

**LINKE, Ines.** Estratégias da arte: diálogos e fracassos. São João Del-Rei: Universidade Federal de São João Del-Rei; Professora Assistente; Universidade Federal de Minas Gerais; Doutoranda; Or<sup>a</sup>. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica Melendi. Artista Plástica e Cenógrafa.

## RESUMO

Este texto estuda eventos e grupos que misturam práticas artísticas e ativismo político e atacam os males e contradições da sociedade contemporânea, e avalia as possibilidades, limites e perigos dessas ações em diferentes contextos. Com o objetivo de sensibilizar e criar uma consciência crítica da sociedade, muitos desses grupos valorizam a participação do público e enfatizam a dimensão ética e os aspectos relacionais dos seus trabalhos. Os artistas criam eventos democráticos e procedimentos éticos que, muitas vezes, oferecem ambientes que agradam a todos e criam uma situação de interregno porque negam a formalização de significados, a construção de conteúdos e a formulação de perguntas que permitiriam a possibilidade de interpretação, de conscientização e de modificação da situação presente.

**Palavras-chave:** Arte. Estética Relacional. Participação. Ativismo. Colaboração.

## ABSTRACT

This paper studies events and groups that combine artistic practices and political activism and attack the problems and contradictions of contemporary society and assesses the possibilities, limitations and risks of those actions in different contexts. Aiming at raising awareness and creating a critical consciousness of society, many of these groups value public participation and emphasize the ethical and relational aspects of their works. Artists create democratic events and ethical procedures that often provide environments that please everybody and create a situation of interregnum because they deny the formalization of meaning, the construction of content and the formulation of questions that would allow the possibility of interpretation, awareness and change of the present situation.

**Keywords:** Art. Relational Aesthetics. Participation. Activism. Collaboration.

A erosão dos valores durante o século XX resultou na abolição das categorias e parâmetros tradicionais da arte. Falou-se no fim da arte, o pós-modernismo caiu fora de moda, mas ainda não foi concebido o que poderia estar no seu lugar. Criaram-se trajetórias conflituosas com trabalhos provisórios e colaborações sem muita credibilidade, ações cênicas ambíguas e com pouca eficácia: obras não autorais, intervenções, ações micropolíticas que se situam na interface entre arte e vida num campo interdisciplinar e indefinido onde se fala de tudo menos de arte.

Se olharmos o panorama da produção artística dos últimos dez anos observamos que boa parte do que foi criado não se encaixa facilmente em nenhum dos

conceitos tradicionais e imediatos de arte. Fica cada vez mais difícil levantar uma série de temas e estratégias da arte contemporânea ou traçar a fronteira separando o que é e o que não é, como se faz e como não se faz arte. O quadro fica ainda mais confuso se tentamos categorizar ou se procuramos alguma segurança estilística em meio ao caos das práticas atuais. Diante disso, o uso de termos como “campo expandido”, “fronteira porosa”, “transdisciplinaridade” se tornaram comuns para falar da complexidade da arte (ou da não-arte) hoje. Parece que o conceito “arte” não dá mais conta para representar e reinventar o mundo e que os artistas não se preocupam em manter sua autonomia ou em contribuir para o próprio campo. Para que serve a arte hoje? Qual é o lugar da imagem ou da representação simbólica nas nossas vidas? O que fracassa nas estratégias artísticas que atuam na vida cotidiana?

As ideias da *new genre public art*<sup>1</sup> e da estética relacional<sup>2</sup> apontam uma série de questões sobre o papel da arte do século XXI. No presente, as políticas culturais incentivam uma “arte para todos” visando à democratização da cultura, o acesso ao lazer, ao divertimento e aos espaços comunicativos da sensibilidade partilhada. Dentro dessa proposta as estratégias artísticas que são desenvolvidas no espaço urbano participam da construção da imagem da cidade como lugar da diversão e participam no projeto da melhoria da “qualidade de vida” a cada ação. Assim as intervenções urbanas e apresentações em espaços públicos viraram lugar de propagar a voz oficial das políticas públicas e das empresas patrocinadoras. Dessa forma, vemos hoje muitas práticas micropolíticas, ações artísticas não-pretensiosas, inofensivas, leves, divertidas que ajudam a quebrar a rotina (para as pessoas que conseguem vê-las) e oferecem uma experiência compensatória a uma vida esvaziada de sentido. Coletivizamos pequenos momentos de subjetividades que extrapolam a forma material do trabalho artístico convencional e que introduzem propostas de viver num mundo compartilhado. Interação e intersubjetividade não somente representam o âmbito de recepção destes trabalhos, mas geralmente também formam parte da sua produção.

Ao mesmo tempo em que valorizam a participação do público e enfatizam a dimensão ética e os aspectos relacionais dos seus trabalhos, os grupos apontam para diferentes problemas atuais. Eles proclamam um estilo de vida, uma maneira de relacionar-se com o mundo contemporâneo mais criativamente. Nicolas Bourriaud se refere a esses trabalhos artísticos em seu livro *Estética relacional*. Ele enfatiza a criação de maneiras de viver e modelos de ação dentro do mundo existente, substituindo a versão idealista e a evolução histórica moderna. A arte relacional trabalha trocas e momentos de encontro dentro de um determinado contexto social. E, embora o fator de sociabilidade e o princípio da troca sempre foram relevantes para a produção artística, o autor aponta a forma relacional como tema central dos trabalhos artísticos dos anos noventa, época na qual a arte se

---

<sup>1</sup> KWON, 2004, p. 106.

<sup>2</sup> BOURRIAUD, 2006.

ocupa em produzir formas específicas de sociabilidade. Os artistas se encarregam de produzir áreas livres para relações inter-humanas cada vez mais raras na sociedade contemporânea. Para o autor, a elaboração coletiva de sentido, a criação de áreas fora da lógica do mercado, as micropolíticas na vida cotidiana e os modelos sociais propostos e representados são formas de resistência possíveis e desejáveis.

Similar às formas relacionais de Bourriaud, Gerald Raunig, em seu texto “*Depois de 11 de setembro*” (*After 9/11*)<sup>3</sup>, escolhe os movimentos de antiglobalização dos anos noventa para apontar uma mudança de formas organizacionais da ‘cultura da revolta’ dos anos anteriores para outros exemplos de resistência no início desta década. O autor relembra a emergência de diversos posicionamentos ideológicos, procedimentos artísticos e instrumentos revolucionários nos últimos anos do século XX e problematiza o agrupamento de diversas lutas a partir de afinidades temáticas. A preocupante tendência de homogeneizar os temas ligados de algum modo aos efeitos da globalização e da economia globalizada produziu modelos generalizados de protestos. As imagens construídas dessas manifestações dão a impressão de um movimento uniforme de uma cultura homogênea de protestos, e estas imagens são reproduzidas pela imprensa e reempregadas pelos ativistas como imagem universal de protesto.

Conforme o autor, essa multiplicação de uma imagem padronizada, de uma cultura de protestos apagava as estruturas sociais específicas, as diferenças culturais e os conteúdos políticos inerentes a cada projeto. Enquanto se perderam os conteúdos específicos, a ritualização da resistência gerou debates amplos sobre relações contemporâneas de poder e dominação, mas não estimularam uma reflexão sobre as particularidades de cada causa. Os dois lados, o poder e a revolta, (re)produziram uma imagem falsa de um poder monolítico, sem oposições entre diferentes posições políticas, mas com convergências de conteúdos contraditórios e mobilizações que criaram uma bandeira única do movimento globalista e antiglobalista respectivamente e aproximaram os discursos de artistas e empresas.

A partir deste diagnóstico Raunig relata diferentes formas de organização que não passam pelo acordo majoritário e cita ações do *noborder network* como exemplo experimental de criar uma voz independente que questiona as políticas de imigração e ataca as novas noções de fronteiras que são resultado dos acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001. O crescente desaparecimento das fronteiras nacionais da União Europeia foi acompanhado pelo surgimento de fronteiras internas que criaram diferentes limites sociais e zonas fragmentadas. O espaço urbano dividido pelos interesses de diferentes grupos que reivindicam diferentes lugares de consumo e autorrepresentação. O *noborder network* oferece uma utopia parcial que resiste a lógica da exclusão. Em vez de trabalhar na

---

<sup>3</sup> RAUNIG, 2007, pp. 237-266.

eliminação das fronteiras (a dissolução das fronteiras já foi incorporada como instrumento ideológico da economia multinacional), eles desenvolvem estratégias para tematizar, tornar visível, negociar e mudar fronteiras. Eles substituem o princípio da dissolução pela pergunta de como lidar com a evidência desses limites e como negociar e espacializar as fronteiras. A ideia de tornar fronteiras em espaços permite a constituição de fluxos, mobilidades que permitem as confrontações entre diferenças. Abre-se o espaço imensurável<sup>4</sup> da fronteira para criar uma troca conflituosa entre diferenças ou cria-se uma distribuição nômade<sup>5</sup> no espaço que potencializa reformulações radicais e reorganizações sociais. Neste espaço da fronteira, as recomposições e redistribuições introduzem dificuldades nas estruturas sedentárias de representação.

Como exemplo dessa máquina revolucionária, Raunig cita o *border camp* que ocorreu em Strasbourg em 2002 durante dez dias com o intuito de criar condições para intervenções no cotidiano, políticas sítio-específicas e trocas com grupos locais; em outras palavras: um laboratório de resistência criativa e desobediência civil<sup>6</sup>. O autor aponta as diferenças entre as ações concretas, atos performáticos, reapropriações das ruas e espaços públicos e os protestos de grande escala. Embora o *border camp* tenha sofrido diversos problemas organizacionais, o autor utiliza as ações de resistência criativa como exemplos bem-sucedidos pela repercussão que tiveram dentro e fora do acampamento. Projetos como o *border network* criam ligações entre elementos heterogêneos e provocam um intercâmbio de seus elementos constitutivos, não para institucionalizar a concatenação, mas para criar uma série de eventos singulares.

A avaliação positiva dos aspetos relacionais enfatiza a participação do espectador e a diluição da separação entre artista e público. As relações entre as posições são não-hierárquicas para criar uma interatividade democrática. Hal Foster, no artigo *Chat rooms*, expressa suas dúvidas sobre a retórica otimista que acompanha a ideia da estética relacional e a tentativa de diluir as diferenças entre artista e público. Para o autor, as noções de arte baseadas na ideia de colaboração e participação resultam em trabalhos que se assemelham a instalações públicas, performances obscuras e arquivos privados dificilmente aprendidos em termos estéticos. A informalidade dos eventos efêmeros e a promiscuidade das colaborações sugerem para ele uma mudança de paradigma do trabalho de arte. Embora estes trabalhos se mostrem críticos da alta cultura e da cultura de massas, anticapitalistas e antiglobalizacionistas, Foster denuncia a sua imagem benigna da democracia e aponta a volta parcial da dimensão utópica e do populismo acrítico.

O objetivo de transformar o espectador passivo em um colaborador ativo seria para estes trabalhos o início de uma atividade libertadora. Porém, em lugar de

---

<sup>4</sup> Conceito de Foucault. *Apud* RAUNIG, 2007, p. 253.

<sup>5</sup> Conceito de Deleuze. *Apud* RAUNIG, 2007, p. 254.

<sup>6</sup> RAUNIG, 2007, p. 258.

explorar as antinomias das relações existentes, eles criam uma ilusão de uma interatividade democrática. Assim os trabalhos substituem a conscientização por diálogos informais superficiais e substituem o elemento estético por uma preocupação ética. O sucesso do trabalho é indicado pela abolição momentânea das diferenças. Esta preocupação com a ética cria visões de uma sociedade inclusiva e de comunidades democráticas em um mundo igualitário.

O autor também alega um risco de uma arte ilegível. As unidades constitutivas têm que ser criadas, manipuladas e reativadas pelo público. O espectador está pronto de diligenciar por ele mesmo? Parece que todo mundo concorda que colaboração, trocas, diálogos e outras formas de interações parecem ser a resposta certa, mas ninguém se lembra o que foi a pergunta; assim, sem nenhum problema, o simples fato de encontrar-se parece ser suficiente, e a alegre convivência em uma festa artística<sup>7</sup> alegra todo mundo. Essa encenação de uma democracia ilusória relembra o momento no qual Bishop sugere que estas práticas normalmente deixam as contradições do diálogo e os conflitos da democracia de lado.

A estetização dos procedimentos agradáveis da nossa sociedade talvez substitua a colocação de perguntas incômodas e contribua para uma cultura pós-crítica. Nesta sociedade o inferno não é mais o outro, mas nela tudo acaba em uma linda festa artística na qual podemos nos divertir e livrar dos problemas ou em *chat rooms*, onde podemos ter a ilusão da interação humana sem hierarquias, sem fronteiras e sem diferenças. Celebramos uma sociedade sem forma em vez de contestar essa falta de forma e criar modos de resistência a partir de informações que juntam o estético, o cognitivo e o crítico. Assim, as práticas artísticas ofereceriam uma oportunidade para a sociedade coletivamente refletir sobre as figuras imaginárias das quais ela depende. Mas parece que isso exatamente é a falha da sociedade atual. Não queremos pensar e refletir; queremos simplesmente experimentar sem compromisso e nos divertir.

Para reverter as experiências superficiais dos eventos artísticos que celebram as aparências e a igualdade democrática, a reinvenção da autonomia artística e a redefinição do conceito de liberdade deveriam continuar no centro do debate das artes. São estratégias incertas já que na diversidade não existe um decisão para todos. A arte precisa espacializar as fronteiras e criar um espaço de debate em vez de ser um palco de resolução que ignora as diferenças porque a comunidade que a arte promove não pode ser homogênea, precisa ser heterogênea, um lugar de disputa, um lugar de crise e de fracasso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Claire. “**A virada social:** colaboração e seus desgostos”. In: *Concinnitas*. Ano 9, vol. 1, n. 12, julho 2008. Rio de Janeiro: UERJ. pp.145-155.

---

<sup>7</sup> O artigo “*Chat rooms*” foi publicado originalmente com o título “*Arty party*” no *London review of books* em 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Dijon: Les presses du réel, 2006.

FOSTER, Hal. "**Chat rooms**". In: BISHOP, Claire (org.) *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. pp.190-195.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT Press, 2004.

RAUNIG, Gerald. "**After 9/11: postscript on an immeasurable border space**". In: *Art and revolution: transversal activism in the long twentieth century*. Los Angeles: Semiotext, 2007. pp. 237-266.