

Desentranhando futuros

Suely Rolnik

O movimento de crítica institucional na arte, que se desenvolve pelo mundo ao longo dos anos 1960 e 70, transforma irreversivelmente seu regime e sua paisagem. Naquelas décadas, como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder institucional do assim chamado “sistema da arte” na determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo, às categorias a partir das quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. Explicitar, problematizar e superar tais limitações passam a orientar a prática artística, como condição de sua potência poética – a vitalidade propriamente dita da obra. Desta vitalidade emana o poder que terá uma proposta artística de ativar a sensibilidade ao concentrado de forças que ela presentifica na subjetividade daqueles que a experienciam; e, por extensão, ativar a sensibilidade dos mesmos às forças que transbordam a cartografia vigente em seu entorno e lhes exigem um trabalho de criação que redesenhe seus contornos.

Na maioria dos países da América Latina – bem como em outras regiões que, como nosso continente, encontravam-se, então, sob regimes ditatoriais –, tal movimento ganha uma textura singular. Às camadas do território institucional da arte que passam a ser problematizadas, agrega-se nesses contextos a dimensão política. Porém, tais práticas só as conhecemos por sua exterioridade e, assim mesmo, de maneira lacunar. É que sua potência “revulsiva” – como designou a força transformadora da arte, Edgardo Antonio Vigo, um dos importantes artistas do período na Argentina – e o que esta abriu (e poderia ainda ter aberto) em seu entorno foi soterrada por efeito do trauma das ditaduras.

Neste estado de coisas, impõe-se a urgência de ativar essa potência, libertando-a de sua interrupção defensiva, de maneira a lhe dar continuidade em função das forças que pedem passagem em nosso presente. Vou apresentar algumas idéias que venho elaborando como ferramentas possíveis para que as compartilhemos nesta complexa tarefa que só pode ser empreendida coletivamente.

Despertando da anestesia

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina, sob regimes ditatoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora. Se esta se manifesta, mais obviamente, na censura aos produtos do movimento de criação, bem mais grave é sua manifestação na ameaça de paralisia da própria deflagração desse movimento – ameaça que paira no ar pelo impacto traumático do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de um sofrimento que pode chegar à morte. Tal associação inscreve-se na memória imaterial do corpo: memória física e emocional da sensação, distinta, embora indissociável, da memória da percepção das formas, e fatos, acompanhada de suas respectivas representações. Desentranhá-la é uma tarefa sutil e complexa que pode prolongar-se por trinta anos e só possível, na maioria dos casos, na segunda ou terceira geração.

Encarar o terror como uma importante dimensão da experiência a tomar corpo na obra passa a ser um elemento fundamental da maioria das práticas artísticas do período e constitui uma de suas marcas singulares. É evidente que a questão política se coloca na época de distintas maneiras igualmente nas práticas artísticas que se fazem nos EUA e na Europa, mas na maioria dos casos sob a forma militante da denúncia (por exemplo, dos descabros da Guerra do Vietnã). O que faz a diferença das propostas mais contundentes

que se inventam na AL no período, é que a questão política se coloca nas entranhas da própria poética. Presentificada na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se visível e/ou audível num meio em que a violência traumática do terrorismo de Estado tem por efeito a cegueira e a surdez voluntárias, por uma questão de sobrevivência.

Nesse contexto, estão dadas as condições para superar uma cisão entre micro e macropolítica que se reproduz na cisão entre as figuras clássicas do artista e do militante. Tal cisão encontra-se na base do conflito que caracterizou a conturbada relação de amor e ódio entre movimentos artísticos e movimentos políticos ao longo do século XX, responsável por muitas das frustrações de tentativas coletivas de mudança (a começar pela revolução russa). Mas o que diferenciaria exatamente ações micro e macropolíticas?

Micro & macropolítica

Antes de responder a esta pergunta, é importante assinalar que macro e micropolítica compartilham um mesmo ponto de partida: a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada. Ambas têm como alvo a liberação do movimento vital de seus estrangulamentos, o que faz delas atividades essenciais para a “saúde” de uma sociedade – isto é, a afirmação de seu potencial inventivo de mudança, quando esta se faz necessária. Entretanto são distintas as ordens de tensões que cada uma enfrenta, assim como as operações de seu enfrentamento e as faculdades subjetivas que elas envolvem.

A operação própria da ação macropolítica intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre pólos em conflito na distribuição dos lugares estabelecidos pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, de raça, de etnia, de religião, de gênero, etc). São relações de dominação, opressão e/ou exploração onde a vida daqueles que se encontram no pólo dominado tem sua potência diminuída por se converterem em objeto instrumentalizado daqueles que se encontram no pólo dominante. A ação macropolítica inscreve-se no coração desses conflitos, num combate por uma redistribuição de agenciamentos e lugares, visando uma configuração social mais justa.

Já a operação própria à ação micropolítica intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos. Tais mudanças tensionam a cartografia em curso, o que acaba provocando colapsos de sentido. Estes se manifestam em crises na subjetividade, que nos forçam a criar, de modo a dar expressividade para a realidade sensível que pede passagem. A ação micropolítica inscreve-se no plano performativo, não só artístico (visual, musical, literário ou outro), mas também nos planos conceitual e/ou existencial. É evidente que o que acabo de afirmar só faz sentido se entendermos a produção tanto de conceitos como de formas de existência (sejam elas individuais ou coletivas) enquanto atos de criação. Em qualquer uma dessas operações micropolíticas tendem a se produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente. Ora, ao tomar corpo em criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, tais mudanças tornam as mesmas portadoras de um poder de contágio em seu entorno. Como escreve Guattari em 1982, em *Micropolítica. Cartografias do Desejo*, livro que fizemos em co-autoria: “ Quando uma idéia é válida, quando uma obra de arte corresponde a uma mutação verdadeira, não é preciso artigos na imprensa ou na TV para explicá-la. Transmite-se diretamente, tão depressa quanto o vírus da gripe japonesa”. Ou em outro momento do mesmo livro: “Considero a poesia como um dos componentes mais importantes da existência humana, não tanto como valor, mas como elemento funcional. Deveríamos receitar poesia como se receitam vitaminas”.¹

Em suma: do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre esse plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro tipo de tensão é acessado sobretudo pela percepção e o segundo, pela sensação. Explico-me brevemente: a percepção incide sobre as formas, que associamos a representações de nosso repertório e as projetamos sobre tais formas, de modo a lhes atribuir sentido. Enquanto que a sensação é efeito das forças do mundo tal como afetam nossos corpos, produzindo estranhamento e pondo em crise o referido repertório. É essa tensão que nos força a pensar/criar e é por presentificar-se na obra, no conceito ou no modo de vida que criamos que tal tensão pode reverberar na sensibilidade daquele que as encontra – uma oportunidade lhe é oferecida de enfrentar tal tensão e, conseqüentemente, ativar sua própria potência de invenção.

Criação cafetinada

A figura clássica do artista costuma estar mais do lado da ação micropolítica e a do militante do lado da macropolítica. É esta separação que passa a ser superada em muitas das propostas artísticas criadas na América Latina nos anos 1960/70. Deste ponto de vista, talvez não seja adequado designar tais propostas de “conceituais”, para diferenciá-las das práticas que a história da arte categorizou com esse nome. Em todo caso, se mantemos esta designação, é totalmente equivocado qualificar tal conceitualismo de “ideológico” ou “político”, como ficou estabelecido em certas correntes (as quais não por acaso são obra de autores que não viveram essa experiência). É que se encontramos aí um germe de articulação entre política e poética, vivenciado e atualizado nas ações artísticas, mas todavia impossível de nomear, chamá-lo de ideológico ou político, é um modo de negar o estado de estranhamento que tal mutação sensível provoca, projetando-se sobre ela um repertório conhecido. Se esta não é reconhecível na arte, então para nos proteger do ruído e do desconforto que nos causa, a categorizamos na política e tudo permanece no mesmo lugar. O abismo entre micro e macropolítico se mantém; aborta-se o que está por vir e, na melhor das hipóteses, o germe permanece incubado. Ora, o estranhamento constitui uma experiência crucial porque é a expressão sensível das forças da alteridade em nosso corpo, que colapsam a cartografia vigente e nos levam a criar; sua anestesia significa, portanto, o bloqueio da potência crítica que caracteriza fundamentalmente a ação artística.

No Brasil, a crítica à instituição artística manifesta-se desde o início dos anos 1960 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contra-cultural, o qual persiste mesmo após 1964, quando instala-se no país a ditadura militar. É nesse momento que a dimensão política agrega-se à poética da crítica institucional na arte. No entanto, no final da década, o movimento começa a esmaecer por efeito das feridas das forças de criação ocasionadas pelo recrudescimento da violência da ditadura militar com a promulgação do AI5 em dezembro de 1968.² Muitos artistas são forçados ao exílio – seja por terem sido presos ou por correrem o risco de sê-lo, seja simplesmente porque a situação se tornara intolerável. Como todo trauma coletivo desse porte, como já mencionado, o debilitamento do poder crítico da criação por efeito do terrorismo de Estado estende-se por mais uma década depois da volta da democracia nos anos 1980, quando se instala o neoliberalismo no país. Com exceção de um breve período de agitação cultural no bojo do movimento pelo fim da ditadura, no início dos anos 80, só mais recentemente a força crítica da arte volta a ativar-se por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 1990, com questões e estratégias concebidas em função dos problemas trazidos pelo novo regime, cuja hegemonia internacional coincide com o surgimento dessa nova safra de artistas. Nesse contexto, como sabemos, o conhecimento e a criação convertem-se em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de capital, levando alguns autores a qualificar o neoliberalismo globalizado de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, e de “cognitariado” a nova classe trabalhadora da qual se passa a extrair mais-valia.

A situação favorece a retomada de um movimento de superação da dissociação entre micro e macropolítica, agora com outras estratégias, já que é outro o regime de opressão, se comparado ao que opera a ditadura militar. Como em práticas similares, que se fazem hoje por toda parte, muitas propostas artísticas tendem a uma deriva extraterritorial e, freqüentemente, se aproximam do ativismo. Tal deriva se deve a uma anestesia do estranhamento no próprio terreno da arte. O novo regime ativa o impulso de criação (e não só na arte), mas para instrumentalizá-lo: ao invés do impulso orientar-se pela escuta dos efeitos da alteridade no corpo, de modo a integrá-los à cartografia do presente, ele se orientará desde fora, a partir das imagens de mundos *prêt-à-porter* veiculadas pela mídia e que respondem exclusivamente às demandas do mercado.

Imagofera

A lógica mercantil-midiática, que o capitalismo cultural impôs no terreno da arte, atua dentro e fora do mesmo. Dentro, a operação é mais evidente: ela consiste em associar práticas artísticas ao logo de grandes empresas e bancos, agregando-lhes com isso “poder cultural”, o que incrementa seu poder de sedução no mercado. O mesmo vale para cidades que hoje têm nos museus de arte contemporânea, e suas espetaculosas arquiteturas, um de seus principais equipamentos de poder para inseri-las no cenário do capitalismo globalizado, tornando-as assim pólos mais atrativos para investimentos. É certamente por sentir a exigência de enfrentar a opressão da dominação e da exploração em seu próprio terreno – que resulta da relação específica entre capital e cultura sob o neoliberalismo –, que muitos artistas passaram a optar pelas estratégias extradisciplinares, agregando a dimensão política às poéticas de suas ações.

Entretanto o bloqueio da potência crítica da criação se faz também fora de seu terreno, pois a lógica mercantil-midiática não só tem nas forças de criação uma de suas principais fontes de extração de mais-valia,

como mencionei anteriormente, mas sobretudo ela opera uma instrumentalização das mesmas para constituir o que tenho chamado de “imagosfera”, a qual hoje recobre inteiramente o planeta. Refiro-me à camada contínua de imagens que se interpõe como um filtro entre o mundo e nossos olhos, tornando-os cegos à tensa pulsação da realidade. Tal cegueira, acrescida da identificação a-crítica com essas imagens (que tende a se produzir nos extratos socioculturais mais variados da população por todo o planeta) é o que prepara e condiciona as subjetividades a submeterem-se aos desígnios do mercado, permitindo assim que sejam aliciadas todas suas forças vitais para a hipermáquina de produção capitalista.

Considerando que a vida social é o destino final da força inventiva assim instrumentalizada – sistematicamente desviada de seu curso para a produção da intoxicante imagosfera –, é precisamente a vida social o lugar que muitos artistas tem escolhido para armar seus dispositivos críticos, já impulsionados a lançar-se numa deriva para fora da atmosfera igualmente intoxicante das instituições artísticas. Nesse êxodo criam-se outros meios de produção artística como também outros territórios de vida (daí a tendência a organizar-se em coletivos autônomos, que se relacionam entre si, juntando-se muitas vezes em torno de objetivos comuns seja no terreno cultural ou no político, para retomar a autonomia tão logo se realizem tais objetivos). Nesses territórios, voltam a respirar tanto a relação sensível com uma alteridade pulsante (ou seja, a experiência estética), quanto a liberdade do artista de criar em função das tensões indicadas pelos afetos do mundo em seu corpo – o que tende a chocar-se contra muitas barreiras intransponíveis no território institucional da arte.

A dimensão política que se ativa nesse tipo de práticas artísticas é o que as aproxima dos movimentos sociais na resistência à perversão do regime em curso. Tal aproximação encontra sua recíproca nos movimentos sociais, os quais, por sua vez, são levados a incorporar uma dimensão micropolítica ao seu ativismo tradicionalmente limitado à macropolítica. Isso acontece na medida em que no novo regime, a dominação e a exploração econômicas têm na manipulação da subjetividade via imagem, uma de suas principais armas, senão “a” principal. Sua luta, portanto, deixa de restringir-se ao plano da economia política, para englobar os planos da economia do desejo e da política da imagem. A colaboração entre artista e ativista impõe-se muitas vezes na atualidade como uma condição necessária para levar a termo o trabalho de interferência crítica que tanto um como outro empreendem, cada qual num âmbito específico do real, e cujo encontro gera efeitos de *transversalidade* em seus respectivos terrenos.

Revolver, ativar, revulsionar

Nessa nova situação, as intervenções artísticas que preservam sua potência micropolítica seriam aquelas que se fazem a partir do modo como as tensões do capitalismo cultural afetam o corpo do artista e é esta qualidade de relação com o presente que tais ações podem convocar em seus “perceptores”.³ E quanto mais precisa sua linguagem, maior o poder das mesmas de liberar a expressão e suas imagens de seu uso perverso. Ativam-se outros modos de relação com as imagens, outras formas de recepção, mas também de invenção e sua expressão, as quais podem introduzir novas políticas da subjetividade e de sua relação com o mundo – ou seja, novas configurações do inconsciente no campo social, em ruptura com as referências dominantes.

Em outras palavras, o que esse tipo de prática pode suscitar naqueles que são por ela afetados não é simplesmente a consciência da dominação e da exploração, sua face visível, representacional, consciente, macropolítica, mas sim a experiência de suas relações de poder no próprio corpo, sua face invisível, inconsciente, micropolítica, que interfere no processo de subjetivação lá onde este se torna cativo. Diante dessa experiência, tende a ser mais difícil ignorar o mal-estar que essa perversa cartografia nos provoca. Isso pode nos levar a romper o feitiço da imagosfera neoliberal sobre nossos olhos, despertando a potência vibrátil dos mesmos de seu estado doentio de hibernação, reduzidos que estão à sua capacidade retiniana. O que se ganha é uma maior precisão de foco para uma prática de resistência efetiva, inclusive no plano macropolítico. Esta em compensação se debilita quando tudo que diz respeito à vida social volta a se reduzir exclusivamente à macropolítica, fazendo dos artistas que atuam neste terreno meros cenógrafos, designers gráficos e/ou publicitários do ativismo (o que, além do mais, favorece as forças reativas que predominam no território institucional da arte, ao lhes fornecer argumentos para justificar sua separação da realidade e sua despolitização. (Ex: Bienal de SP).

Uma nova aliança entre arte e ativismo estaria se estabelecendo no século que ora se inicia? Se este não é um sonho datado historicamente que insistimos em sonhar, que novos problemas estaria nos colocando tal articulação neste novo contexto? A resposta a estas e outras perguntas muito se enriqueceria se fizéssemos um esforço coletivo em direção à travessia do trauma que nos separa da complexa inventividade com que essas questões foram vividas em nossos países antes das respectivas ditaduras. Mas tal esforço não tem como

meta conquistarmos lugares mais gloriosos e/ou glamurosos do que o papel de figurantes ou até de “sem papel” que nos cabe na história (oficial) da arte, escrita pela Europa Ocidental e os Estados Unidos; sua meta tampouco consiste em traçarmos outra(s) história(s) da arte, mas mantendo a mesma lógica e apenas trocando os sinais (a “nossa” história no papel de paradigma); e menos ainda em ficarmos gozando no papel de vítima, dando voltas e mais voltas no interior do próprio trauma, coçando a casquinha das feridas. Ao invés disso, se esse esforço de fato vale a pena, é porque pode contribuir para “curar” a interrupção do processo por efeito do trauma, ao menos o suficiente para liberar o acesso aos germes incubados de “futuros que ficaram soterrados”, como tão bem o formulou Walter Benjamin.⁴ Ativar tais potências de devir, para que se estabeleça sua conexão com as forças de criação do presente de modo a densificá-las é, a meu ver, uma tarefa primordial das mais urgentes. Isso, se não quisermos assistir passivamente à rápida transformação desta generosa produção artística em museus de cera – acervos de arquivos mortos disputados pelos grandes museus norte-americanos e europeus e, mais recentemente, também por colecionadores, antes mesmo que o que estava ali incubado tenha voltado a respirar – para o deleite financeiro da cafetinagem da arte pelo capitalismo cultural; deleite que é também, e sobretudo, político, porque movido pelo desejo de ver tais germes definitiva e irreversivelmente desaparecidos da memória de nossos corpos. É “pra” já.

Texto apresentado no Seminário Internacional Conceitualismos do Sul/Sur, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). São Paulo, 23 a 25 de abril de 2008. Apoio FAPESP.

Suely Rolnik é psicanalista, pesquisadora e curadora. Professora Titular da PUC-SP (Pós-graduação em psicologia clínica) e docente do Programa de Estudios Independientes (PEI) do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MacBa) e do Département de Danse da Université de Paris 8. Autora, entre outros, de Micropolítica. Cartografias do desejo em colaboração com Félix Guattari (8a ed. 2006), publicado em 5 países.

1 Guattari, Félix e Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografias do desejo*. São Paulo: Vozes, 1986; 8 a ed. revista e ampliada, 2007. p. 269. Versão em espanhol: *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. p. 263; ou *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón (colectivo Situaciones), 2006. p. 328. Versão em francês: *Micropolitiques*. Paris : Le Seuil (Les empêcheurs de penser en rond), 2007. Versão em inglês: *Molecular revolution in Brazil*. Nova York: Semiotext/MIT, 2007.

2 O Ato Institucional no. 5, promulgado pela ditadura militar em 13 de dezembro de 1968, permitia punir com prisão qualquer ação ou atitude consideradas subversivas, sem direito a *habeas corpus*.

3 “Perceptores” é uma sugestão do artista paulista Rubens Mano, para designar o tipo de relação que se estabelece em propostas artísticas cuja realização depende de seu efeito na subjetividade de quem delas participa. Noções como a de receptor, espectador, participador, participante, usuário, etc, são inadequadas para este tipo de proposta.

4 In..... Agradeço esta citação a Elisabeth Pacheco, doutoranda sob minha orientação na PUC-SP, que a evocou durante o seminário em que desenvolvi as idéias do presente ensaio.