

Sobrevivência da arte em tempos de indigência

Aurora García

O empobrecimento da experiência, essa nova barbárie lúcida e precocemente diagnosticada por Benjamin¹ para um mundo contemporâneo sob domínio da técnica, se converteu em uma realidade invasora do mapa planetário, em que a tecnologia avançada e a economia da globalização, com o seu consumo acelerado e insaciável, manipulam os produtos culturais não apenas na hora de sua distribuição, como também desde o seu nascimento. A noite do conhecimento à qual nos referimos pode dar espaço a milhões de estrelas cuja diferença no escuro é quase imperceptível, porque a neblina generalizada se empenha em criar uma atmosfera densa e opaca diante de nós. Nesse panorama, ainda que circule agora mais do que nunca e que tenha rompido a distância entre os quatro pontos, a arte não brilha com a luz que chegou a possuir em outros momentos de sua dilatada existência.

A sobrevivência da arte contemporânea neste momento problemático não se deve tanto à conservação de alguns valores meramente estéticos ou dóceis na hora de serem assimilados por uma estatização comum, que afeta a esfera do objeto sem distinções em um meio onde é a aparência que triunfa; e sim, continua valendo a asserção benjaminiana que colocava ênfase na capacidade de o objeto artístico provocar um exercício intelectual - a reflexão, que vai além do mero gozo estético tal como este é entendido hoje, como cultura do entretenimento, caracterizada por distrair sem maiores pretensões, por deixar a atenção de lado. Assim, se a arte se conforma em ser absorvida pela sociedade de consumo e pelas estratégias de mercado que a alimentam – como um objeto qualquer para o desfrute ansioso e momentâneo da nova riqueza que cada vez provoca maior indigência -, talvez e seguindo o que Nietzsche escreveu há uns 130 anos: “poderíamos abandonar a arte; e não por isto perderíamos a capacidade de que nos dotou, assim como abandonamos a religião, porém não as elevações e transportes da alma conquistados graças a ela”.²

No entanto, não é nossa intenção especular de forma cáustica sobre o futuro da arte. O que importa é indagar em sua míngua de sentido, por mais que as obras artísticas ocupem atualmente um espaço inimaginável há não muito tempo. De um lado, na exacerbada economia liberal do Ocidente, a arte tem de competir com toda uma série de

¹ Ver Walter Benjamin. *Discursos interrompidos I*. Madri: Taurus, 1982. p. 168 e ss.

² Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano*. Madri: Biblioteca Edaf, 1984. p. 169.

objetos com desenhos e envoltórios atraentes lançados sem trégua para o uso e consumo da sociedade mais abastada. Grande parte desses objetos, que se acumulam por toda parte, não é necessária; ainda que, em um mundo cada vez mais vazio de uma autêntica simbolização, o novo símbolo seja representado pelo objeto-fetice que parece estar ao alcance de todos, mesmo que tão-somente através de sua contemplação em vitrines, nos meios de comunicação e até mesmo nos museus. A esse respeito, um pensador como Derrida tratou o paradoxo do declive simbólico resumindo-o assim: “A retirada da metáfora dá lugar a uma generalização abismal do metafórico”,³ o mesmo que Guidieri ao dizer que “a percepção estética do objeto tende a se ampliar na medida em que sua anterior colocação ritual se debilita”.⁴ Por outro lado, as imagens que surgem continuamente à margem da matéria, da corporeidade do objeto, discorrem por veredas paralelas, já que cada vez há menos diferença entre o mundo virtual e o mundo real. Essas imagens sem inocência, invasoras e ubíquas, competem freqüentemente com as imagens artísticas e, apesar de haver criadores que se sirvam delas em metalinguagens inteligentes capazes de revelar sua impostura, também observamos como a sua configuração e o seu poder ultrapassam em forma e efeito a arte debilitada, confusa diante dos acontecimentos de um presente que o transborda ou diante do qual prefere não entrar em conflito.

Fala-se amiúde do crescente poder legitimador do museu na hora de decidir o que tem valor artístico. Isso constitui, sem dúvida, uma realidade já não apenas na geografia ocidental, mas também a expansão do museu de conteúdos contemporâneos ocorrendo em países de outras áreas, onde quer que chegue a euforia econômica da globalização. Não obstante, antes do trabalho legitimador do museu, é preciso contar com o poder de um mercado de arte de características cada vez mais globais, um mercado que exhibe seus produtos, incessantemente, de feira em feira, de exposição em exposição, por todos os cantos do planeta, e sempre que percebe a possibilidade de demanda.

A sagacidade e a rapidez da atuação desse setor, seu poderio crescente, simultaneamente, animado pelas estratégias de outros setores econômicos dirigidos à sociedade de consumo; assim como a consciência de que possui em suas mãos mais que um produto qualquer, um produto cultural cujo manejo e posse dão prestígio e

³ Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989. p. 58.

⁴ Remo Guidieri. *El museo y sus fetiches*. Madri: Tecnos, 1997. p. 70.

enobrecimento, estão contribuindo de maneira decisiva para que essa seja a primeira via de legitimação da arte na atualidade. E, enquanto o mercado assume funções de “todo-poderoso”, a reflexão intelectual e independente sobre a obra artística vai sendo marginalizada, e cada vez conta com menos espaço; é o econômico tentacular que pressupõe a razão do nosso tempo e que entende o desenvolvimento como uma fuga para frente sem maiores problemas que alterem sua hegemonia satisfeita.

Edgar Morin observou que “o desenvolvimento, cujo modelo é ocidental, ignora os inconvenientes acarretados pelo progresso. Seu bem-estar gera mal-estar, seu individualismo implica egocentrismo e solidão, suas expansões urbanas causam estresse e prejuízos para nossa vida, e suas forças desencadeadas conduzem à morte nuclear”.⁵ De modo similar, o modelo cultural esgrimido pelo capitalismo global, inclusive a apoteose atual da arte, apresenta contrastes acentuados. Diante da riqueza e da abundância de bens econômicos e produtos de circulação, o império do banal se expande, as diferenças de pensamento e de propostas para a reflexão são eclipsadas por uma uniformidade como a neblina da noite. Junto com a abundância, a indigência. Uma carência que não afeta apenas as sociedades ainda submersas na pobreza material e que vêm com desespero o modo com que o outro mundo desperdiça; e sim, um empobrecimento das funções intelectuais e espirituais, principalmente nas partes da Terra onde a riqueza reside.

O artista que queira “estar” na grande vitrine expositora desdobrada ocasionalmente pelas numerosas feiras e exposições celebradas sem trégua em geografias cada vez mais amplas deve atender a uma produção veloz que pede uma reposição contínua, a apresentação da novidade que será substituída a seguir por outra novidade. Assim são os requisitos das gargantas consumistas, e nesse ponto é possível situar uma das principais causas da redução de sentido que ameaça hoje a arte. Por sua vez, as condições de apreciação das obras artísticas em grande parte desses contextos provisórios, misturados e até confusos, não são, nem muito menos, as idôneas. Porque a arte, com maiúscula, difere ainda de todo o resto que, após um fugaz vislumbre, se deseja, se compra e se substitui com a mesma rapidez pelo outro desejo adquirido em uma insatisfatória cadeia sem fim. Eis a engrenagem embrutecedora para onde conduz a sociedade do grande consumo. Poder-se-ia argumentar, é claro, que essa difusão da arte,

⁵ Edgar Morin. “En el corazón de la crisis planetaria”. Em J. Baudrillard e E. Morin. *La violencia del mundo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 69.

paralelamente àquela levada a cabo pelos meios de comunicação e pela internet, favorece o alcance dos produtos artísticos para um amplo setor da população, o que significaria uma espécie de democratização do desfrute da arte, e não da arte em si. Porém, costuma ocorrer que tal desfrute, quando originado, nasce condicionado por múltiplas interferências, e é preciso saber descartá-las.

Recordemos uma observação de Gombrich que continua em vigor: “Se uma obra de arte consegue se situar em um contexto onde é apreciada, o é tanto pelo que refuta e nega como pelo que a obra é”.⁶ De qualquer forma, a arte capaz de sair elegante das provas do tempo e dos olhares entendidos encontra a maneira de evitar os imperativos que condicionam e perturbam seu nascimento e desenvolvimento. A obra de arte é um produto singular, apesar da extensão do múltiplo, na medida em que surge de um indivíduo, o grupo reduzido de indivíduos, dotado de capacidade criativa cujas características, ritmos e fazeres se distinguem de um caso para outro, ao mesmo tempo em que se diferencia seu substrato significativo. E, diante dessa época que tende à homogeneização, a anular certas discrepâncias, que não as que se referem ao modelo econômico dominante, resta ao artista reclamar a preservação de sua própria singularidade e independência, que se vêem refletidas diretamente em sua proposta artística.

Assim como no caso do homem lúcido de nossos dias, também existe espaço no artista lúcido para uma espécie de sentimento de perda, e isso ainda quando este vê projetado o seu trabalho nas redes mercantilistas da hegemonia. E de qual espécie de perda estamos falando? Para além dos obstáculos ao desenvolvimento da própria identidade em prol de uma padronização do comportamento que leva consigo uma padronização do pensamento; a banalidade que acompanha as sociedades economicamente fortes se prolonga em uma “perda da alma”. Para Argullol, “a *perda da alma* é o perigo mais grave que ameaça a civilização do bem-estar”,⁷ e o que o autor propõe a seguir é como a contrapartida à necessidade de voltar a “uma arte intempestiva”. Semelhante afirmação indica a manutenção, ainda, da crença no poder milagroso da arte ou, pelo menos, de nos apegarmos a algo que possa trazer um pouco de claridade à noite escura e brumosa que ofusca nosso tempo em meio a tantos fogos de artifício.

⁶ Ernst H. Gombrich. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968. p. 45.

⁷ Rafael Argullol. “El arte después de la ‘muerte del arte’”. Em *Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas*, (F. Jarauta Ed.), San Sebastián: Arteleku, 1993, p. 90.

Diante de um período de indigência, porque lhe falta “a alma”, a intempestividade na arte oporia sua ausência de cumplicidade com o retrocesso humano ocasionado por tal perda, contribuindo para mitigar o embrutecimento mediante as dissonâncias com o sistema, nascidas da consciência de “ser no mundo”, e não de “estar no mundo”. Talvez resulte pueril hastear de novo a militância utópica levada a cabo por uma distante vanguarda artística a que se atribuiu sem misericórdia tanto fracasso, independentemente da excelência de muitas de suas obras. É provável que a arte careça do poder de mudar o estado geral das coisas no planeta, e mais ainda na tão complexa rede do mundo atual, porém sua sobrevivência não radica em uma passiva integração nesta maquinaria devoradora que a persegue, e sim no exercício consciente de uma resistência à perda de sua razão de ser e à assimilação ao universo de infinitos objetos fúteis que, sucedendo-se continuamente, adornam e distraem a vida onde radica a riqueza material sem outra incidência que possa se considerar propriamente cultural.

É verdade que existem numerosos artistas (e confiemos em que continuem existindo), cuja obra traduz essa resistência à absorção do vazio. Em meados dos anos 40 do século passado, em um tempo ainda abrasado pelos extensos efeitos da Segunda Guerra, um grande maestro da abstração, Barnett Newman, declarou que “o artista tenta arrebatara verdade do vazio”. Hoje, no entanto, estamos imersos em “um mundo redutor do capital transnacional, das telecomunicações e do turismo maciço”.⁸ O mundo se tornou abarcável, porém, ao mesmo tempo, os controles de acesso a muitas áreas geográficas e, sobretudo, econômicas trazem à tona outro paradoxo da globalização na diferença do tratamento em relação aos cidadãos da riqueza e os outros, os que emigram de situações de indigência material com a esperança de uma vida melhor. A arte contemporânea, como barômetro pontual da realidade, não tem por que estar alheia a situações dessa índole, inclusive através de práticas que substituam a aspiração de beleza sublime por colocar o dedo na chaga dos problemas que nos inquietam. Os caminhos da criação são infinitos, sempre que não se caia em um sem-sentido de propostas cegas ou oportunistas.

Tratando da outra classe de pobreza, ou seja, da falta de meios materiais necessários para subsistir com dignidade em um planeta que explora e, simultaneamente, é explorado sem consideração, em que na produção artística atual abundam exemplos que incidem neste magno e crescente problema, vem-nos à mente,

⁸ Peter Wollen. *El asalto a la nevera*. Madri: Akal, 2006, p. 209.

sem ir mais longe, a obra que Santiago Sierra, espanhol residente no México, levou a cabo durante julho de 2002 em Montenmedio, um terreno da província de Cádiz voltado para o estreito de Gibraltar, onde as águas separam a Europa da África. Ali, no que agora constitui um grande espaço aberto para a escultura e projetos específicos de artistas, Sierra interveio contratando entre sete e vinte imigrantes africanos cada dia ao longo de um mês. A tarefa desses homens, especialmente os senegaleses, era cavar em terra arenosa “3.000 buracos de 180 x 70 x 70 cm”, como reza o título literal dado ao enorme trabalho, recebendo em troca o equivalente ao salário mínimo oficial: 54 euros por jornada de atividade. Os buracos cavados na medida do corpo humano imóvel obedecem a um alinhamento perceptível especialmente a partir de vistas aéreas que Sierra registrou também em fotografias.

Os próprios imigrantes, com seu suor, fizeram com que essa obra se tornasse possível em Montenmedio próxima ao *land art* mesmo que repleta de conotações trágicas que discorrem em paralelo ao que sucede cotidianamente nas águas do Estreito. Um testemunho descarnado da realidade, posto em relevo pelo esforço dos próprios protagonistas da migração, por aqueles que conseguiram chegar ao outro lado com vida, apesar do grande número de mortos pelo caminho aos quais esse trabalho faz uma referência direta valendo-se de um implacável realismo. Por outro lado, todas as fossas são iguais, ordenadas em sucessão anônima, como o final de tantas vidas de pessoas sem documentos que arriscaram tudo por uma terra prometida capaz de tirá-los da indigência. Um feito arrepiante desta época apresentado sem nenhuma maquiagem, porém o que vamos acrescentar a seguir dá lugar a múltiplas interrogações, principalmente a respeito da coerência de um projeto de tais características sociais que se ampliam em outras ordens.

Durante o processo de execução do trabalho e até a sua finalização, Sierra, como lhe é habitual, realizou fotografias e vídeos que supõem mais que um testemunho direto da prolongada ação. São a parte da obra que tem acesso a posteriores exposições em diversos pontos do mundo, e aqui entraria o objeto principal de polêmica, que participa do mercado internacional da arte, para quem, como no filme *Plácido* (1961), de Luis García Berlanga, seria conveniente sentar um pobre em sua mesa ou colocar um pedaço de tragédia em sua confortável e mole existência. De sua parte, Sierra justifica a seu modo o momento comercializável da obra de arte, alegando que “dê algo à sociedade

para que te deixe seguir trabalhando”.⁹ A incoerência de fundo consistiria na obtenção de abundantes benefícios econômicos através de propostas de encaixe social, benefícios que não encontram repercussão proporcional na existência dos marginalizados com os que Sierra leva adiante sua tarefa artística, por muito que os executores de suas ações sejam compensados com algumas moedas que, por sua vez, pretendam ressaltar a exploração dos mesmos.

Trouxemos para comparar um exemplo extremo de como a arte destes tempos pode cair em contradição ao tratar aspectos candentes da indigência material de uma parte do planeta, se o que se pretende denunciar inclui, desde o princípio, a vontade de cooperar sem condições com um modelo global de comércio carente de escrúpulos, para o qual o importante é a mera transação do produto, em que a consciência acaba se diluindo em gestos próximos ao vazio, em uma espécie de afirmação da indigência espiritual que destila o setor poderoso. A arte deve, portanto, permanecer atenta a esses aspectos, por muito que o artista precise viver do seu trabalho e aspire legitimamente que sua obra seja contemplada por um público, como o escritor espera que sua obra seja lida. Porque a sobrevivência da arte depende não apenas de seus valores plásticos, e sim também de sua credibilidade em um tempo chamado para o engano, para o desvio do sentido, para a conversão das imagens em um mero espetáculo, inclusive as imagens da dor.

Aurora García é crítica de arte, curadora de exposições e professora universitária. Tem numerosas publicações especializadas sobre arte contemporânea, e exerceu a curadoria da representação espanhola nas bienais de São Paulo (1985) e Veneza (1993). Também exerceu sua função docente na Universidade San Pablo-Ceu e na Universidad Europea, em Madri.

⁹ Santiago Sierra. “Radical es lo que dice ‘id a por ése’”. (Entrevista con Javier Díaz-Guardiola). *ABC de las Artes y las Letras*, ABC 748, 3-9 junio 2006, p. 32.