

QUEM É QUE VÊ NOSSOS TRABALHOS?

RICARDO BASBAUM

[Artista plástico, crítico de arte e curador]

O título deste texto se apresenta como uma “pergunta”, uma vez que se trata afinal de um problema: um trabalho de arte não deve, não deveria, restar isolado – daí a indagação que quase soa como natural. Junto à obra de arte existe *espaço* – produzido, construído, infiltrado. É de se esperar, portanto, ali, algo, um corpo, alguém. Está aí a *situação* (em maior ou menor materialidade, em várias gradações possíveis), indicando a presença de um vazio – *junto* – a se preencher, e a existência de uma *espera* – tempo. É imperativo fugir de certos clichês: enquanto prisioneiro da ansiedade de uma espera, não se é conduzido a qualquer outra condição que não a corrosão de si próprio, de modo infinito. Entretanto, pode parecer que, por um lado, produzir obras de arte seria estar condenado a essa estranha espera; por outro, investir na construção desse *lugar junto a* é, sobretudo, envolver-se em uma imensa e intensa provocação; e mais, estando-se atento ao lento e contínuo desenvolvimento *desse lugar*, a se consubstanciar aos poucos e de modo incessante, ao mesmo tempo em que nos concentramos na construção do trabalho de arte, produz-se a certeza de que a ação do artista pode ser mais do que gesto de construção do evento, revestindo-se de aspectos plurais indicativos de ressonâncias, elásticos prazos de validade e camadas (ou estratos) de tempos diversos. Espaço, tempo, ritmos. Será que deve ser assim?

De modo concreto, junto à obra de arte não existe ninguém; mas, aos poucos, ocorrem cristalizações pontuais que impulsionam o trabalho, em momentos específicos. Ou seja, há o movimento de um acúmulo gerado pela produção mesma, concreta, do fato artístico e sua grande vontade de intervenção no estado das coisas: há essa

evidência, pela própria natureza da obra de arte – agrupam-se ali muitos interesses (implosão do artista), de modo que, desde sua elaboração, o que o artista procura é construir o local invisível de um acolhimento, resguardar uma área específica que se transmute aos poucos em região provocadora de encontros. Logo, a materialidade de qualquer obra (situação) é mero pretexto para o convite a um *conglomerado* (termo *ativado* por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc. O trabalho de arte sendo constituído a partir da habilidade em fazer desviar os fluxos que, em algum momento, deverão passar por ali. Trata-se de cálculo complicado, não linear, que não aponta para a satisfação de uma vontade: qualquer obra de arte envolve uma constante escuta, permanente estado de atenção. São muito poucos aqueles que de fato se aproximam com alguma intensidade do trabalho de um artista – talvez em torno de uma dezena, no espaço de uma vida – e este fato lança as coisas para outra região – mais pragmática – de seus efeitos e impactos. Será preciso compreender que ao produzir a obra, articular os gestos de construção da poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, essa área que se estende do mais ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções de um corpo histórico e cultural) – *terreiro de encontros*:¹ o lugar da obra não compreende apenas sua materialidade física em situação (gesto, ação, intervenção), mas esse estranho molde plural para outros, outras (*outrem*, segundo ativação de Maurice Blanchot).

1. O termo *terreiro* é aqui utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas enquanto referência a um espaço múltiplo e plural aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas, etc., sendo atravessado por ritmos, pulsações e forte corporeidade. Além disso, parece interessante reivindicar a singularidade das confluências afro-brasileiras como portadoras de provocação ao pensamento. Cf. Roberto Conduru, *Arte afro-brasileira* (Belo Horizonte: C/Arte, 2007).

Efetivada de modo decisivo no encontro com a pragmática de um circuito, esta condição se propaga em muitas direções: enquanto abertura necessária para que o trabalho efetivamente deslize, circule, percorra certos caminhos como dispositivo agregador e produtor de efeitos. Com seu “coeficiente de arte”, Marcel Duchamp foi um dos poucos artistas, na primeira metade do século XX, que reconheceu de modo amplo o papel deste *conglomerado de alteridades* (e Duchamp se refere a “público”, “história” e “posteridade”)² na recepção da obra de arte – como criador, desenvolve aguda consciência acerca do *lugar junto* (ou *terreiro de encontros*) produzido pela obra: a cada gesto, esteve sempre atento a estratégias de recepção e distribuição. Somente após os anos 50/60 – depois da *opera aberta* de Eco (1962), das obras participativas de Clark, Pape e Oiticica (de 1958 em diante), da Estética da Recepção de Jauss e Iser na literatura (1967) – ocorre o reconhecimento progressivo e generalizado desse *tópos* como indissociável da topologia constitutiva de qualquer situação artística: convergência de corpos, interesses, associações, agenciamentos. Ser artista a partir desse momento é necessariamente compreender a condição coletiva da obra – situação no limite da matéria que traz a inscrição de múltiplos interesses, dos mais variados tipos, e cujo valor cada vez mais lhe será atribuído a partir do conjunto de articulações que estaria a agenciar (participante, público, crítica, mercado, cultura, etc.). Desde logo, um alerta: não se trata aqui de ter a obra/situação concebida como se lhe *faltasse* algo ou alguém que irá finalmente preenchê-la; mas de compreendê-la como gesto de ação em mais de uma direção, cuja construção implica espacialidade própria, singular, caracterizada aqui (em um de seus aspectos) como potencial *terreiro de encontros* a abrir-se a um *conglomerado de alteridades*

2. Marcel Duchamp, “O ato criador”. Em Gregory Battcock (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 71-74.

– o que indica um impulso para acolher a irregularidade das linhas do que é diverso de si, ali a se acoplar pelo magnetismo afetivo da afinidade, mas também pela guerra política dos interesses.

Em sua circulação pelas estações mediadoras do circuito de arte, a obra demanda incessantes encontros – não homogêneos, francamente desiguais e variados, e com frequência (necessariamente) conflituosos: dirigir-se a um espectador ou público (manobras de produção de subjetividade); franquear-se à discursividade da crítica (embates de uma política da percepção); servir aos jogos de afirmação valorativa dos grupos que atuam no mercado (lutas pela legitimação simbólica); atuar nos embates narrativos dos relatos históricos (como coadjuvante ou personagem principal) etc. A dinâmica de tantos e diversos fluxos de interesse se impõe aos poucos – e de maneira heterogênea, no sentido de que a potencialidade de uma obra seria sobretudo valorada em sua variada e diversa recepção, em momentos diversos, por diferentes segmentos; praticamente à deriva própria do sabor de cada onda, mas não de maneira absolutamente passiva: repousa como quasi-segredo da acuidade de cada *propositor* (*inventor* ou *artista*, como quisermos) a fina atenção à disponibilidade e ritmo dos acoplamentos sutil e indiretamente programados – como se, em relação à arquitetura dos terreiros, coubesse à obra um zelo pelas membranas ou bordas, ou seja, nem tão inflexíveis, nem tão flácidas. Somente a partir de uma disponibilidade que seria intrínseca à condição de obra de arte – algo em situação – é que se pode resumir sua trajetória a seqüências de encontros; somente, é claro, se essa disposição estiver inscrita desde sempre, a prescrever ritmos e a indicar uma multiplicidade de recepções possíveis (mesmo que contraditórias).

Pode-se chamar de *resistência* a decisão do artista em desenvolver situações cujo investimento nesse lugar *junto* implique favorecimentos ou reforços em direção a certos acoplamentos (produtivos)

dentro de tal conglomerado de alteridades – haverá aí indicações de que se trata de inserção complexa e com considerável grau de dificuldade: em seu modo de acolhimento *absoluto*, a obra de arte seria *pura generosidade*, ao receber tudo e todos (de modo perverso, sem perda de estranheza, no limite possível de uma *alteridade radical*); entretanto, a partir de seu próprio processo de concepção e produção (programa), desenvolvem-se inscrições de posicionamento cujo perfil seria mais propriamente político-afetivo, trazendo proposições de um jogo relacional portador de intensidades, deflagrador de efeitos. A convergência de interesses que se voltam para a obra de arte hoje – século XXI, economia global, capitalismo cognitivo – é de grande volume; talvez uma das principais linhas de configuração de uma resistência resida na transparência das relações envolvidas e seu envio a um primeiro plano (quase protagonista), assim como um investimento para que a obra, nas avenidas e corredores de seu trânsito atual, perfaça um deslizar não asséptico, ou seja, imprima as marcas de um avanço *pegajoso* – enquanto dimensão pública. Há provocação: reconhecer a construção da obra como processo que implanta o *terreiro* será prestar-se à dinâmica dos encontros – cujo afrouxamento e flacidez (perda de valor, despotência) residiriam na “ditadura do público” ou “capitalização instrumental do *marketing* cultural”, em que, respectivamente, ao tomarem para si a hegemonia do conglomerado, pretenderão submergir a aventura da arte aos clichês do senso comum e às oscilações do mercado de capitais. Naquele que foi o período histórico das vanguardas, a ausência direta de um público (interlocutores para além do círculo imediato de agenciamento e produção dos trabalhos) foi compreendida como *pedagogia*, gerando considerável respeito à importância do contato direto – ou criticamente mediado – com as obras e suas derivações: efetivação possível de um pensamento coletivo, em seu ritmo próprio, dimensionado na escala de sua propagação real. Em tal contexto, a VAIA é VIVA

– e se reconhece a importância do *descompasso* como elemento constituinte dos tambores do terreiro, a desafinação como componente do *conglomerado* em sua polivocalidade, personagens consideráveis de qualquer romance crítico relevante.

Estamos mergulhados, desde o final dos anos 80 (quando se encerra o século XX), em contexto diverso e outro, em que se contabilizam sucessões de efeitos em múltiplas direções – trabalha-se a dimensão *virtual* como produção de valor e arena política: questão não estranha à arte e diante da qual esta é convidada a protagonizar sucessivos lances. Não por acaso, tornam-se componentes constitutivos das operações de construção de *situações* (trabalho, obra) uma condição conceitual (programa a partir do qual se indaga o pertencimento daquilo àquele enquadramento), a presença da imagem como interface (sinal para a aproximação ou encontro pretendido), uma compreensão arquitetônica (as diversas camadas que constroem a situação), a onipresença das relações de mercado (invadindo da micro à macromatéria), a auto-organização dos artistas em grupos e coletivos (estabelecimento de corpos coletivos de negociação); não por acaso, vislumbra-se o terreiro *junto a* enquanto área de valor, sítio de encontros, trocas, transformações, celebrações, arquivo, agenciamento, narrativas – ali, se processam disputas e se repartem territórios. Aí, as conversas em torno das “políticas de subjetivação” – o trabalho de arte a mobilizar ativamente o espectador através de membrana sensível, sensorial – desempenham papel-chave, significativo, sobretudo, por contar com importante tradição na arte brasileira, inaugurada por LC, HO e LP (Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape). Não se trata de uma *descoberta* qualquer, mas de salto relevante para tudo o que em seguida se desenvolve (experimentalismo): por um lado, *terreiro* como protagonista; por outro, *linha orgânica* como área de contato, vazio produtivo, membrana entre heterogêneos – região de uma micropolítica, relevância do corpo,

micropercepção (José Gil, Suely Rolnik: “captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos” através de “processos precisos de contaminação e contágio”; “corpo vibrátil”).³ No desenrolar desse fio – *trama*, mais propriamente –, “Convite ao raciocínio” (Waltércio Caldas, 1978) desconstrói o senso comum já em contexto cuja corporalidade (sensação/cérebro) é afirmação de um presente não dualista, posicionamento avançado em panorama onde conflitos se delineiam como biopolíticos. Este século XXI encontra a arte como sistema hipertrofiado, expandido, estendendo conexões através das mais remotas áreas do planeta, cada qual em ritmo próprio sob a marca do choque entre a pulsação global e as vibrações próprias dos contextos e locais: ambos os fluxos – local ou global – podem ser desterritorializantes, vetores de resistência – e seria preciso reconhecer quais dinâmicas em jogo favoreceriam a emergência da articulação pensamento + corpo vibrátil (lembrando que *um é outro*: pensamento é vibração e vice-versa). A atualidade faz da obra de arte algo aparentemente despontencializado, em comparação às hipermanobras de agenciamento em vigor: daí a importância do gesto de reconhecimento do *terreiro* de encontros enquanto protagonista – essa presença é sim parte da construção do trabalho e urge aos artistas (personagens ativos das indústrias culturais) reivindicarem sua autonomia conceitual e estética; impossível arrancá-la de modo absoluto (amputação incorreta e desnecessária); mas fundamental desenvolver a clareza de sua ocupação. A compreensão do que entendemos como *trabalho* recuperará algo de sua veemência de ação não de modo natural, mas como resultado de esforço.

3. Cf. José Gil, “Abrir o corpo” e Suely Rolnik, “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”. Em Suely Rolnik e Corinne Diserens (orgs.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento: somos o molde, a você cabe o sopro*. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005 / São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

Reconhecer que *a arte não possui lugar* requer exercício permanente de desnaturalização: o que existem são *inscrições* a partir das quais se produz sentido, nada mais; e é no calor de tais inserções que se pode vislumbrar *algo* e seus efeitos, além de *alguém*. Talvez mais do que nunca se imponha em nosso tempo a necessidade de ênfase nessa negatividade, no sentido da reivindicação de um *escape* – vive-se sob o signo aparente de uma captura absoluta (desde a aparição até o desaparecimento), sem vestígio de sombras (também um *modo* do aquecimento global); sustentabilidade aqui é um termo ainda frágil e seria preciso investigar os aspectos produtivos da processualidade *virótica*, a dinâmica dos *parasitas* na qualidade de portadores de sentido, partículas que atravessam fronteiras, meios diversos e não se deixam reduzir aos ambientes em que atuam. Nada aqui, entretanto, indica inércia ou inoperância, e a face ativa dessa condição negativa (gasto, consumo) residiria em certa instrumentalização – poder ser utilizado, na hora certa, no momento preciso (instantes de longa duração, decênios, séculos): dobrar-se, redobrar-se; a inflexão como linha de fuga, já que *escapar* – no contexto aqui proposto –, se daria como reforço de presença, mergulho dos pés no terreiro.

Atenção: os parágrafos acima (no papel, *palavra*; na conferência, *fala*) não são construção abstrata, mas narrativa que se articula com intervenções materiais, plásticas – concretas. Que seja lida e/ou ouvida *junto a* obras, trabalhos e situações, no horizonte de um fazer que tem sido duplo – pois *ali* se diz *outras* coisas (nbp, euvocê, re-projetando, sistema-cinema, transatravessamento, artista-etc. você gostaria...?) que aqui se articulam em dinâmica de revezamentos constantes. Apenas um pouco *mais*, ligeiro *maior* esforço. “Prova dos nove, alegria é” – quem é que vê?