

Em toda arte, suas políticas

Beto Shwafaty

Trechos deste texto originaram-se a partir de interesses e observações realizadas nos últimos três anos, que tomaram primeiramente a forma de um vídeo-ensaio (ainda em desenvolvimento) intitulado *Freedom Festival*, produzido coletivamente por mim e pelo pesquisador Paolo Caffoni para a ocasião do simpósio *Every body talks about the weather, we don't – curating, institutions and power* (Milão, 2009). A experiência e a discussão que informou tal produção, e com a qual buscamos abordar alguns vetores que se convergem no campo da arte contemporânea, incidindo de forma direta nas produções desta e mais especificamente em sua manifestação pública e especulativa máxima, encarnada pelo modelo (novecentista e moderno) da Feira-Bienal, nos permitiu explorar formas de aproximação aos processos atuais e abstratos que dominam a economia e a cultura contemporâneas relativas à arte. A questão produtiva que nos moveu referia-se, então, a como poderíamos apreender e comunicar estas abstrações, estruturas de produção de significados e relações complexas recorrendo também a um aparato híbrido (ensaio fílmico) que nos permitisse, simultaneamente, visualizar e traduzir uma rede de reflexões, observações e críticas acerca deste campo. A forma final deste texto advém ainda de uma rica interlocução estabelecida com o artista Jorge Menna Barreto.

Beto Shwafaty (São Paulo, 1977). Artista e pesquisador, obtém título de mestre em artes visuais e estudos curatoriais na Nuova Accademia di Belle Arte (Milão) em 2010. Frequenta pelo período de um ano como estudante convidado as aulas de Simon Starling na Staedelschule (Frankfurt). Seus interesses residem principalmente no encontro dos campos do design crítico, da política espacial, da economia do saber e da cultura visual.

We could try to understand its space (art) as a political one instead of trying to represent a politics that is always happening elsewhere. Art is not outside politics, but politics resides within its production, its distribution, and its reception. If we take this on, we might surpass the plane of a politics of representation and embark on a politics that is there, in front of our eyes, ready to embrace.¹

Hoje, podemos imaginar facilmente uma exposição de “arte política” (como tantas que proliferam²), mas e uma exposição sobre as políticas engendradas na e pela arte? Se a primeira pode proporcionar o acesso a formas e usos políticos da arte (em referência aos conteúdos de obras de arte que se posicionam a partir de lutas sociopolíticas), a última permite operar vetores crítico-reflexivos nos quais a exposição torna-se parte de um exame e reflexão sobre como a arte está sendo produzida, distribuída e consumida, dimensionando seu impacto e integração à sociedade em termos tanto sociopolíticos como econômicos e culturais.

Nas atuais esferas representacionais dos regimes midiáticos, a arte parece integrar-se de forma minoritária, mas certamente não

Não basta apenas alterar a forma pela qual vemos o mundo, isto nos é imposto a cada segundo por dispositivos econômico-culturais cada vez mais contundentes e persuasivos que a arte. Talvez, o que valha refletir é como podemos gerar novas estruturas capazes de oferecer uma tomada de consciência sobre estes fatos e sobre as intrincadas relações deste campo complexo de visualidades e significados, que possibilitem então a distribuição e apropriação produtiva dos conhecimentos ali produzidos e mediados. Como consequência, poderemos emergir de tal situação articulando processos coletivos que explorem novas formas de sociabilidade e suas potencialidades, que permitam reassumir uma autonomia em relação ao que vemos e a como podemos agir; não somente relacionados aos nossos entornos mais imediatos (a arte), mas àqueles externos nos quais também vivemos e podemos intervir.

1 Hito Steyerl, *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*. Disponível em <<http://e-flux.com/journal/view/181>>. Acesso em 1º abr. 2012.

2 Refiro-me à 7ª *Berlin Biennale* e à *Documenta 13*, ambas em 2012, e às 11ª e 12ª *Istanbul Biennial*, de 2011, para citar algumas das mostras de grande porte mais recentes que abordaram o tema.

3 Mais precisamente, “A Bienal esta ancorada na ideia de que é impossível separar arte e política. Impossibilidade que se expressa no fato de a arte, por meios que lhes são próprios, ser capaz de interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam ainda, tornando-o assim maior e diferente”. Disponível em <<http://29bienal.org.br/>>, seção curadoria. Acesso em 11 ago. 2012.

Ao assumir então que um trabalho de arte – enquanto uma produção dependente de uma situação pública e coletiva – também pode ser considerado um ato político, este somente o será se atuar ao mesmo tempo como uma possibilidade de leitura do e sobre o mundo, assim como proposição produtiva de ação neste. Encontrar esta potencialidade política, quando ambas as características se entrecruzam (sobrepondo reflexão, imagem, cognição e ação em um *constructo* único), é a perspectiva sobre a qual podemos refletir como trabalhos de arte podem ser também (parte de) uma produção política. Ser político aqui não estabelece parâmetros de classificação ou qualificação, apenas nos lembra de que a todo momento somos seres sociais e políticos. Contudo, são os derivados e os resultados desta relação que permitem aprofundamento, entendimento e exercício mais consciente de tal situação.

Uma exibição nunca é, portanto, uma coleção inocente de obras arranjadas, mas sim um conjunto de relações sociais no qual a produção de arte é construída e enunciada em prol de posições e valores específicos. Explorar os campos de intersecção entre arte e política reside em fazer com que essas relações sociais, por vezes imperceptíveis, tornem-se visíveis de modo que a divisão entre o social e o estético sejam distinguíveis apenas ao ponto necessário para que percebamos o quão intrincados estão, e por esta mesma razão são obsoletos quando separados, na medida em que se originam sempre de uma construção interdependente e específica.

a visualidade. É a partir deste aspecto que inicialmente me pareceu interessante a iniciativa proposta pela curadoria da 29ª Bienal de São Paulo, quando propunha que um trabalho de arte pode ser político ao alterar o modo como vemos e sentimos o mundo.³ Mas é necessário aprofundar tal afirmação, uma vez que parece ser o próprio olhar a interface primeira pela qual um mundo externo se impõe e é codificado, e pelo qual a todo momento forças diversas procuram nos guiar e disciplinar (da visão ao corpo e então ao comportamento e à ação), influenciando a formação de necessidades que se traduzem na realização de um mundo material específico, e não outro.

Procuro abordar esta questão tomando como ponto de partida o entendimento de que, se todo trabalho de arte é em si mesmo político, o é na medida em que integra uma produção social, econômica e cultural que existe apenas quando transita e negocia seus significados através da esfera pública e social, posicionando-se e buscando através desta novas conexões. Toda obra de arte é engajada, mas a difícil tarefa é conseguir saber com o quê.

Em contraste a esta observação, a abordagem adotada pela curadoria da 29ª Bienal de São Paulo não problematizou e aprofundou a pluralidade desta relação (arte e política) em face das atuais mudanças que ocorrem no mundo e no próprio campo artístico. Esta, apenas afirmou e assinalou que tal relação existe, em uma ação de atualização do sistema local frente a discursos pertencentes a tendências externas, ou seja, globais-internacionais (como parte da proliferação mencionada). Como explorado pela curadoria da Bienal, a relação entre arte e política parece ter sido mediada e reduzida a uma

exploração difusa e panorâmica sobre certas formas de representação da política pela arte, sem aprofundar os modos pelos quais tal relação é exercida quando em contato e intersecção com outros campos sociais que tocam a própria produção institucional ali configurada. De modo geral, a falta de uma posição clara (e política) da curadoria foi ofuscada pela inclusão de um enorme número de artistas, pelas proporções econômicas do evento e pela profusão de discursos de recuperação e retomada (institucionais) que este impôs,⁴ e, vale dizer, todas estas também são estratégias populistas características dos novos regimes conservadores que surgem neste atual tempo de crises mundiais.

As perspectivas difusas com que a curadoria da 29ª Bienal de São Paulo atuou para defender que *trabalhos de arte são políticos pois alteram as formas com que entendemos e vemos o mundo* é então problemática na medida em que, como um jogo circular de palavras e atos autorreferenciais, nos faz crer que tudo aquilo emoldurado por seu discurso institucional torna-se político, sem necessariamente refletir sobre a natureza política das ações culturais, dos mecanismos utilizados nestas e a relação destes com a noção de instituição (social, cultural ou política). Evitou-se assim tratar dos jogos de poder e das políticas que permitem ou não a existência de produções socioculturais diversas, como evitou-se evidenciar que produções

4 Podemos constatar tais parâmetros de funcionamento e avaliação (senão também de marketing) nos diversos comunicados públicos da Fundação Bienal a respeito do “sucesso e escala” alcançados pela sua 29ª edição, ou mesmo em seus discursos prévios à mostra que comunicavam um novo período de “retomada” baseado em um aumento exponencial no número de artistas e do investimento financeiro, cujas escalas sem precedentes norteariam o espetáculo... Podemos dizer, um movimento de inclusão e superlotação financeiro-institucional que incide diretamente na esfera curatorial. Ver <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EM1172913-15220,00-A+BIENAL+DA+RETOMADA.html>>. Acesso em 10 ago. 2012.

rações de comportamento sociocultural como propostas por diversas produções de arte, praticadas enquanto ações socioculturais e (micro)políticas a serem produtivamente refletidas e compartilhadas.

Conclusão

Nesta esfera de ambiguidades contemporâneas que caracteriza a sociedade ocidental capitalista, o objeto de arte (uma *assemblage*, um híbrido matérico e linguístico) apresenta potencialidades quando se torna um encontro importante entre vetores especulativos capazes de traduzir realidades diversas em um corpo de evidências, proposições e ações. Mas o trânsito desses híbridos entre esferas, tanto materiais como imateriais, negociando potencialidades de leitura e ação em assembleias públicas ou fóruns sociais (que neste caso são também culturais), apenas gerará resultados produtivos se obtiverem recepção, interpretação e decorrente “sucesso” que não sejam quantificados e qualificados somente por uma resposta midiática, numérica ou mesmo econômica.

24 Termo utilizado por Bruno Latour para definir uma mudança na concepção de política, em que as relações entre objetos, suas mediações e atuações em esferas públicas são discutidas. Latour defende que talvez necessitemos de uma alteração em direção a uma “política das coisas” (*Ding Politik*) a fim de remapear o próprio exercício político contemporâneo. Tal ação pode ser alcançada através da introdução do termo *Dingpolitik* (em oposição a *Realpolitik*), que combinados a um conjunto de experimentos podem permitir explorar algumas questões: “Como se pareceria uma democracia orientada aos objetos?” ou “Como todos os envolvidos, partidos, pessoas e coisas são reunidos?”. Para maior aprofundamento desta discussão, ver Bruno Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*. Disponível em <<http://www.bruno-latour.fr/livres/96-MTP-DING.pdf>>. Acesso em 5 abr. 2012.

A ideia de uma *política das coisas*²⁴ torna-se aqui uma importante noção de auxílio para a concepção e fruição de um sistema de arte segundo estas perspectivas. Nesta concepção, um processo de aproximação ao “objeto” se dá sem uma definição prévia, sem uma opinião *a priori* sobre a função e o lugar deste em esquemas predefinidos, seja no campo cultural ou no social. Neste processo, assume-se o trabalho (de arte) e suas complexidades como um mecanismo e dispositivo que permite a emergência de uma *assemblage* não apenas material, mas histórica e conceitual. Esta política orientada aos objetos pode operar a partir de uma intertextualidade interna, partindo da própria concepção do que pode ser um objeto, ou das potências e de seus limites formadores quando relacionados a um contexto social, cultural e econômico específicos. Neste caso, não só o objeto artístico é posto em um estado de questionamento e expansão, como também a própria concepção e territorialidade da arte podem se deslocar e expandir criticamente.

A relevância desta abordagem reside então em encarar o trabalho (de arte) como um engajamento prolongado com certas dificuldades de contexto e tempo específicos, e nas formas como este os processa e os atualiza coletivamente. Esta ação caracteriza assim uma reflexão sobre as funções e as traduções processuais da arte cujos resultados são incertos, variáveis e avaliáveis somente segundo uma aproximação à rede de ações, definições e leituras que englobam a produção, a mediação e a curadoria desta.

A articulação destas complexidades e contextos poderia tornar mais claras e estimulantes – senão ao menos mais perceptíveis – as esferas políticas, sociais e econômicas que informam as alte-

culturais (e seus atores) carregam sempre e intrinsecamente traços políticos, ideológicos e sociais. Falou-se muito de política, mas pouco se observou a respeito de quais políticas se produziam ali.

Se todo trabalho de arte e toda manifestação cultural é potencialmente política – uma vez que nos apresenta possibilidades não só de ler e repensar como também de agir no mundo – a maneira com que as propostas foram articuladas enquanto curadoria (ampla, panorâmica e aparentemente inclusiva), conjugada a uma espacialização confusa que buscava recriar uma metáfora de urbe contemporânea através de um labiríntico espaço museográfico (como se não vivêssemos o cotidiano caótico das metrópoles?!), tornou difícil qualquer aprofundamento reflexivo que permitisse identificar as linhas de trabalho ali desenvolvidas. Assim, mesmo que as posições políticas de muitos dos trabalhos e artistas participantes fossem claras, as da curadoria ficaram longe de o ser. Tal descompasso acarretou em imprecisões que evidenciam talvez certa letargia e superficialidade com que certas esferas de poder do sistema da arte definem e encaram sua atuação nos campos político-sociais.

É no estabelecimento de parâmetros e códigos necessários à leitura e ao acesso daquilo que é traduzido em e através da arte que pode residir um campo fértil de exploração para as relações entre arte e política. E reconheçamos que este é um papel primordial e de grande impacto sociocultural se considerarmos o caso da Bienal de São Paulo em sua relação com as realidades brasileiras. E se nos remetermos então, e mais especificamente, a uma economia de significados ligados à linguagem arte contemporânea, tal relação e suas tensões (arte e

política) recaem sobre os processos discursivos desta quando participa da produção de valores socioculturais. Este campo e seus processos linguísticos de criação de valor, legitimação e ação que explodem para outros campos sociais é assim o palco privilegiado para ampliar e aprofundar uma reflexão sobre as imbricações entre arte e política, que deveria ser sempre cultivada.

Produzir, exhibir e intervir: tornar públicas as políticas da arte?

Se até recentemente “controlar o museu significava precisamente controlar as representações de uma comunidade e seus mais altos valores e verdades”,⁵ hoje é a ampla esfera pública de comunicação visual e discursiva que estabelece os parâmetros para um tipo determinado de condução do olhar, de entendimento e fruição de um mundo cada vez mais mediado por produções tecnoestéticas e visuais.

Se observarmos que na 29ª edição da Bienal de São Paulo houve uma programática ausência de práticas que exploram, de formas produtivas, diferentes tipos de intervenções sociais, colaborativas e interdisciplinares conectadas à esfera pública, podemos traçar uma primeira posição política do evento: uma que privilegiou um sentido

5 Carol Duncan, *The Art Museum as Ritual, from The Art of Art History*, ed. Donald Preziosi. Oxford Univ. Press, 1998, pp. 474-75.

6 A não ser se observarmos as dimensões e ambições de seu projeto educacional, talvez único nesta escala na história das Bienais de São Paulo. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Educativo.aspx>>. Acesso em 5 maio 2012.

7 Para um aprofundamento destas ideias, vale consultar Simon Sheikh, *O que é bienalização? Notas sobre a mediação cultural das finanças globais e sobre a produção de capital cultural global*. Disponível em <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622843.htm>>. Acesso em 2 jun. 2012.

O que seria de importância em um esforço coletivo de tal gênero reside em uma tentativa de explorar o que uma mostra (bienal) pode ser, fazer e gerar, enquanto um momento de fusões nas quais manifestações sociais conectam-se a produções estéticas, de tal modo que permitem refletir sobre os diversos programas (não só os da bienal, mas dos sistemas que a suportam e atravessam) em suas origens, funções, escalas e potencialidades²³. Ao transformar uma exibição em um momento de aprofundamento no qual as fronteiras hierárquicas entre práticas artísticas e curatoriais tornam-se permeáveis, a exposição pode trazer à atenção não apenas os efeitos políticos nas instituições de arte, mas evidenciam também como sistemas externos participam e afetam a produção artística e vice-versa. Nos interstícios entre os discursos de produção e recepção pode-se explorar como o poder é distribuído e empregado em tal contexto – nos modos como a arte é apoiada, reconhecida, apreciada, categorizada e criticada –, ou seja, como a arte é produzida, negociada, instrumentalizada e internalizada tanto pelo público espectador como pelos envolvidos nestas produções.

Como resultado, ao invés da adoção de processos nominativos e categorias já conhecidas, seria o caso de explorar de forma menos assertiva ou conclusiva a morfologia daquilo que se coloca diante de nós enquanto *arte*, e então ali talvez encontrássemos a possibilidade de um exercício político: de operar um processo (de negociação, tradução e partilha) contínuo entre matéria, criação, funções e significados sob outros regimes hierárquicos.

23 De certo modo, algumas bienais buscaram desenvolver tais movimentos, colocando-os em prática com maior ou menor sucesso, como, por exemplo, a Bienal de São Paulo de 2006, e mais especificamente a edição controversa realizada em 2008.

terreno fértil para o exercício de um modo de controle contemporâneo que não se impõe mais através de mecanismos externos (e de formas visivelmente coercivas), mas que é inculcido através de processos de subjetivação mirados na formação dos valores mais básicos que determinam os fluxos da vida cotidiana. Configurados como um método de exploração que vem de dentro para fora, tais situações geram corpos enquanto máquinas desejanças que encontram seus duplos nos objetos tecnoestéticos descartáveis do mundo. É assim que o papel da estética e da visualidade se torna dinamicamente imprescindível a estes novos esquemas objetuais que são apontados à manifestação de novas formas (sutis) de política e de controle.

A constatação então deste tipo de controle, que se instaura em momentos imperceptíveis de nosso cotidiano, propicia nessa reflexão a seguinte pergunta: de que se trata então as (novas) relações entre arte e política? A resposta deve ir além de defesas em prol da originalidade, radicalidade ou tomada de posições (políticas) excludentes ou antagonistas. O caminho que se apresenta reside na tensão entre os modos de gerenciamento dos regimes de produção imaterial (de significados, linguagem, dados e sinais... do comportamento e cognição) em contraste às dinâmicas de acesso e distribuição de conhecimentos necessários a uma fruição (e também produção) mais consciente. De fato, é no exercício e na disputa por maior autonomia do sujeito diante das dinâmicas sociais nas quais este se insere – e que permita de fato uma posterior ação – que as fricções entre arte e política podem emergir mais claramente, na medida em que estabelecem zonas de visibilidade e possibilidades de ação sobre dinâmicas sociais até então imperceptíveis a certos campos de interesse do sistema da arte.

representacional e até demasiadamente poético do trabalho artístico-político em detrimento daqueles que propunham um engajamento mais direto nos tecidos do real, relacionados ao exercício artístico de uma política que é externalizada de seu próprio campo.⁶

Houve de fato uma diversidade de trabalhos que se apresentavam a partir de uma ação observadora e discursiva, portanto documental: que a partir de certa distância procuravam analisar certos fenômenos em suas relações, causas e efeitos, traduzindo-os em formas novas e diversas. Entretanto, me refiro aqui a práticas que se engajam de forma mais direta nos contextos locais, em suas realidades funcionais e/ou produtivas a partir de ações diretas nos contextos reais. E, sendo a Bienal um momento público constituído de recursos de mesma ordem (patrocínios, apoios e incentivos fiscais adquiridos por meio de leis governamentais de “isenção” ou renúncia fiscal, e, assim, de interesse público), parece ser lógica a expansão das discussões de uma esfera de produção particular e privada para direções que abordem possibilidades de atuação em outros campos produtivos, sociais e públicos.⁷ Também vale lembrar que, nesta mesma concepção pública de produção cultural, exposições são há muito tempo extensões da esfera pública e instrumentos potentes de comunicação, integrantes de um complexo sistema de produção subjetiva, econômica e política.⁸ Realizar mostras é também um modo de agir politicamente, de

8 É importante frisar a conexão genealógica entre bienais e as grandes feiras mundiais, como também as mostras de regimes políticos ou de corporações multinacionais que vêm sendo realizadas desde o início do século xx, e cujo ápice nos anos 1950 e 1960 acarretou no início de uma industrialização específica da visualidade e de seu decorrente uso como dispositivo tecnoestético em esferas de poder social, político e econômico. Neste sentido, o desenvolvimento de nossa recente era moderna está intimamente ligada a este campo social produtor de visibilidades, que se de um lado apontavam para um futuro provável (como nas feiras tecnológicas [continua] →

intervir publicamente em esferas não somente materiais como também em processos imateriais que determinam posições culturais influenciadoras do funcionamento social nos quais tais processos são formados e comunicados.

E se nas direções aqui citadas a visualidade é utilizada como base de existência de certas ações, seria exatamente a exploração das diferenças produtivas, formais e conceituais entre uma prática artística *panfletária e engajada*⁹ e uma que articula uma política interna e própria, a situação na qual encontramos as potencialidades de reavaliar e alterar o modo pelo qual pensamos, entendemos e damos sentido ao mundo, podendo assim *instigar alterações na cognição e comportamento sociais*.¹⁰ Mesmo que atuem em microescalas, movimentos de resistência, de protesto ou de produção sociocultural (deixados de fora do campo de visão curatorial-institucional), não são manifestações de menor importância, uma vez que ocupam um papel fundamental na produção de relações socioculturais atuais. É no embate entre diferenças (antagonismos) que a democracia se constitui, não em ações de aparente inclusão que se mostram na verdade

e industriais mundiais), de outro impactava na cultura e nos poderes que desta estendem seus domínios à formação de novos padrões de comportamento e subjetividade. Uma leitura detalhada sobre estes tópicos pode ser encontrada em Robert W. Rydell, *World of Fairs: The Century of Progress Expositions*. University of Chicago Press, 1993; e também em Roland Barthes et al., *Public Photographic Spaces: Propaganda Exhibitions: from Pressa to the Family of Man, 1928-55*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

⁹ Termos utilizados pejorativamente pela curadoria, mas sem estabelecer uma reflexão sobre este preconceito, sobre suas origens e seus aspectos potenciais, sejam positivos ou negativos, ver <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/bienal-de-sao-paulo-abre-ao-publico-com-expectativa-de-receber-1-milhao-de-visitantes-52068.html>>. Acesso em 11 ago. 2012.

¹⁰ Termo utilizado pelo artista inglês Stephen Willats para definir um novo posicionamento e função para o trabalho de arte, que também é título de recente republicação: *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*. Londres: Occasional Papers, 2010.

produtivas sobre outras concepções e deslocamentos culturais; sobre a produção artística em suas várias funções e possibilidades enquanto um campo de cruzamento entre o circuito artístico e campos externos a este. O trabalho de arte torna-se ao mesmo tempo evidência de um processo passado e dispositivo para um devir. É nas palavras de um dos curadores da 29ª Bienal que encontramos um interessante eco destas reflexões:

What we call art activity is expanding, extending, transmogrifying in the global contemporary setting. Hence also my dogged interest in Duchamp's question "How to make a work of art that isn't a work of art?" For me, it's a marker for ways we might be able to engage with works, events, spasms, ructions that don't look like art and don't count as art, but are somehow electric, energy nodes, attractors, transmitters, conductors of new thinking, new subjectivity and action that visual artwork in the traditional sense is not able to articulate.¹⁸

Estas observações ganham maior pertinência se observadas a partir das atuais implicações entre o campo da arte com dinâmicas da economia cultural, da biopolítica¹⁹, do pós-fordismo²⁰ e do trabalho imaterial²¹ – vetores-chave para adentrar situações que se encontram atualmente na base dos campos de produção sociocultural, balizadores tanto de esquemas culturais como econômicos e políticos²². Pois, fundidos também no interior do sistema da arte e da indústria criativa, este espectro de situações sofisticadas, citadas acima, englobam a cultura, o trabalho e o lazer em intrincados processos de luta, exploração, controle do corpo e da subjetividade, cada vez mais indissociáveis e indistinguíveis. A ubiquidade destes compõe ao final o

representação e redistribuição, a fim de garantir a possibilidade de acesso e de reativação da primeira sempre que necessário e a cada novo contato? E é necessário notar que, ao fazê-lo, corre-se sempre o risco de contraditoriamente apenas ampliar as fronteiras desse sistema. Uma abordagem nesta direção abriria, entretanto, espaços para a exploração de novas morfologias a serem praticadas enquanto produção artística, ou seja, uma exploração sobre as diversas derivações e hibridizações formais/funcionais que tensionam a natureza de produções socioculturais contemporâneas.

Nestas novas situações, um trabalho ou projeto de arte pode tornar-se ainda mais produtivo e relevante não ao ser definido a priori como tal, mas ao atuar como algo que ainda não possui uma denominação específica: um objeto, ferramenta ou artefato – e até invenção – à espera de uma relação, de um processo de ativação que os atualize e assim gere novos significados, tempos e espaços a serem compartilhados. Entendido como objeto-situação, este permite especulações

18 Sarat Maharaj, *In Other's Words*. Entrevista concedida a Daniel Birnbaum. *Artforum International*, n. 6, v. 40, fev. 2002.

19 Um exemplo desta discussão sobre a relação entre arte e biopolítica pode ser visto em *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, de Boris Groys. Catálogo *Documenta 11*, Hatje Cantz, 2002, pp. 108-14. Uma versão deste texto está disponível em <http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34&page=1>. Acesso em 12 jan.2011.

20 O debate sobre este tópico pode ser encontrado em várias publicações, dentre as quais cito *Being an Artist in Post-Fordist Times*, ed. Pascal Gielen e Paul De Bruyne. Países Baixos: Nai Publishers, 2009; e Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Países Baixos: Valiz Publisher, 2009.

21 Em 2008 foi realizado um simpósio na Tate Britain no qual este tema foi debatido e apresentado: *Art and Immaterial Labour*. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/britain/eventseducation/symposia/11586.htm>>. Alguns arquivos sonoros pode ser encontrados em <<http://www.archive.org/details/ArtAndImmaterialLabour>>. Acesso em 14 maio 2011.

22 Como hipóteses teóricas, permitem uma leitura da relação entre o sistema da cultura e da arte e os novos processos sociais de produção econômica, subjetiva, política e cultural.

populistas, hierarquizadas e controladas; que não reconhecem a alteridade sociocultural presente em seu próprio território.

Neste sentido, o papel político e produtivo de uma Bienal disposta a tratar das relações entre arte e política – enquanto evento artístico e cultural, público – seria também a possibilidade de estabelecer um fórum social, igualitário por excelência, que pudesse dar visibilidade e espaço a ações que de outro modo não poderiam ampliar seus discursos (por exemplo, em um sistema cultural de mercado). Mas isto depende, é claro, de quais discursos interessam e a quem, de como a instituição e nós nos engajamos com estes; que forças reunimos em prol de cada direção, ou seja, trata-se de um processo político. Negar estas potencialidades culturais e seus conteúdos discursivos, estéticos e formais quando aliados à arte, ou, ainda, apenas classificá-los como panfletários – como colocado diversas vezes pelos curadores da 29ª Bienal – mostra-se uma posição unilateral e até preconceituosa. E tal posição pode ser lida como uma já deformada elitização cultural acerca de uma concepção específica do papel do curador e do artista (do intelectual), desligada de qualquer responsabilidade pública ou social no confronto entre suas referências pessoais e aquilo que os circundam para além de seus interesses específicos.

Analisar as diferentes estratégias empregadas por outras vertentes de produção artísticas que se baseiam em processos funcionais e estruturais da relação entre arte e política, e suas respectivas implicações nos campos da sociedade e da arte,¹¹ poderiam

11 Que criam relações entre prática social, produção estética, esferas erudita e popular, saberes locais e conceitos globais, explorando noções diversas de beleza e de pensamento crítico em análises sobre formas de valorização, circulação e aceitação para [continua] →

gerar embates férteis para uma reflexão curatorial e artística, trazendo certamente uma desestabilização de muitas certezas – e não seria essa desestabilização o objetivo principal da ideia de que *a arte é política pelos modos como altera e desestabiliza nossas formas de ver e experienciar o mundo*, utilizada pela curadoria para defender seu tema escolhido?

Outras leituras e contextos

Como já registrado, a falta de contextualização da relação abordada pela curadoria pode ser identificada como parte de sua ação política. Tal descontextualização acarreta certamente uma falta de referências históricas e artísticas para uma relação que é tão antiga quanto conflituosa, que parece ser evitada programaticamente por diversos atores de poder envolvidos nos sistemas socioculturais ao qual tal conflito se refere.

Mesmo que desde 2006 a Bienal de São Paulo tenha oficialmente optado por não mais contemplar representações nacionais ou núcleos históricos,¹² nesta edição a introdução de leituras alternativas sobre a história da arte, quando observada através das tensões entre arte e política, poderiam ter sido produtivas na medida em que permitiriam outras articulações de significados relativas à produção cultural enquanto campo social de lutas políticas. Este movimento ofereceria

produções culturais em campos sociais diversos. E, aos incrédulos críticos desta posição, apenas posso dizer que em grande parte tais máquinas-eventos, como as Bienais, são produzidos normalmente por uma entidade de natureza privada, porém financiada quase que inteiramente por recursos públicos, e assim procede nesta argumentação refletir sobre as relações desta com a esfera e o espaço público (e suas políticas).

esvaziados de seus programas ideológicos, políticos e sociais (aqui, podemos pensar na Bauhaus como um exemplo histórico).

A constituição destas situações de representação, que buscam apenas reificação e legitimação de esquemas econômico-abstratos via manobras estéticas autorreferenciais, esvaziam os potenciais de práticas que, em suas origens, como projetos de ação coletiva, sociocultural e política, mostram-se ainda hoje relevantes para serem reativadas e revisitadas. Esta é uma contradição da atual situação de rápida industrialização e mercantilização do sistema artístico que deve ser encarada pelos atores e instituições envolvidos nesse sistema, a partir de uma reflexão sobre que tipo de *contratos socioculturais* permeiam as relações presentes neste. Ou arte continuará sendo apenas um campo de exploração acerca de novos cenários estéticos, situados no interior de situações extravagantes em um novo regime *industrial-cultural* ligado apenas a um crescente consumismo imaterial e global.

Novas morfologias e situações híbridas

Nós nos deparamos então com os desafios de como manter vivas as diretrizes e energias que fazem de trabalhos de arte produções sociopolíticas que mobilizam nossas sensibilidades e corpos em direção a novas formas de sociabilidade, que lutam por alterar situações reais desequilibradas, atuando fora das restrições e bordas que definem o atual sistema da arte. Seria o caso de entender a relação entre arte e política como uma relação em dupla camada: entre uma ação produtiva inicial e a negociação de suas posteriores formas de

Consequentemente, não basta exigir um engajamento somente do trabalho de arte, uma vez que este se encontra praticamente suspenso dentro de esferas institucionais normalizantes e disciplinadoras. Entre a bienal, o museu e a mídia – esferas que compõem hoje os sistemas de maior impacto na mediação artística –, as produções (e principalmente suas respectivas leituras) são direcionadas exaustivamente por agendas institucionais e lógicas ligadas a interesses de mercado. De fato, nos deparamos com uma exigência premente de repensar a própria concepção e função do espaço da arte e da cultura em face da política, da lógica do evento e da economia:

The new political art – if it is indeed possible at all – will have to hold to the truth of postmodernism, that is to say, to its fundamental object: the world space of multinational capital. At the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion.¹⁷

Seria então responsabilidade das instituições, da curadoria e dos atores relacionados às diversas instâncias de criação e mediação do trabalho de arte utilizar os diversos níveis e espaços de tradução para expandir as possibilidades de ação-reflexão a partir de aproximações na relação entre arte e política. Caso contrário, os regimes de representação vigentes possibilitam apenas uma assimilação mercadológica e superficial de movimentos diversos (radicais, do presente e do passado) como novos elementos estético-formais,

17 Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review, n. 146, v. 1, jul.-ago. 1984.

uma ampliação das possibilidades de entender como a arte também é informada por lutas sociais e por relações com revoluções tanto econômicas quanto culturais. Não defendo que fatos históricos devam ser repetidos ou enaltecidos nostalgicamente, mas certamente se reativados poderiam informar novas reflexões e direções para uma epistemologia artística e social que permitiria outros programas de ação na realidade, de forma mais integrada e ao mesmo tempo crítica (ou mais consciente talvez) em relação a suas dimensões políticas, estéticas, econômicas e sociais.

Tal situação pode ser constatada em diversos movimentos artísticos do último século, que nada mais foram que consecutivas formas de lutas socioculturais e ações revolucionárias contra certas ordens coercivas de poderes sociais e culturais. Vale lembrar também que tais movimentos artísticos não eram desconectados de ideologias, mas ao invés disso, partiam destas, assim como foram desenvolvidos por atores muitas vezes tidos como marginais ao sistema da arte de suas épocas. A questão não recai em heroísmos marginais, obviamente, nem em apenas constatar (ou afirmar) que a arte pode efetivamente mudar nossa percepção ou transformar os campos sociais que estão além de seus domínios, mas sim em

12 É preciso lembrar que esta foi uma opção curatorial que refletia uma tentativa de ação ou articulação política em relação ao meio artístico nacional: uma ação que visava apontar para uma necessidade de articulação de museus e instituições afins em relação à história da arte (que naquele momento do cenário cultural brasileiro organizavam mostras e retrospectivas históricas, uma das principais responsabilidades de museus, e talvez não de bienais). Também, esta escolha espelhava uma reflexão sobre um anacronismo presente na ideia de representação nacional através da arte, dado seu vertiginoso desenvolvimento global enquanto sistema cultural de mercado. Tal opção parecia visar então, e em certa medida, a um fortalecimento do momento de produção de uma bienal enquanto uma situação de reflexão aberta e pública sobre aspectos relativos ao campo sociocultural atual à época de sua realização.

uma articulação de como estas direções, quando aliadas, podem ser o propulsor de ações de mudanças cognitivo-materiais, se partilhadas quando traduzidas tanto em termos artístico-curatoriais como socioculturais.

É assim que diversas das práticas artísticas situadas nos interstícios dos cruzamentos de disciplinas, engajadas em ativismos políticos e sociais¹³ e até pouco denominadas marginais (baseadas em um representar – agir fora de certos cânones), possuem potencialidades de operar vetores críticos à arte quando esta se torna algo instituído e imposto por valores específicos que se encontram em disputa dentro de um campo de forças regido, principalmente, por interesses econômicos.¹⁴ Em tais movimentos, podemos observar a exploração de modelos de representação e produtividade cultural baseados em valores alternativos àqueles vigentes ou impostos, como por exemplo segundo parâmetros de um sistema de mercado cultural global. É nesta perspectiva que uma abordagem de certas ações coletivas ou

13 Existe uma infinidade de práticas que se enquadram neste tipo de definição que busco delinear aqui – infinidade que corresponde, porém, às especificidades de cada contexto de atuação e inserção de determinada prática e ação. Entretanto, existem bibliografias que abordam esta diversidade de projetos curatoriais e artísticos, buscando mapear e dar visibilidade a este campo de manifestações, como *Art and Social Change – a Critical Reader*, ed. Will Bradley e Charles Esche. Londres: Tate Publishing, 2008; ou ainda *Disobedience archive*, arquivo-projeto com curadoria de Marco Scotini existente há quase dez anos em Milão, <<http://www.disobediencearchive.com/>>, para citar alguns exemplos dentre tantos outros possíveis. Também cito coletivos como o Atelier d'Architecture Autogeré (Paris), Frente 3 de Fevereiro (Brasil) e Urbonas (Lituânia) como exemplos férteis de práticas artísticas e engajadas que se utilizam de estratégias expositivas, espaciais e interventivas em ações cujas preocupações são tanto estéticas quanto sociais e políticas.

14 “Arte é um investimento financeiro e social; não há país desenvolvido sem um próspero mercado de arte.” Declaração de Nizan Guanaes, megaempresário do ramo publicitário brasileiro, que na ocasião da “reestruturação” institucional da Fundação Bienal de São Paulo passou a integrar o seu conselho. Ver “O termômetro da Bienal de São Paulo”. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/me2408201028.htm>>. Acesso em 10 ago. 2012.

seria então uma ação política através da arte, e ação artística através de um exercício político? E esta ação já não estaria em andamento, mas não a identificamos dada a velocidade e hibridização deste campo sociocultural, do evento sem fim que se tornou o sistema da arte contemporânea? Teríamos chegado ao momento em que uma bienal deva articular um outro tipo de programa e função sociais, um que parta de uma desaceleração temporal e uma rearticulação espacial.

Porém, no atual espaço disciplinar do museu-bienal, a ação (artística/política), quando restrita ao campo representacional, deve ser lida e experienciada somente em um tempo-espaco específico: aquele permitido por todo o aparato mediador que circunda e regula o trabalho de arte... e qualquer ato que desregule este circuito deve ser então punido.¹⁶ A qualidade culturalmente disruptiva da arte que se propõe enquanto ação política, neste cenário de controle, é de fato abafada ou é aceita e incorporada segundo parâmetros linguístico-formais que apenas reforçam uma situação de representação midiática pouco propositiva (no que se refere a refletir, remodelar ou mesmo inovar os meios, os processos e as mensagens propostas), e neste sentido tais proposições curatoriais falham em termos de fomentar uma nova funcionalidade sociocultural para as produções culturais que almejam impactos também políticos através de suas manifestações físicas, espaciais, subjetivas e visuais.

16 Me refiro às ações dos pixadores e ao projeto do artista Roberto Jacoby que, de certo modo, se apresentavam enquanto traços de um universo real do “extramuros” institucional. Com seus atos iconoclastas, político-partidários, de protesto e vandalismo, fizeram emergir todo um aparato institucional e repressivo que ainda persiste não só na instituição Bienal de São Paulo, mas em tantos corpos sociais e culturais do país, e, se não pior, ainda embrenhado em larga escala no inconsciente coletivo brasileiro.

formas de sociabilidade produtivas, educacionais e públicas, podem apresentar novas possibilidades de refletir sobre tais referências históricas, não porque as citam, mas porque buscam atualização e reflexão para além de seu status já adquirido (seu valor histórico).

Estes pontos abrem possibilidades de diálogo e campos de atuação que permitem explorar novos funcionamentos para a arte e sua posterior partilha (representação destas experiências como um ato de tradução, de produção artística aliada à curadoria enquanto reflexão-ação), e é onde reside uma das características marcantes e férteis da relação entre arte e política, aspecto pouco explorado pela 29ª Bienal.

Entre representar e atuar politicamente

Seria necessário afastar-se do modelo de curador>celebridade<artista para poder redirecionar o foco a novos tipos de colaborações entre os atores das diversas esferas do sistema da arte, valorizando e atuando a partir das condições locais, senão até periféricas? Para recuperar sua relevância, o campo da arte necessitaria responder à fluidez cultural, aos desafios político-econômicos e ambientais que hoje definem nossas “participativas” realidades contemporâneas. Pois, se ainda acreditamos que a cultura pode trazer alteração social, o papel que uma instituição e evento como uma bienal possui – através de sua infraestrutura e capacidade de criar campos de visibilidade, produção e atração – poderia ser o de iniciar processos que gerassem novas formas de sociabilidade, subjetividade, educação... enfim, ações em níveis produtivos e comunicativos da cultura e consequentemente da economia. Esta não

movimentos que visavam (e ainda visam) minar e subverter as formas coercivas exercidas pelas diversas instituições políticas, artísticas e sociais de seu tempo ampliaria as possibilidades de abordar as relações entre arte e política. Seja através de uma produção visual apontada para um desenvolvimento estético, ou por um engajamento na realidade que de fato incida nos seus processos produtivos e materiais, tais práticas influenciam o desenvolvimento de relações tanto políticas como socioculturais.

Não é o caso de se romantizar, claro, a marginalidade histórica, mas talvez seja o caso de explorar as condições de marginalidade daquilo que foi deixado de fora como um “outro” potencialmente produtivo a ser revisto e compartilhado. Como a entendo, esta seria já uma ação política dentro de uma esfera artística e cultural.

Em termos curatoriais, as intersecções entre a arte contemporânea com tais práticas políticas e estéticas – que de certo modo foram deixadas fora do campo de visão e discussão pela curadoria da 29ª Bienal – seriam interessantes de ser abordadas e estimuladas, pelos seguintes motivos:

1. Aquilo que era considerado politicamente panfletário em décadas passadas tem retornado ao campo da arte contemporânea. Existem heranças históricas desta ampla relação proposta pela curadoria e, principalmente para um público que não possui acesso a estas narrativas, uma contextualização mínima poderia proporcionar linhas de aprofundamento para tais questões. Contudo, deslocados de seus contextos originários, e esvaziados de suas cargas simbólicas e ideológicas, tais produções do passado assumidas como “documentos”

correm o risco de ser eleitas muitas vezes apenas pelas suas qualidades estéticas e formais (nostálgicas), sem apresentar a operação que permita uma rearticulação crítica e mais profunda sobre os tecidos histórico-culturais a que pertencem e que nos influenciam. Estes são assim fetichizados, emprestando suas qualidades inerentes (seja em sua radicalidade intelectual ou importância político-social) a um sistema sempre ávido por contravenções inofensivas e encenadas. Ao abordar a historicidade e a multiplicidade desta relação entre arte e política – que por ser ampla necessita certamente de recortes, de mapeamentos, leituras e reflexões precisas –, proporciona-se um acesso renovado à diversidade de narrativas e suas respectivas alterações no decorrer da história recente, permitindo uma reflexão mais articulada sobre as políticas que as originaram, e que agora narram;

2. As diversas práticas engajadas em vetores do real parecem atualizar estratégias e ações produtivas cuja transversalidade possibilita o exercício de um antagonismo e de dissenso (lembremos que este último foi um termo caro ao projeto curatorial daquela Bienal). É esta transversalidade que pode permitir um novo campo de negociações acerca das possíveis redefinições de valores da arte, permitindo à audiência acessar os processos e até mesmo as falhas de certas manifestações apresentadas (ao invés de termos de nos deparar necessariamente e apenas com “produtos acabados”). Mas que noção de falha pode ser essa? Seja a falha do projeto modernista (da crença na possibilidade de alterar o mundo em direção ao desenvolvimento e a melhorias das condições de vida através de programas e estruturas tecnoestéticas), da emancipação colonial ou ainda sobre as falhas de um sistema democrático-econômico mundial. Integrar o risco

da presença desta noção de falha – falha entendida também como resultado e efeito destas transversalidades – pode abrir espaço para novos estímulos em um campo que cada vez mais se torna estéril, composto apenas de itens inertes e fetichizados para uma elite de colecionadores socialmente desinteressados. Pois, se observarmos atentamente a história da arte em suas diversas versões, veremos que tais situações (arte e política, suas falhas e conquistas) constituem-se como motores de grande parte dos desenvolvimentos artísticos do século XX, seja no período das vanguardas históricas ou na formação do que reconhecemos agora como arte contemporânea;

3. Nesta relação entre arte e política, como eleita pela curadoria, não basta apropriar-se parcialmente de resíduos ou recordar-se superficialmente de propostas radicais (como, por exemplo, o extenso trabalho educacional e social de Paulo Freire, que até há pouco tempo era ainda atacado pelas facções mais reacionárias do poder midiático nacional, como a revista *Veja*). Tais ações nada mais fazem que comodificar uma prática social e introduzi-la em uma nova esfera mercadológica de cunho cognitivo e imaterial: validam-nas não pelo que são (seu potencial atual), mas pelo valor que podem fornecer a certa representação (nostalgia e fetiche¹⁵). As práticas que se propõem a instaurar novos funcionamentos sociais, que se assumem como

¹⁵ Refiro-me ao conceito tradicional de fetiche como organizado por Karl Marx. Em sua crítica sobre a economia política do capitalismo, o fetichismo da mercadoria é a transformação das relações humanas, derivadas do comércio de mercadorias, segundo o qual as relações sociais entre as pessoas são expressas com relações objetificadas entre as mercadorias e o dinheiro usado para comprá-las. Fetichismo da mercadoria faz com que os aspectos subjetivos e abstratos de valor econômico transformem-se em objetivos, coisas reais que as pessoas acreditam possuir um valor intrínseco. A transformação é realizada por meio de reificação – a metamorfose simbólica de um valor abstrato de troca em um objeto concreto, uma mercadoria com um valor (aparentemente) intrínseco dela e nela mesma. Muitos aprofundamentos sobre este tema podem ser encontrados em Isaak Ilich Rubin, *Essays on Marx's Theory of Value*. Montreal: Black Rose Books, 1990.