminação.

O que aqui se propõe não direcciona a obra para qualquer referência a algum tipo de formalismo. Antes a uma espécie de reivindicação de uma complexidade para a obra que lhe ofereça as condições para se afirmar como potenciadora de uma reflexão que a posiciona claramente mais para lá da simples fruição. Aquilo que Derrida designa, muito acertadamente, como interactividade diferida, isto é, uma espécie de prolongamento ao regime extático da experienciação estética. No fundo, um propósito declarado numa chamada de atenção.

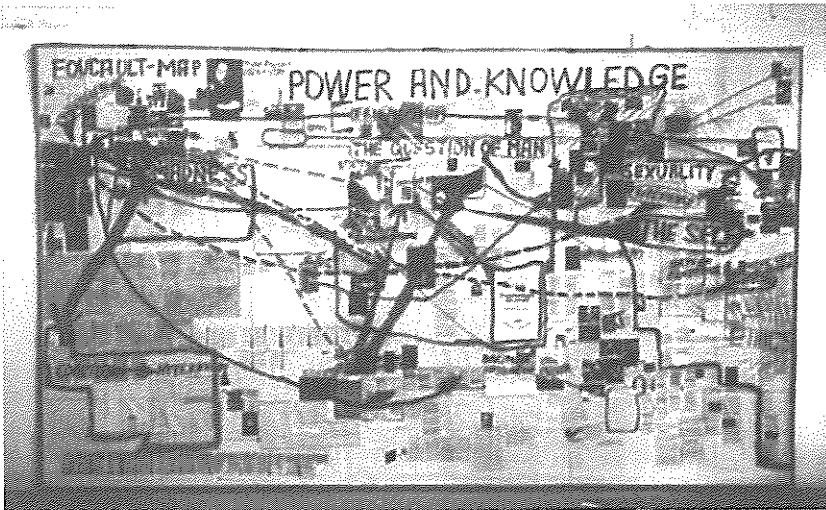
Nos tempos que correm já não é pouco. Pelo menos “*light*” não o é de certeza! Três imagens; três exemplos do que vimos afirmando ao longo do texto:



“586 Horas de Trabajo. Abril 2004”. 2004. Fotografía B/N. 151 x 227 cm  
Cortésia Galería Helga de Alvear, Madrid



Francis Alys. 'Cuando La Fe Mueve Montanas', Lima, Peru, 11 Abril, 2002  
 ('When Faith Moves Mountains'. Lima, Peru, April 11th 2002). a collaboration with  
 Cuauhtemoc Medina and Rafael Ortega.



Thomas Hirschhorn. "Foucault Map". Thomas Hirschhorn with Marcus Steinweg, 2003  
 (Courtesy Stephen Friedman Gallery, London)