

Arte como possibilidade política (ainda) (porém)

Talita Trizol

Doutoranda em Educação com o prof. Celso Favaretto com financiamento FAPESP. Mestra pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte, com bolsa CAPES. Bacharel e Licenciada na área de Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Foi professora substituta na Faculdade de Artes Visuais e EAD da UFG, e professora substituta do DEART - UFU. É pesquisadora do Núcleo de Estudos em Pintura e Educação (NUPPE) do departamento de artes da UFU, do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no MAC-USP, do Kinosophia da FAFIL-UFG, e do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da Faculdade de Filosofia da USP. Parecerista da revista Cantareira (UFF) e membro de corpo editorial da Rapsódia (USP).

Letícia Botelho

Possui Licenciatura e Bacharelado em Filosofia pela Universidade de Brasília (2013). Atualmente é mestranda em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Participa do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e da Comissão Editorial da Revista Rapsódia (USP).

Celso Favaretto

Professor aposentado da Universidade de São Paulo, autor dos livros “Tropicália: alegoria, alegria” e “A Invenção de Hélio Oiticica”. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, Educação e Ensino de Filosofia. Graduado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo, doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo e livre-docência pela Faculdade de Educação da USP.



Resumo. Partindo de algumas publicações, nas quais o autor discorre sobre as relações entre Arte e Política no campo das Artes Visuais, estabelece-se um diálogo permeado pelos movimentos de ambivalência entre as duas esferas de representação discursiva/imagética, suas respectivas relações teóricas nas disciplinas da História da Arte e da Filosofia, e sua ainda pertinência e transmutação em relação as contingências do Contemporâneo.

Palavras-chave. Arte e política, estética, contemporâneo.

Art as a political possibility (yet) (however)

Abstract.: Since some publications where the author discourse about the relations between Art and Politics in the field of Visual Arts, a dialogue is established permeating the ambivalence movements between the two spheres of discursive/imagistic representation, their respective theoretical relations in the disciplines of the History of the Art and Philosophy, and it's still pertinence and transmutation in relation to the contingencies of the Contemporary.

Keywords. Art and politics, aesthetics, contemporary.

1

Letícia Botelho e Talita Trizoli [LB;TT] Em seu ensaio Rastros e Restos, publicado pelo Caderno Benjaminianos, você aponta a transmutação da esfera da Arte em Cultura, aproximando-se dessa maneira de certa abordagem de Bourdieu, se pensarmos no conceito de campo. Considerando assim uma especificidade no trato das relações entre arte e política, acredita que podemos considerar também a arte como sintoma, mas não diagnóstico?

Celso Favaretto [CF] Esta ideia, a transformação da arte em cultura, diz respeito ao fato de que a inscrição da arte na sociedade vem ocorrendo, na atualidade, com preponderância no aspecto mercadoria, na evidenciação e na circulação da produção. Mesmo quando o aparecimento da arte depende inteiramente das instituições culturais, como museus, institutos, fundações, tal modo de manifestação não exclui alguma relação com a forma com que outros produtos aparecem. A situação da arte contemporânea quanto a isto, é mais incisiva nas novas vanguardas, a partir da pop art. Como assinalou o crítico Edoardo Sanguineti, o momento heroico patético das vanguardas logo foi subsumido pelo momento cínico, em que o aspecto mercadoria determina



e torna problemática a atitude política das vanguardas. Daí, até as proposições do pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo avançado, para citar Jameson, dá medida desta ideia da arte como cultura, com toda a complexidade e ambivalência que vem dessa sobreposição entre atitude estética e consumo, o que afeta decisivamente a criticidade da arte. Ambivalência que significa: arte é invenção, criação, geradora de mundos, etc, e simultaneamente, é alguma coisa que só existe objetivada nas relações de produção, que em grande parte determina o seu valor. Assim, se compreende porque na arte da modernidade cada vez mais se enfatiza o fato de que ela é produção, é trabalho, e o artista, conseqüentemente, produtor. E isso muda muito o político da arte, que não está necessariamente no seu conteúdo representativo, mas nos modos de sua aparição, de elaboração e nos processos. J.-F. Lyotard diz que na estetização generalizada, que caracteriza a situação contemporânea, social, artística e comportamental, a política cultural do liberalismo capitalista transforma a cultura num museu, enquanto se vive esteticamente.

[TT] Voltando a última parte da questão, onde coloca-se que a arte pode se constituir como sintoma, mas não diagnóstico, você acredita que nesse caso a arte política consegue ainda adentrar nesse território?

[CF] É, eu acho que exatamente a arte não é diagnóstico, nunca foi. Ela não serve para se realizar um diagnóstico e muito menos a cura. É importante lembrar disso para se pensar as esperanças de salvação, ou de formação, que são depositadas na arte. Mas a arte sempre é sintoma, ela assinala, voluntária ou involuntariamente, processos que são históricos. A ideia de um inconsciente estético, formulado por Rancière, é bem apropriada para esse tipo de consideração.

[TT] Uma arte como utopia...

[CF] Ou salvadora do humano ao prefigurar um outro sentido do humano. É claro que eventualmente a arte pode servir para diagnosticar alguma coisa, mas quase sempre posteriormente ao seu tempo de aparecimento, isto é, quando a perspectiva histórica permite que se perceba a relação entre signo e situação. Essa visada do sintoma está clara na pergunta que Foucault faz quando, na sua tentativa de entender o que é o presente, pergunta: “o que se passa agora”, neste agora que nós chamamos de contemporâneo? O sintoma aparece nos modos de fazer, no modo como a arte se situa na cultura, nos signos que ela institui ou mobiliza – ideias, materiais, linguagens –, nos modos como transfigura aquilo de que se apropria. E mais ainda, que é característica importante da arte



contemporânea, o modo com que ela se apropria do passado, digamos dos rastros e restos do tempo, essa apropriação se faz sob o signo do presente. A arte elabora os sintomas que detecta, voluntária ou involuntariamente, até inconscientemente; mais ainda, efetua uma perlaboração dos rastros e restos de experiências passadas projetadas em um presente, na atualidade.

[TT] O retorno do recalçado?

[CF] Sim, um levantamento de recalques e de esquecimentos, mas também de impossibilidades, pois, por exemplo, são muitas as proposições surgidas no construtivismo que visavam mudar a arte e que não encontraram condições de realização. Um exemplo interessante disso é verificar como a poesia concreta, desde o seu aparecimento nos anos 1950 no Brasil, pensava modos de realizar algumas daquelas proposições, o que de certa maneira aconteceu. O mesmo se deu com Hélio Oiticica, que lucidamente entendia o seu programa de superação do quadro e de re-proposição da arte como realização de ideias e processos que tinham sido concebidos, mas não tinham sido levados a efeito pelos construtivistas.

2

[LB;TT] A questão do desenvolvimento da técnica é central para a arte moderna, já presente em Baudelaire, em cuja poesia Benjamin identifica as transformações da percepção relacionadas à vida nas grandes cidades modernas e aos desenvolvimentos técnicos, bem como a condição de mercadoria assumida pela poesia no contexto do mercado editorial; também nas vanguardas, seja em atitude de oposição ou aposta em seus potenciais emancipatórios. Você poderia falar um pouco das relações entre arte contemporânea e as novas tecnologias de informação e comunicação (do ponto de vista da produção, circulação e recepção, e também das transformações da percepção na contemporaneidade)?

[CF] Jonathan Crary, no livro *Suspensão da Percepção*, mostra que já no século XIX ocorriam mudanças decisivas na percepção, mobilizadas pelas pesquisas científicas e pelos avanços técnicos. Pensando a pintura do final do XIX, através de Manet, Seurat e Cézanne, ele quer defender que as mudanças na percepção ocorreram pela convergência de uma série de dispositivos técnico-científicos, além de mudanças propriamente sociais, e não apenas pelas pesquisas óticas como é comum se considerar devido à sua importância no impressionismo.



E o desenvolvimento da fotografia e do cinema são tópicos obrigatórios quando se pensa essa questão da técnica. Portanto todo século XX, toda a modernidade, tanto a baudelariana quanto a nossa modernidade mais recente, está, de um modo ou de outro, senão se apropriando ou sendo influenciada pelas mudanças da técnica, fazendo da técnica o seu ponto central.

[TT] Pensando em um desdobramento da sua fala e na pergunta sobre a técnica, pensei no seguinte: a partir de meados da década de 50 e 60, quando temos o advento de poéticas com ênfase conceitualista, inclusive com o minimalismo que abre espaço para isso, essa questão da técnica, ou o exercício da maestria da técnica acaba por ficar em segundo plano pois a prática artística acaba sendo direcionada para questões relacionadas ao conceito, argumentação, envolvimento com a vida – e recentemente, nos últimos anos, pelo menos no cenário das artes visuais aqui no Brasil, tenho percebido uma espécie de retomada, quase um fetiche da técnica. Conversando com alguns artistas em ateliê, como por exemplo a Camila Soato, foi comentado que em seu período de formação, colegas costumavam utilizar o seguinte termo ao designar a prática artista, de qualquer geração, que tivesse forte apreço pela técnica: arte como atletismo. E pensando nessa expressão, você acredita que haja uma mutabilidade nessa presença da técnica no campo das artes visuais?

[CF] Acredito que sim. Acredito que ainda é preciso pensar muito sobre as mudanças da percepção. Estivemos lembrando o que ocorreu no XIX e começo do XX, no transcorrer das vanguardas, e o que vai se impondo é que os critérios de recepção e avaliação das artes, não só cultural mas sobre um ponto de vista propriamente estético, acaba tendo que considerar as mudanças da percepção, em particular na técnica. Se nos reportarmos à arte dos futuristas italianos e dos construtivistas russos, em sua tentativa de capturar o movimento e o tempo, na arte cinética temos uma outra coisa, como mudanças sensíveis, históricas, no modo de observar e de se relacionar com esses fatores. E, atualmente, devido ao avanço técnico-científico acelerado, não se sabe muito bem que mudança é essa da percepção que está a acontecer! E é preciso lembrar que na atualidade, na arte contemporânea, a técnica joga um papel tão importante quanto o corpo. Nos dois casos o artista é aquele que efetua, ainda que de modos e com compreensões diversas, essa incorporação – e o artista é sempre central para a determinação do valor da técnica ou do corpo em seu trabalho. Enfim, as diversas maneiras de se pensar essa incorporação, ora repõe a técnica, ora esquece um cinetismo técnico em prol de uma ação própria do corpo. A arte dos 60 foi muito marcada



por esta conjunção ou exclusão, dependendo da relação e reelaborações que os artistas efetuaram com as proposições dos anos 50; principalmente dependendo das escolhas que fizeram quanto à permanência ou não da pintura no momento em que se dava a tendência para o objeto.

[TT] E a pintura é ainda um carro-chefe de vendas no mercado...

[CF] E não só por razões mercadológicas, mas porque em arte não temos uma superação nesse sentido, “ah, isso não se faz mais...”; as transformações não passam por superação. Elas são de outra ordem, são da ordem de outras elaborações, de outras relações com o contexto, com a história. Nos anos 60 sem dúvida a ênfase foi em uma arte, como você falava, onde o conceitual e o processual se tornaram prevalentes. Talvez, também porque a vida contemporânea é toda ela feitas de imaginários, há um desejo de realidade que retorna como desrecalque do desinteresse que o experimentalismo produziu no “conteúdo”, e não é bom desprezar, um cansaço da experimentação a qualquer custo; e, finalmente, por razões históricas, do retorno da “realidade” dada a propalada crise da civilização ocidental.

[TT] É uma força motriz praticamente!

[CV] Mas isso não quer dizer que desapareceram as pesquisas cinéticas. Por exemplo, uma linhagem importante da década de 60, a Op. O Op é muito científico, ele tem muito a ver com essa exploração das mudanças da percepção. Não apenas porque é optical, mas porque exige exatamente um tratamento científico daquilo que se pretende propor como ilusão de forma, ou aquilo que se pretende a partir daí produzir uma relação corporal. Quer dizer, você tem razão nisso, aparentemente a questão técnica foi afastada. Até então, mesmo na arte abstrata, as técnicas das artes apreendidas antes em Escolas de Belas Artes, em cursos, com Mestres e etc, se pensarmos no campo das artes visuais, de fato foi deixado de lado. Os artistas que surgem na década de 60, muitos deles, não diria que são autodidatas, mas possuem outra procedência...

[TT] É uma formação alternativa às escolas de Belas Artes...

[CF] Entre o Rio e São Paulo particularmente, boa parte dos artistas que apareceram nos anos 60 vieram da FAU-USP. Vieram da Faculdade de Arquitetura. E outros começaram a vir de cursos de artes que foram aparecendo nas Universidades ou em cursos livre de arte, no Museu de Arte Moderna do Rio, aqui em São Paulo em outras instituições, como a FAAP. O MAM-RJ foi muito



importante para a emergência do Concretismo e do Neo-concretismo. A técnica foi decisiva para a constituição da modernidade artística no Brasil dos anos 50/60, especialmente nas artes plásticas, na música, na poesia. É a relação entre arte e vida que se encontra no comum de todas as proposições daquele tempo, implicando especificamente a relação que mantinham com a entrada em cena do corpo. As propostas e experimentações de pensar a “superação da arte”, do abandono do quadro e do suporte, o rompimento dos gêneros, das fronteiras entre as artes, isso foi muito pensado e realizado pelos artistas a partir exatamente da emergência do corpo. No momento em que as vivências imediatas e cotidianas foram incorporadas na arte e que o movimento contrário, em que o artístico passa a ser incorporado pela produção social, por exemplo pela publicidade e pelos produtos industriais, nesse movimento duplo da invasão, de certa maneira, duchampiana, a invasão do cotidiano na esfera da arte e o trânsito contrário – também repercute nas mudanças de comportamento. Assim se pode entender no que a arte funciona como sintoma das mudanças. O corpo que é mobilizado na arte não tem nada daquele idealizado na tradição artística, da representação: é o corpo em situação.

3

[LB:TT] O Contemporâneo, essa categoria temporal que opera sobre a validação das relações com o moderno, se por um lado mostrou-se como um território de descontinuidade e disrupção de estruturas formadoras, por outro re-abriu a possibilidade de retomada de lugares de legitimização. Nessa chave, a expressão ‘Lugar de Fala’ tem adquirido certo protagonismo em meio a movimentos sociais, minorias, e também no campo intelectual. Em conversas anteriores, você apontou que o dito ‘Lugar de Fala’ não é nunca um lugar de subjetividade, mas de posição crítica – você poderia comentar mais a respeito?

[CF] A pergunta “De onde estou falando? De onde é que se fala?”, diz respeito ao perspectivismo e por isso a questão é do âmbito da crítica, na determinação de uma posição – inclusive a posição do sujeito, tanto do sujeito do conhecimento como no sujeito no sentido de produção de subjetividades. O lugar de fala, assim, é aquilo que valida uma posição, seja ela estética ou crítica, pois é aquilo que inscreve o modo de pensar, ou um modo de fazer, e, portanto, é sempre uma parcialidade. O lugar de fala tem que ser sempre definido, epistemologicamente, para evidenciar uma perspectiva de argumento, como por exemplo na maneira com que nós tratamos o passado. Nessa relação entre passado



e presente, uma reflexão fundamental quando se pensa que certa modernidade ‘se fechou’, aquela propugnada desde as Luzes, e que o progresso da Razão realizaria a Verdade do Homem...

[TT] Uma transcendência do sujeito...

[LB] A emancipação do sujeito...

[CF] Sim, que levaria necessariamente à emancipação com que as potencialidades humanas poderiam ser efetivadas (e isso mobilizou as grandes utopias políticas, isso está presente claramente no marxismo, como presente na própria ideologia liberal). Pensando de maneira diferente ambas partes da crença de que as potencialidades seriam realizadas pelo adequado uso da Razão, incluindo-se aí a moralidade e a política. Quando se discute então esta outra modernidade, ou pós-modernidade, em que as promessas da modernidade iluminista teriam sido ultrapassadas, esta crença muda de posição porque tudo se tornaria possível pelo uso da razão instrumental.

[TT] Ultra, hipermodernidade, se quisermos apontar outros termos usados para designar esses períodos...

[CF] Qualquer um desses termos não são termos inocentes, eles precisam ser devidamente caracterizados, mas nessa chave, pensa-se que nós estamos realmente vivendo uma mutação, a mutação da sensibilidade, do pensamento e, portanto, o lugar de fala fica de uma urgência maior, pois deve-se definir em cada caso, e em cada situação os critérios para validação de alguma coisa. Em arte por exemplo, quando se diz que não se pode julgar a arte de um artista com categorias elaboradas a priori, e nós estamos falando em um Depois, não apenas de todos os ismos, do século XX, do futurismo até o abstracionismo, mas um Depois também das artes das novas vanguardas, depois do pop, depois do hiper, depois do minimalismo, do conceitual, da body art, etc... Então a questão é: que posição é esta a partir da qual podemos pensar essa arte se nós não temos categorias, que não sejam nem um ismo, e nem uma teoria como um certo conceitualismo, um certo minimalismo, etc.? Então quando se diz que cada obra ou cada produção de um artista tem que ser julgado a partir daquilo que eles fazem e com as categorias que os trabalhos deles elaboram, isso justifica a importância do lugar de fala, isto é, do posicional. Você só pode fazer a crítica de alguma coisa quando você se posiciona em relação direta com aquela coisa, sem categorias prévias, o que é complicadíssimo, porque pensamos sempre a partir de alguma categoria. A ideia



de, ‘O que quer dizer contemporâneo’ é muito complicada, porque não temos distância da nossa contemporaneidade.

[TT] E assim de se produzir uma análise crítica vivendo essa experiência do contemporâneo!

[CF] Porque o contemporâneo sempre existiu, o artista sempre produziu na sua contemporaneidade. Uma crítica sempre foi elaborada na sua contemporaneidade. Então a questão toda é dizer qual é essa contemporaneidade que nos define? Isso é o importante...

[TT] Achei bastante interessante você tentar definir essa questão do lugar de fala como uma espécie de urgência a partir da experiência daquele que tem essa capacidade de discurso, porque, saindo um pouco do campo das artes, esse termo lugar de fala tem sido altamente usado em um momento de emergência, principalmente aqui no Brasil, em que se tem um espaço midiático para minorias que antes não tinham essa possibilidade de discurso (e sejam essas minorias vinculadas a questões raciais, de gênero ou classe). Uma coisa que me angústia um pouco no uso desse termo, o lugar de fala, é que muitas vezes ele sai dessa relação de uma capacidade de discurso a partir de uma experiência de vivência na contingência, e ele acaba se tornando muitas vezes um conceito de interdição para a análise crítica de quem não vive essa experiência.

[CF] Sim, isso é um problema...

[LB] Esse é um problema a que leva um certo uso da noção de lugar de fala, como uma ‘exclusividade de fala’, mas é uma noção importante para os espaços de militância, os movimentos sociais...

[TT] Sim, mas esse uso como interdição é um uso muito equivocado, principalmente do ponto de vista crítico.

[CF] Esse equívoco que você está apontando existe na crítica de arte, por exemplo. Como eu dizia, não é fácil nos aproximarmos desta variedade que constitui e nomeia a chamada arte contemporânea, ou seja, que não há nenhum discurso, nenhum conjunto de categorias que dê conta desta variedade e desta mutabilidade. Então o crítico é jogado dentro de um problema semelhante daquilo que você estava apontando: se vou tratar desse artista e sua produção, eu teria que necessariamente inventar em relação a esse artista categorias para o trabalho dele – e isto torna-se quase inviável. Então o lugar de fala está na relação da posição



que assume o crítico com a obra. É sempre uma escolha, às vezes uma perspectiva.

[TT] É um modo de se estabelecer uma relação com esse objeto.

[CF] Toda a dificuldade, toda a exigência é que esse posicionamento crítico ao tratar desses objetos, dessas coisas, desses acontecimentos não superponha a esses acontecimentos uma super-interpretação. Não que a posição já não seja informada de uma maneira ou de outra, evidentemente ela é. A dificuldade – que você apontou nos movimentos sociais ou em agrupamentos, coletivos, em todas essas ocorrências que se dão hoje e que se multiplicam, em todas as questões relativas a gênero ou raça ou classe, essa multiplicidade que está aí – é exatamente de considerar uma posição como sendo a posição total, um gesto totalizante. Ou seja, aquilo que a modernidade critica há muito tempo, na filosofia, nas críticas, nas artes, que é o ímpeto de totalização, ele pode retornar de outra maneira, pela porta dos fundos, pelas interpretações. Acho muito apropriado essa lembrança sua. Enquanto você falava, me lembrava de uma questão em minha juventude, nos anos 60, quando o discurso político, reivindicatório das transformações do país, da superação do analfabetismo, da miséria, da dependência política, enfim, de tudo aquilo que aparecia sob o rótulo de subdesenvolvimento, produziu posições artísticas e críticas que enfatizavam discursos sobre a “realidade brasileira”, totalizando-a. Uma arte e uma crítica de ênfase política, interessadas na conscientização dessas áreas no país, falando em nome do povo, geralmente simplificavam por razões pedagógicas as diferenciações dessa realidade brasileira, acreditando em uma única forma de politizar as artes. Assim, a responsabilidade assumida por estudantes, intelectuais e artistas de contribuir para a conscientização e colaborar com a transformação do país, por mais generosa que tenha sido, e foi, não deixou de ser problemática, exatamente por ser uma atitude totalizadora – do povo, da miséria, da política, da pretensa função revolucionária das artes, enfim, da “realidade brasileira”. O golpe de 1964 exigiu um repensamento dos modos de conscientização, particularmente de se pensar a função social das artes, já que aqueles discursos anteriores não tinham sido eficazes em termos de mobilização social e transformação. Então se percebeu que era preciso fazer a crítica desses lugares de fala, que eram lugares que, apesar de generosos, eram impositivos. É daí que a arte da segunda metade dos anos 60 no Brasil se reposicionou, reelaborou os seus discursos, focados então mais apropriadamente nos processos artísticos de vanguarda, que produziu a riqueza da arte brasileira na segunda metade dos anos 60, e que se prolongou nos anos 70 em diante, ou seja, a sua contemporaneidade. Houve nesse período, de 65 a 68, um reposicionamento da relação entre arte e



política, que exigiu a reativação dessas conquistas modernas, das conquistas experimentais, proximamente daquelas dos anos 50, através da elaboração das tensões entre as experiências modernas e as novas condições estéticas e políticas. Esta é uma maneira de entender a arte da segunda metade dos 60 que está tanto em Lyotard, na sua ideia de que o contemporâneo surge da perlaboração do moderno, como em Ronaldo Brito, para quem o outro novo que surgia então provém do tensionamento das pesquisas modernas nas novas condições de produção. E, assim, você não precisa mais ficar falando no fetiche do novo. O Ronaldo Brito até usa a expressão como subtítulo no artigo dele, (o novo e o outro novo). O novo é o novo moderno, das pesquisas modernas, experimentais; o outro novo, não tem mais a conotação de ruptura. Porque com as rupturas modernas na categoria do novo – e com isso a da originalidade e da autenticidade – ela não mais subsiste como essencial para a definição de arte ou da obra de arte. As rupturas modernas também mantinham relação com as mudanças culturais e políticas. Já esse outro novo contemporâneo tem dificuldade em manifestar relação com o político da arte, de um lado porque a ruptura não é mais necessária, por ter sido efetivada, e por outro, porque o político mudou de lugar, ou melhor, multiplicou seus lugares. E assim, a reiteração do que no passado foi ativo só tem sentido quando, sob forma de restos, permite uma elaboração facultada pelos nexos que o presente efetua com o que uma vez foi ruptura. Estes restos, os rastros deixados pelo trabalho moderno, do que foi efetivado e do que não foi, podem ser, uma vez elaborados, o que de mais interessante pode ser figurado como outro novo. Lyotard no livro *O Pós-moderno explicado às crianças*, ao criticar a ideia de Pós, mostra que a questão não é a superação, mas uma reelaboração ou perlaboração, já que logo em seguida ele vai utilizar o prefixo RE ao falar do moderno. O RE assim não é uma repetição no sentido de fazer outra vez a mesma coisa, como por exemplo querem as crianças, mas é a repetição no sentido freudiano, onde a repetição é o lugar dos sintomas...

[TT] E dos traumas e crises...

[CF] Repetir significa exatamente mostrar que o sintoma insiste em investimentos variados, e que ele se transforma o tempo todo, mas está sempre presente, exigindo reposicionamentos, do sujeito e dos trabalhos de arte. Exige sempre um lugar de fala, você poderia chamar de “renovado”, mas é melhor dizer “um outro lugar de fala”. Enfim, é a questão toda do perspectivismo, que está lá em Nietzsche, em Freud, em Deleuze, etc, e retomado hoje de maneira muito interessante por Eduardo Viveiros de Castro com o seu perspectivismo ameríndio, no qual ele extrapola para uma redefinição da cultura e do saber.



[LB;TT] Na especificidade do sistema das artes ditas visuais, observa-se um ímpeto crescente por parte dos artistas em borrar as fronteiras da arte e da vida, desde a metade do século passado até os dias correntes. No entanto, esse ímpeto mostrou-se como apenas mais uma categoria de ação em uma ‘cartilha’ de gestualidade poéticas, que já possui um lugar legitimado no sistema, do que propriamente um gesto revolucionário, de ruptura. Pergunto-me então se haveria ainda alguma possibilidade de ‘fuga’ ou ‘transgressão’ da prática e experiência artística, dessa armadilha mercado-institucional.

[CF] Pergunta difícilima e da maior importância. Essa relação entre arte e vida foi recuperada pelo sistema da arte, e mais incisivamente pelo sistema socioeconômico em seu aproveitamento do novo e da generalização da arte, como estilo, na vida cotidiana. Isso gera uma dificuldade, hoje, em se propor práticas políticas, através das artes ou não, que pretendam ter um poder de transgressão. Nas as artes visuais, tal como elas se situam no sistema da arte e como produção social, pouco tem avançado neste sentido, dada a dificuldade desse outro novo produzir impacto, ou choque como nas vanguardas, porque se superou a dicotomia entre arte pura e arte de mercado, há muito tempo.

[TT] E desencadeia certo desespero nesses agentes, pois no momento em que vivemos, em que existe também uma emergência de posicionamento político dos artistas em várias áreas daquilo que se entende por “artístico”, é como se houvesse uma espécie de renovação do que foi aquela necessidade de conexão da produção artística com o político durante as décadas de 1960 e 70 – mas agora retomado e reformulado dentro de nossa contingência. Há toda uma questão utópica da arte que tem surgido muito nas discussões da produção contemporânea, pois novamente se retoma uma esperança de modificação da realidade pela prática poética. Ao ouvir esse tipo de constatação enunciada por você há pouco, os agentes adentram novamente numa espécie de encruzilhada, como se não houvesse muita opção de seguimento em suas proposições e ações.

[CF] A arte não tem o poder de transformar nada, mas podemos dizer o seguinte: aquilo que a arte conquistou com as experimentações modernas foi generalizado! As experimentações artísticas, as estéticas do comportamento, passaram a se deslocar do campo artístico para outros lugares, por exemplo, na política e nos relacionamentos amorosos. Uma estetização da vida se desenvolveu no rastro das relações tensas geradas pelas pesquisas modernas. Esse



desbordamento de fronteiras nas artes fez com que esse campo esteja em todo lugar – e a figura do artista cada vez mais se torna prevalente nesse cenário. Veja bem, paradoxalmente, com a crítica da arte, da obra de arte e do autor, a figura do artista, ao invés de diminuir, aumentou. Então, o artista é exatamente o lugar da arte, nesse momento. É por isso que quando os artistas começam a se reposicionar socialmente, instaura-se o político da arte, e isso não necessariamente no resultado das suas ações artísticas, das coisas produzidas – nas obras, acontecimentos, processos, atitudes etc. Essas coisas não mais funcionam por simbolização, mas como sintomas! Na modernidade, essas coisas tinham valor simbólico – como nas rupturas duchampianas, surrealistas, dadá, op, pop, tropicalistas, concretistas, etc. Os símbolos – novo, ruptura, ineditismo etc –, generalizados, perderam a sua força. Então pergunta-se, o que ficou no lugar dos símbolos? Ficaram ações, mobilizações, intervenções. Essas ações e mobilizações é que trariam o valor propriamente artístico e político das artes – ou melhor, trariam. Em síntese, é uma espécie de deslocamento na ênfase das obras – coisas, eventos, acontecimentos – para os comportamentos. Agora, é preciso saber o que é que esses eventos, esses acontecimentos inscrevem. Qual a potência artístico-política existente nestas intervenções – o que implica a seleção e escolha quanto a estas ações, desde que se esteja pensando em sua eficácia simbólica, isto, como valor de exemplaridade, que podem, por isso mesmo, convocar a repetição, a extensão para outros domínios da vida. Vejam bem a minha tentativa aqui: são esses acontecimentos, eventos mobilizados pelos artistas, como nas ocupações, por exemplo, que pretendem inscrever outra modalidade do político nas artes. Só que elas não têm o valor de transgressão como tradicionalmente; isto é, elas não se universalizam. Elas são intensas, valem pelo poder de inscrição imediata do signo de transgressão; são táticas, não estratégias, que exploram a contração do tempo, ao contrário do que é a comunicação, como nas mídias, que enfraquecem o simbólico.

[TT] Quando estávamos elaborando as perguntas, um ponto de convergência de questões foi que, em tempos onde o mercado é uma das formas de legitimação de qualquer prática artística, a possibilidade de crítica precisa acontecer por dentro.

[CF] Pois é, mas isso não é um problema atual. Nos Estados Unidos, nos anos 60, quando começaram a aparecer os movimentos de minorias, como dos negros, das mulheres, etc., mas principalmente a partir do momento em que se começa a engrossar a resistência à Guerra do Vietnã, esses segmentos lançaram



uma palavra de ordem, que era “tomar de assalto os mídia”! Isso está presente em alguns filmes. Tem um filme, por exemplo, em que um cara rouba um carro em Nova Iorque e vai atravessando o país inteiro, conseguindo fugir da polícia. A aventura vai repercutindo nas rádios, compondo a saga dos desgarrados, dos fora do sistema. Claro, isso foi uma utopia dos anos 60, e não podemos pensar isso agora, precisamos pensar de uma maneira menos romântica. Por exemplo, a ocupação que houve no Edifício Prestes Maia, um prédio enorme, em São Paulo. Durante anos, muitos moradores de rua foram morar lá e depois artistas foram para lá, alguns ficaram morando e começaram um trabalho interno muito grande. É interessante isso. Quando é que aquilo realmente começou a ser um exemplo do que seria ou poderia ser uma ocupação, não no sentido puramente de alguém ficar no lugar e fazer atividades artísticas, mas ocupação num sentido político? Foi quando aquilo começou a ser noticiado e se conseguiu que alguns dos meios de comunicação comunicassem o que estava acontecendo, explicando o tipo de projeto social, ou artístico, sempre político, que se desenvolvia ali dentro, de modo que o trabalho que os artistas faziam lá dentro, produzindo diversas coisas, plásticas, fotográficas, filmando, etc., interferia, ou não, na vida desses moradores que, por não terem onde morar, tomaram um prédio abandonado e ali construíram suas casas, inventaram modos outros de vida. Pergunta-se: até que ponto o que os artistas fizeram, através de sua convivência, modificou ou não a vida daquelas pessoas? Ou de que maneira aquelas pessoas viam aquilo que os artistas faziam?

[TT] Isso é um questionamento muito forte, porque ainda existe esse modelo de ocupação, às vezes nomeado de residência artística, em que um artista, ou um grupo de artistas, se propõe a se “instalar” em um lugar, em uma comunidade, em um prédio ocupado ou algo do gênero, e passa, então, a elaborar trabalhos que não tenham esse caráter separado ou hermético da prática artística, mas que efetivamente consigam se relacionar com essa contingência tão específica. No entanto, esse problema, esse questionamento, persiste: até onde essa prática artística está realmente fornecendo um conteúdo crítico ou até mesmo uma melhora para o cotidiano dessas pessoas, ou não está fetichizando essa vivência?

[CF] Acho que devemos modificar um pouquinho a sua pergunta: até que ponto, como, de que maneira, aquilo que se faz artisticamente e é assimilado por aqueles que vivem essas experiências – isto é, dos que não são artistas – contribui para uma transformação na vida dessas pessoas? E uma transformação que não pode ser absolutizada e nem generalizada? Portanto, é uma outra coisa, é exatamente o desbordamento das fronteiras da arte que está em questão aí. Quer



dizer, não é produção de uma arte passível de ser, digamos, mostrada, exibida, que está em questão. É uma atitude, é um comportamento! Portanto, as categorias estéticas, as atitudes artísticas mudaram de lugar, de algum modo mantendo alguma relação com as tentativas comunitárias dos anos 60, pelo menos naquilo que atualmente é a busca de um “comum”; o desejo de “uma comunidade que vem”, para lembrar as referências a este pensamento em Deleuze e Agamben. Por exemplo, as experiências em São Paulo e em outras cidades, em grupos de teatro e outros grupos de artistas.

[TT] Mas isso varia muito com o grupo e o campo. Digo por experiência de convivência com alguns artistas muito jovens, que há certa re-romantização desses ímpetus utópicos nessas práticas artísticas. Talvez seja também uma questão de geração, pois esses artistas jovens possuem uma formação específica, e um ímpeto e um desejo de transformação, que não corresponde diretamente a essas experiências outras de política...

[CF] Mas será que esse desejo de transformação não é bem situado? Quer dizer, eles têm um desejo de transformação, mas a transformação que eles visam pode se efetivar justamente dentro desses coletivos.

[TT] Pode ser algo mais micro, pois faria mais sentido...

[CF] Exatamente. Mas acredito que não há nenhuma ambição de que essas ações impliquem algo em termos de transformação social. Qualquer transformação sonhada pode se dar apenas na maneira que você chamou de micro, situada, localizada, contingente, especificada.

[LB] Sim, em geral, as intervenções almejadas pelas práticas artísticas hoje têm sido mais específicas, localizadas...

[CF] São intervenções singulares, especificadas conforme a situação. Lembrando aquelas ideias explicitadas atrás, acompanhando Lyotard e Ronaldo Brito sobre moderno e contemporâneo na arte, quando se diz que a atividade artística contemporânea produz alguma coisa que se pode às vezes chamar de “outro novo”, é por causa disso: muitas experiências, que constituíram a experiência moderna, são hoje singularizadas, porque uma vez retomadas, são retomadas segundo os nexos e tensões entre o que nelas ainda é ativo quando projetadas na situação atual, como por exemplo como nos coletivos, ou quando um artista repropõe o conceitual segundo as possibilidades à disposição nas tecnologias digitais. Então, essa especificação muda a posição de algumas



experiências. A rigor, elas são, no limite, a mesma experimentação! Quer dizer, na ideia, é a mesma, mas ela produz outro efeito, e muitas vezes é nesse efeito que se verifica a mudança artística ou mesmo estética – o que pode não ser percebido senão por um público especializado, que tem acesso ao espectro preponderantemente reflexivo da arte contemporânea. O público que não está situado dentro desta configuração é um público que vai aos museus, às galerias, etc. por interesse cultural ou em busca de uma modalidade diferente de lazer. É um interesse que pode se manifestar através de uma chamada de televisão, de anúncios em jornais, revista, redes sociais. Então, oferece-se teatro, oferece-se museus, etc. É um público genérico que está interessado, por uma razão ou outra, por razões apenas de entretenimento, mas está interessado no que se chama, como foi explicitado anteriormente, de “cultura”. É muito comum perceber a perplexidade que tais pessoas manifestam frente à arte contemporânea: ou não dizem nada, passam adiante mostrando indiferença, às vezes se fazendo fotografar em frente às obras para atestar um “eu estive aqui”; ou, às vezes, dedicam certa atenção, às vezes denotando certa perplexidade como que se, perguntando “o que é isto?”, “o que quer dizer isto?”. Mas se alguém as interpela para saber o que estão achando daquilo, frequentemente a resposta é: “acho muito interessante”, o que já é alguma coisa, indicando, talvez, que alguma coisa incomoda e faz pensar.

[TT] Ou mesmo a frase “é muito estranho”.

[CF] Às vezes é “estranho”, mas a palavra “interessante” aparece muito. E é uma palavra muito interessante, a palavra “interessante”, porque o interessante aparece como categoria estética. Quer dizer, se você diz que é “estranho”, você já está aplicando uma categoria comum na modernidade, remetendo ao choque do novo. Mas quando se diz que é interessante, você está dizendo que o possível sentido é indeterminado. Este índice de indeterminação pode indicar que aquilo é alguma coisa a se considerar, só que não se consegue categorizar através das categorias tradicionais, como a beleza, e nem mesmo a categoria do estranhamento.

[LB] Não se produz mais o choque.

[CF] É isso que é o interessante, é o novo modo do aparecimento do choque. Não mais o choque evidente, que era primeiro, em que as pessoas se posicionavam, se revoltando ou ficando admiradas...

[TT] Ou tendo um ataque de riso...



[CF] Qualquer uma dessas coisas vem do choque benjaminiano. Mas agora não é mais, é uma espécie de indiferença, aparentemente. Na verdade, é uma indeterminação. A indiferença vem quando as pessoas passam pelas coisas, sem atenção. Quando chama a atenção, isso é o interessante, gera uma indeterminação. Retomando a questão da mudança da ideia de participação: lá nos anos 60, a participação era para produzir alguma coisa que viria, que é o comportamento. Isso foi já devidamente confiscado pelo sistema social, isso já foi – para usar a palavra que Barthes utilizava – recuperado. Recuperar, na linguagem do Barthes, quer dizer que o sistema absorve isto, e aquilo que tinha valor de choque, potencial de mudança, não tem mais, vira mercado – por exemplo, a barba hippie, os óculos hippie, os novos comportamentos e formas de relacionamentos que vieram com movimentos de contracultura, movimentos sociais.

[TT] Ou o que se chama hoje de hipster, e seu esvaziamento crítico.

[CF] Como se diz: o que era hippie, virou hipster, virou outra coisa. Mas estava pensando exatamente em uma mudança na participação: essa questão da participação era, naquele tempo, um problema político de mudança da imagem do receptor, ao mesmo tempo em que era uma mudança do conceito de arte, convivência com outras categorias estéticas e, portanto, com outros modos do ser artístico; agora, isto não é mais motivo de espanto, as pessoas admitem que isto seja artístico e pronto. Quer dizer, a arte foi tão generalizada, está no museu, na galeria e em todo lugar, que, ao se ver isso, como disse, ou se passa indiferentemente, ou, em alguns casos, ela capta a atenção. É quando ela capta a atenção que se torna interessante, importante, notável, porque “isso aí” tem que ser pensado. É nesse território de experiência onde justamente pode estar o político no contemporâneo, por estar trabalhando com as tensões modernas, rearticulando-as – e é esse o meu eixo principal nesse argumento. E por quê? Porque aí a especificação que foi feita as singularizou em relação àquilo que já foi feito como ideia, e a ideia agora é a mesma, só que ela incomoda. Esse efeito de incômodo é o político mais interessante hoje. Ele faz com que o fruidor de arte, este amante de arte, este participador, agora não precise mais participar corporalmente e não precise mais se preocupar com a crítica do conceito de arte, porque ele já sabe que a arte é muita coisa, incluindo as coisas mais esquisitas que existem. O interessante é aquilo que ele diz que é interessante, porque o incomoda, produz um deslocamento da posição em que ele está e, portanto, pede um reposicionamento. Por aí – e só por aí – eu acho que se pode pensar o político na arte hoje.



[TT] Ou a possibilidade política da arte ...

[CF] Sim, e não é que a arte fala da política e nem que ela produz uma ruptura que remete ao social, etc., mas porque a experiência da arte desloca o sujeito, e consequentemente desloca a posição da arte. Isso é político, pois diz respeito a uma mudança de valor. Oiticica disse uma vez que a função do artista não é criar, mas mudar o valor das coisas.

[TT] Um rearranjo de critérios.

[LB] E isso remete já aos procedimentos das vanguardas do início do século XX, mas sem um projeto totalizante utópico por detrás da questão do choque visado no espectador.

[CF] Exatamente. Nas novas vanguardas, ou melhor, na vanguarda brasileira dos anos 60, fica claro pelo texto de Oiticica na apresentação da exposição Nova Objetividade Brasileira, que aquela arte conjugava sempre ética e estética e política.

[LB] Pensando no teatro de Brecht também, há um legado aí nestes procedimentos, mas deslocados do pano de fundo de um projeto maior...

[CF] Não é só herança. O trabalho das vanguardas, dos futuristas a Brecht, ao pop, ao conceitual, ao minimal, ao teatro do Artaud, ao Teatro Oficina e ao Arena, ao cinema de Godard, à poesia concreta, etc., enfim, todas as experiências modernas permanecem vivas. Depois de tudo, o que ficou? Resta exatamente isto: reinscrever esses gestos, essas ações, essas ideias, tornadas exemplares, em outras condições, livres da utopia, de modo que, pensando em Brecht especificamente, aquela conscientização e a aposta na emancipação pela arte não subsiste – mas não que não possam existir outras, como já foi aludido anteriormente.

5

[LB;TT] Você fala em alguns de seus textos sobre o desafio para a arte contemporânea, de reelaboração do passado, inclusive do passado recente da arte moderna, em relação a seus processos reprimidos e potenciais emancipatórios, sem, porém, cair em um resgate nostálgico. Você poderia mencionar alguns artistas e coletivos em cujas práticas você observa trabalhos latentes nesse sentido?



[CF] Eu acho difícil, não sei se saberia fazer isso. Vou a exposições, recebo catálogos, leio textos críticos, acho muitas coisas interessantes que me levam a refletir sobre o que venho falando e escrevendo há tempos, mas não saberia agora fixar nomes. Em parte, talvez, porque não há nenhum que tenha ficado como exemplar para mim como experiência de contemporaneidade, e talvez porque eu poderia estar esquecendo de algum que tenha me impressionado alguma vez. Mas, acima de tudo, é porque me interessa muito mais o conjunto, ou o que é comum neste vasto espectro que é a arte contemporânea, de modo que não interessa tanto esse ou aquele artista, mas o que está se formulando no conjunto das atividades. É diferente do que ocorria antes, em que a especificidades dos artistas, mesmo quando envolvidos em movimentos ou tendências permitia distinções e categorizações mais ou menos claras. Me interessa muito mais o movimento, quer dizer, a palavra movimento é até ruim para esclarecer isso, porque está muito conotada, através de programas e plataformas...

[LB] Da arte moderna?

[CF] Sim, como foram as modernas. E veja que não há mais programas, plataformas e movimentos. O que há é uma atividade múltipla e diferenciada. E dentro dessa produção múltipla e diferenciada, e que cresce a cada dia, porque o contingente de artistas aumenta, na medida em que a arte se torna cada vez mais generalizada, a ideia de arte é assimilada de muitas maneiras. E o mais importante, para mim, é encontrar, aqui e ali, acontecimentos, obras, experiências que configurem uma reflexão. Quer dizer, o lugar desta arte dita contemporânea é, acima de tudo, reflexivo. Uma reflexão completamente atuante, contínua, sobre essas transformações que vêm, efetivadas pela arte moderna, e que produziam pontos simbólicos de transformação. E essa arte é o tempo todo uma reflexão produtiva sobre esses nexos e tensões produzidas pela arte da modernidade, seja da modernidade, seja da modernidade mais recente, seja da modernidade mais do passado. Então, não interessa tanto para mim citar este ou aquele artista. Pode-se citar, mas eu nem saberia dizer o que exatamente deste artista, o que daquela. Se eu penso na Rivane Neuenschwander, por exemplo, lembro das formiguinhas dela, mas não consigo muito bem situar porque isto e não aquilo. A gente pode ir citando, lembrando os nomes, mas não é significativo, para mim, esse processo. Eu não consigo pensar, hoje, um artista que fosse tão emblemático como foram alguns que me sideraram, como Cézanne, Mondrian, Klee, Oiticica, Lygia Clark, Grassmann, Iberê Camargo, Richard Serra, etc. Mas, não tenho dúvidas de que tem muita coisa boa, relevante, por aí. E, frequentemente, não é a produção geral



de um artista, mas trabalhos particulares de muitos, compondo uma espécie de configuração feita de diferenças e repetições.

[TT] Isto demanda um distanciamento histórico, inclusive, para perceber a relevância e potência dessa produção contemporânea a partir de uma chave crítico-estética, não?

[CF] Certamente, tem sempre alguém, aliás muita gente, fazendo trabalhos aqui no Brasil, nos Estados Unidos, na Europa. Quando se vai a Bienais e outras grandes mostras, percebe-se que o que está acontecendo aqui está acontecendo em todo lugar. E isso é mais importante do que identificar este ou aquele artista em específico. E, no entanto, pergunta-se por que é que, de repente, um artista é mais destacado em relação a outro, principalmente pelos critérios mutáveis do mercado? Às vezes é por uma razão totalmente extrínseca ao sistema das artes, como por exemplo, hoje, com as questões de gênero que estão em evidência. Fica mais difícil, hoje, dizer que a valorização deste artista é por questões puramente artísticas, isto é, pela sua posição dentro do campo artístico ou em relação ao que se faz no âmbito nacional ou internacional.

[TT] Seria o caso de se considerar a trajetória desses agentes dentro de uma rede?

[CF] Pode ser, mas estou aludindo a um possível critério de valor: trabalhos situados um ao lado do outro permitindo avaliar a eficácia de procedimentos que se repetem e diferenciam.

[TT] Como uma estrutura de relações...

[CF] Uma estrutura de relações que tem certa continuidade, e onde é possível fazer comparações, por exemplo. Aí sim, se pode fazer destaque de artistas, e o destaque seria o seguinte: quem é mais eficaz no estabelecimento ou na materialização destas relações? Quer dizer, você privilegia uma relação ou um procedimento, e qual é mais eficaz? Mas eficaz em que sentido? Em relação a quê? A eficácia, aí, pode vir de fora, da maneira como ele é valorizado mercadologicamente, pelo sistema das comunicações, pela relação com algum problema social em evidência. Tudo isto, no fundo, é político. É muito difícil a gente não considerar o campo artístico como não sendo um campo de tensões, todo feito de relações: um campo reflexivo, em que se materializa um pensamento da arte, um pensamento elaborado pelas obras ou acontecimentos da arte, porque a arte é uma modalidade de pensamento. A partir daí pode-se efetuar uma reflexão



propriamente estética.

[TT] Pela experiência com a arte...

[CF] Pela experiência com a arte, mas pela experiência da arte. A arte elabora uma modalidade de pensamento.

[LB] No sentido da reflexividade interna à forma, você diz?

[CF] É, no sentido de Rancière, como está em *O inconsciente estético*. Ao tentar explicar o que é estética, ele diz: “Estética designa o modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento”. “Coisas da arte são coisas de pensamento”. Ele vai por aí. Ele diz, falando sobre Kant: “e a crítica da faculdade de julgar não conhece a estética como teoria. Ela conhece apenas o adjetivo ‘estético’, quer dizer, designa um tipo de julgamento e não um domínio de objetos”. E ainda: “Apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou de Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte – mas não sem se fazer acompanhar, de resto, por uma insistente declaração de impropriedade do termo”. O termo, no caso, é “o pensamento da arte”! “É só a partir daí que, sob o nome de estética” [...] “se opera uma identificação entre o pensamento da arte – o pensamento efetuado pelas obras de arte – e certa noção de ‘conhecimento confuso’”, etc. Então, o que é importante é o que a arte elabora como pensamento nas obras. O pensamento efetuado pelas obras sempre existiu, mas não era isto que era visado há quatro séculos, no sistema da representação. Tal pensamento da arte ficou mais evidente quando a arte passou a enfatizar, em lugar da obra, o conceito e os processos. Este é o fato: o lugar da arte é o reflexivo.

[TT] E, consequentemente, também é política...

[CF] Então, em que essa obra de reflexão é política? Ela não é política porque ela fala sobre a realidade, mas é política enquanto ela exige do espectador, ou melhor, do receptor, continuamente, um reposicionamento. Isto é político. Isso exige uma torção na nossa maneira de ver a arte, que é uma tentativa de dizer que ela serve para alguma coisa. É neste sentido que se diz que ela não serve para nada, que ela é uma “finalidade sem fim”, como diz Kant.

[LB] Esta questão da qual você falou, em Rancière, do pensamento da própria arte, já está presente em Adorno, não é? Quando ele pensa a questão da



negatividade interna à própria forma e o caráter político aí presente, das obras como “historiografia inconsciente da própria época”, da noção de obra como mônada – algo também presente em Benjamin.

[CF] Tem a ver com isso, sim, todos eles estão pensando isso. Rancière não inova ao falar isso. A novidade dele é que ele insiste muito que há um inconsciente estético e quando ele tenta repensar em condições novas – não referentes exclusivamente à questão frankfurtiana da determinação do mercado, da instrumentalização da arte, dos interesses que presidem a criação e a circulação da arte –, mas a questão da participação, o regime das imagens, a percepção depois da fotografia e do cinema, o político da arte, a subjetividade como mediação. O receptor, nas artes plásticas, no teatro, no cinema, efetua na relação com as artes um trabalho com que desentranha o que aí está como inconsciente estético, transfigurando assim, talvez, o seu modo de relação com a realidade. A relação com a arte contemporânea é, assim, desidealizada; uma atitude, aliás, em tudo devedora do trabalho moderno, que desidealizou a beleza, liberando a experiência da arte para outras experiências, como da beleza da guerra por Marinetti, ou mesmo de Baudrillard, que alguns acharam intolerável, quando expressiu esteticamente a beleza na queda das torres gêmeas. Cito esses casos apenas para a indicação de que a experiência estética não decorre diretamente do assunto, da representação, mas dos modos de fazer. E os modos implicam sempre alguma ética.

[LB] A questão da auto-reflexividade, não?

[CF] Uma categoria que é reflexiva: a arte elaborando um modo específico de pensamento que implica uma contínua auto-reflexividade sobre a própria ideia de arte e de suas condições de existência. É como na filosofia.





Revista-Valise
Porto Alegre, v. 6, n. 12,
ano 6, dezembro de 2016.
ISSN: 2236-1375