



Furor de arquivo

Suely Rolnik

O que causa a emergência do desejo de arquivar no atual contexto? Que políticas de desejo movem as diferentes iniciativas de inventário e seus modos de apresentação? Como, quando e a que ponto as diferentes posturas adotadas e os respectivos dispositivos que inventam criam condições para que tais práticas possam ativar experiências sensíveis no presente? Essas são algumas das perguntas que estaremos problematizando, relativas a toda e qualquer proposta artística em que a obra não se reduza ao objeto, mas se realize enquanto acontecimento. A performance situa-se nesse contexto.

Políticas do inventário; "crítica institucional"; cartografia/diagrama; micro e macropolítica.

Uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. Sem dúvida, isso não é mero acaso.

Perguntar-se pelas políticas do inventário se faz necessário já que são muitos os modos de abordar as práticas artísticas que se quer inventariar não só do ponto de vista técnico, mas também e sobretudo daquele de sua própria carga poética. Refiro-me à capacidade do dispositivo proposto de criar as condições para que tais práticas possam ativar experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das que foram originalmente vividas, mas com igual teor de densidade crítica. Problematizar esse aspecto, no entanto, implica pelo menos dois outros blocos de perguntas. O primeiro refere-se ao tipo de poéticas inventariadas: Que poéticas são essas? Teriam elas aspectos em comum? Estariam situadas em contextos históricos similares? Em que consiste inventariar poéticas e em que isso se diferenciaria de inventariar apenas objetos e documentos?

O segundo bloco refere-se à situação que engendra esse furor de arquivar: o que causa a emergência desse desejo no atual contexto? Que políticas de desejo movem as diferentes iniciativas de inventário e seus modos de apresentação?

Vou propor algumas pistas de resposta a essas perguntas, pensando sobretudo em duas experiências que vivi recentemente. A primeira é o projeto de constituição de um arquivo de 65 filmes de entrevistas em torno da obra de Lygia Clark e do contexto em que foi desenvolvida, o qual realizei entre 2002 e 2006; a intenção consistiu em ativar a memória da experiência sensível promovida pelas proposições da artista em sua contundência poético-política e, mais amplamente, pelo meio em que tem origem e condição de possibilidade essa contundência. A segunda é minha intensa participação, nos últimos 12 anos, no diálogo internacional que se vem travando em torno desse campo problemático.

Pois bem, há um objeto privilegiado por tal ânsia de arquivo: trata-se da ampla variedade de práticas artísticas agrupadas sob a designação de 'crítica institucional', que se desenvolve mundo afora ao longo dos anos

Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* projeto em curso, iniciado em 1994, objeto em aço esmaltado, 125 x 80 x 15cm

Fonte das imagens: Guy Brett, *Brasil Experimental, arte/vida: proposições e paradoxos*, org. Kátia Maciel, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005

60 e 70, e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem. Naquelas décadas, como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder 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 com base nas quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. Explicitar, problematizar e deslocar-se de tal determinação passam a orientar a prática artística, como nervo central de sua poética e condição de sua potência pensante – na qual reside a vitalidade propriamente dita da obra. Dessa vitalidade emana o poder que terá uma proposta artística de ativar a sensibilidade daqueles que a vivenciam para o concentrado de forças que nela se presentifica e, por extensão, para as forças que agitam o mundo a sua volta. Se essa ativação se concretizará ou não é questão que extrapola o horizonte da arte, posto que isso depende da trama complexa de que são feitos os meios por onde circulará tal proposta e o jogo de forças que delinea seu atual diagrama.

Não são, porém, quaisquer práticas artísticas realizadas no contexto desse movimento nos anos 60-70 que a compulsão de arquivar abraça, mas principalmente aquelas que se produziram fora do eixo Europa ocidental-EUA. Tais práticas teriam sido engolfadas pela história da arte canônica estabelecida nesse eixo, com base na qual se interpreta e categoriza a produção artística produzida em outras partes do planeta – isso, quando elas aparecem no cenário internacional da arte, o que não é óbvio. No entanto, com o avanço do processo de globalização, de algumas décadas para cá, vem-se rompendo a idealização da cultura hegemônica pelas demais culturas até então sob seu domínio; há uma quebra do feitiço que as mantinha cativas e obstruía o traba-

lho de elaboração de suas próprias experiências sobre suas singularidades, bem como de suas políticas de elaboração e produção de conhecimento.

É toda uma concepção de modernidade que começa a esfarelar-se: transmuta-se subterraneamente a consistência de seu território, modifica-se sua cartografia, ampliam-se seus limites. Um processo de reativação das culturas até então sufocadas vem-se operando na resistência à construção da globalização comandada pelo capitalismo financeiro. É verdade que tal resistência é obra de diferentes tipos de força que se manifestam em diferentes políticas de criação: desde os fundamentalismos que inventam identidade originária e nela se fixam (negando-se, portanto, à relação com o outro e ao processo de globalização) até toda espécie de invenção do presente com base nas distintas memórias culturais e seus atritos e tensões implicados na construção da sociedade globalizada. Processo que vem ocorrendo não só nos três continentes colonizados pela Europa ocidental (América, África e Ásia), mas também nas diferentes culturas sufocadas no interior do próprio continente europeu. Entre estas salientemos as culturas mediterrâneas que nos concernem mais diretamente, em especial as da Península Ibérica onde se operou o aniquilamento da cultura árabe-judaica ao longo de três séculos de Inquisição.

Vale a pena nos determos nesse exemplo para evocar três aspectos históricos envolvidos nesse processo. O primeiro é a concomitância entre a escravidão de boa parte do continente africano pelos então nascentes Espanha e Portugal, e a Inquisição em seu interior que perseguiu e expulsou árabes e judeus; ambos os fenômenos ocorreram entre os séculos 15 e 17, no contexto da conquista e colonização dos demais continentes pela Europa ocidental. Apesar de a prática da Inquisição ter início no sécu-

lo 12 e, mais institucionalmente, no 13 (com a bula *Licet ad capiendos*, promulgada pelo papa Gregório IX em 1233), é no século 15 que ela se torna uma das mais tenebrosas manifestações da crueldade humana, tal como ficou registrada no imaginário coletivo. É na Península Ibérica que isso acontece, com a introdução de um Tribunal de Santo Ofício pelos reis de Castela e Aragão, que submeteram o poder da fé ao poder régio, abolindo as regras que delimitavam o exercício da violência. Se, até então, a tortura era prática esporádica e controlada, aplicável apenas a alguns casos e após julgamento, nesse contexto ela passa a ser corriqueira, marcada por perversão sem limites.

O segundo aspecto histórico é o fato de as culturas expulsas da África e da Península Ibérica estarem inscritas na memória de nossos corpos latino-americanos, pois, assim como os africanos foram trazidos como escravos, pesquisas históricas recentes atestam que grande parte dos árabes e judeus perseguidos refugiaram-se na América recém-conquistada (são dessa origem, 80% dos portugueses que colonizaram o Brasil, bem como 80% dos espanhóis que colonizaram o México, enquanto na Espanha apenas 40% da população tem essa ascendência).

O terceiro e último aspecto deduz-se dos anteriores: a modernidade ocidental funda-se sobre o recalque das culturas que compõem sua alteridade, até em seu próprio interior, por meio de diferentes procedimentos. Em sua fase neoliberal, o procedimento não mais consiste em impedir a ativação destas culturas; pelo contrário, trata-se de incitá-las, mas para incorporá-las a seus desígnios, destituindo-as de suas potências singulares e denegando os conflitos que essa construção necessariamente implicaria. É essa modernidade que hoje se encontra na berlinda. Sua incidência na política de produção de subjetividade e de criação/pensamento é o que nos interessa problematizar aqui.

Pois bem, o furor de arquivo aparece precisamente nesse contexto, marcado por guerra de forças pela definição da geopolítica da arte, a qual por sua vez se situa no contexto de guerra mais ampla, em torno da definição de uma cartografia cultural da sociedade globalizada. Há, porém, que precisar melhor que práticas artísticas produzidas nos anos 60-70 fora do eixo Europa ocidental-EUA impulsionam e alimentam esse furor. Sem dúvida, são especialmente cobiçadas as que surgiram na América Latina e em outras regiões que, como nosso continente, se encontravam então sob regimes ditatoriais (é o caso, por exemplo, da Europa do leste e da própria Península Ibérica). Nessas situações, o movimento em questão ganha matizes singulares que se apresentam sob formas variadas. Um aspecto, no entanto, é recorrente: agrega-se o político às dimensões do território institucional da arte, que passam a ser problematizadas.

O foco da compulsão de arquivar colocado nessas práticas situa-se num campo de forças em disputa pelo destino de sua retomada no presente – variado espectro desde iniciativas que pretendem ativar sua potência poético-política até aquelas movidas pelo desejo de ver tal potência definitiva e irreversivelmente desaparecida da memória de nossos corpos. É nessas práticas que vou concentrar a análise, movida pela urgência de nos situarmos mais precisamente nesse terreno, de modo a afinar nossas intervenções teórico-clínicas em sua paisagem.

Despertando da anestesia

Começamos por assinalar que o caráter político de tais práticas não as constitui como uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. No entanto, tal interpretação ficou estabelecida pela história canônica da arte, a partir de meados dos anos 70, com certos textos e exposições que se

tornaram emblemáticos no *mainstream* em que se definem os contornos desse território, com base nos quais tais práticas foram designadas como 'arte conceitual política' ou 'ideológica'. (Não por acaso, todos esses textos e exposições foram produzidos nos EUA e na Europa ocidental, onde esta experiência não havia sido vivida).¹ Essa interpretação não é nada neutra e veremos por quê.

O que faz os artistas nesse contexto agregarem o político a sua investigação poética é o fato de os regimes ditatoriais então vigentes em seus países incidirem em seu corpo de modo especialmente agudo, já que atingem seu próprio fazer, levando-os a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se o poder ditatorial se manifesta, mais obviamente, na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência desse processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Terror que faz associar o impulso da criação ao perigo de sofrer a violência do Estado, variável da prisão à tortura, podendo chegar à morte. Tal associação inscreve-se na memória imaterial do corpo: memória física e afetiva de sensações de dor, medo e humilhação (distinta, embora indissociável, da memória da percepção das formas e dos fatos, com suas respectivas representações e as narrativas que as enlaçam). Desentranhá-la é uma tarefa tão sutil e complexa quanto o processo que resultou em seu recalque (podendo, aliás, prolongar-se por 30 anos ou mais e só se plasmar de fato na segunda ou terceira geração).

É evidente que na época a questão do político também se coloca de distintas maneiras nas práticas artísticas que se fazem nos EUA e na Europa ocidental; porém, nesses contextos, ela se refere a situações externas ao terreno da arte (a Guerra do Vietnã, por exemplo) que, muitas vezes, aparecem em

obras representadas ou ilustradas, funcionando como denúncia. O que faz a diferença das propostas mais contundentes que se inventam na América Latina no período é que o político se coloca nas entranhas da própria poética. Encamada na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se sensível num meio em que a brutalidade do terrorismo de Estado provoca como reação defensiva a cegueira e a surdez voluntárias, por questão de sobrevivência (por exemplo, *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles). Esse tipo de ação e seus possíveis efeitos são de ordem totalmente distinta das ações socioeducativas de 'inclusão' ou das ações pedagógicas e/ou doutrinárias de conscientização e transmissão de conteúdos ideológicos, próprias da figura tradicional do militante.

As intervenções artísticas que afirmam a força política que lhes é inerente seriam aquelas que se fazem a partir do modo como as forças do presente afetam o corpo do artista; é essa qualidade de relação com o presente que tais ações podem eventualmente incitar em seus 'perceptores'.² Isso não quer dizer que, nesse caso, a pesquisa formal se torne secundária ou até dispensável. Pelo contrário, aqui o rigor formal da obra em sua performatização é mais essencial e sutil do que nunca, posto que é indissociável de seu rigor enquanto atualização da sensação que provoca tensão. E quanto mais precisa sua linguagem, mais pulsante sua qualidade intensiva e maior seu poder de interferência no meio em que circula – poder de liberar as imagens de seu uso perverso. Ativam-se outros modos de relação com as imagens, outras formas de percepção e recepção, mas também e sobretudo, de invenção e expressão. Elas podem implicar novas políticas da subjetividade e sua relação com o mundo, ou seja, novas configurações do inconsciente no campo social, as quais redesenham sua cartografia.

Em outras palavras, o que define o teor político desse tipo de prática é aquilo que pode

suscitar nas pessoas que são por ele afetadas em sua recepção: não se trata da consciência da dominação e da exploração (sua face extensiva, representacional, macropolítica), mas sim da experiência desse estado de coisas no próprio corpo (sua face intensiva, inconsciente, micropolítica). Essa experiência pode intervir no processo de subjetivação exatamente no ponto em que ele tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se.

O que se ganha é mais precisão de foco, que em compensação se turva quando tudo que diz respeito à vida social volta a reduzir-se exclusivamente à leitura de sua dimensão macropolítica e faz dos artistas que atuam nesse terreno designers gráficos e/ou publicitários do ativismo. É verdade que esse tipo de opção caracterizou certas práticas nas mesmas décadas de 1960 e 1970 (e ainda hoje), as quais poderiam efetivamente ser qualificadas como 'políticas' e/ou 'ideológicas'. Se esse tipo de ação é sem dúvida importante, ele deve no entanto ser distinguido das ações artísticas que trazem o político como aspecto de sua própria poética e que, por isso, atingem potencialmente a dimensão sensível da subjetividade e não sua consciência. Aqui situa-se o efeito mais grave do infeliz equívoco cometido pela 'história da arte': ao generalizar a caracterização para o conjunto das ações artísticas propostas naquelas décadas na América Latina, perderam-se a essência da singularidade das ações aqui focadas e o deslocamento que operara na relação entre o poético e o político.

O lapso, entretanto, torna-se ainda mais nefasto quando adotado como paradigma pelos próprios historiadores e críticos latino-americanos, seguindo a tradição puramente colonial. No Brasil, os que assumiram essa posição tendem a rejeitar tudo o que se produz na terceira geração de crítica institucional no terreno artístico, e a estigmatizá-lo como 'não arte'. Isso sustenta e justifica sua tendência a denegar as turbu-

lências do presente globalizado e o trabalho requerido para identificar e elaborar as questões que aí se colocam, tal como se manifestam singularmente em cada contexto. Em outras palavras, o equívoco da história institucional da arte é utilizado por tais críticos e historiadores para alimentar uma espécie de surdez defensiva às discussões que se vêm travando em escala internacional, especialmente à nova aliança que se estabelece entre o poético e o político (em particular no terreno da arte). O efeito é a omissão da responsabilidade de seu trabalho intelectual na construção do presente. Mais preocupante é a inibição que o poder de tal posição provoca na produção artística e discursiva das novas gerações.

Nesse contexto, estão dadas as condições para retomar o combate pela superação da cisão entre micro e macropolítica que se reproduz na cisão entre as figuras clássicas do artista e do militante, presente na base do conflito que caracterizou a conturbada relação de amor e ódio entre movimentos artísticos e movimentos políticos ao longo do século 20, responsável em parte pelas frustrações de tentativas coletivas de emancipação (a começar pela Revolução Russa). O que, afinal, diferenciaria exatamente ações micro e macropolíticas?

Micro & macropolítica

Antes de responder a essa pergunta, cabe assinalar que macro e micropolítica compartilham um ponto de partida: a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nas situações em que sua dinâmica se encontra interrompida ou, no mínimo, esmaecida. Ambas têm como alvo a liberação do movimento vital de suas obstruções, o que faz delas atividades essenciais para a 'saúde' de uma sociedade. Refiro-me à afirmação da força inventiva de mudança, quando a vida assim o exige como condição para voltar a fluir. Entretanto são distintas as ordens de

tensões que cada um desses modos de aproximação permite vislumbrar, assim como as manobras desse enfrentamento e as faculdades subjetivas que elas envolvem.

A operação própria da ação macropolítica consiste em inserir-se nas tensões que se produzem entre polos em conflito na distribuição desigual dos lugares estabelecidos pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, raça, etnia, crença, gênero, etc.). São relações de dominação, opressão e/ou exploração em que a vida daqueles que se encontram no polo dominado tem sua potência diminuída, por se converterem em objeto daqueles que se encontram no polo dominante e que os instrumentalizam (por exemplo, a força de trabalho de uns usada para acumulação de mais-valia de outros). A ação macropolítica inscreve-se no coração desses conflitos, em combate por redistribuição de lugares e seus agenciamentos, visando a uma configuração social mais justa.

Já a operação própria à ação micropolítica consiste em inserir-se 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 – produto da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos. Neste processo, a cartografia em curso torna-se demasiado estreita ou inadequada, o que cedo ou tarde acaba provocando colapsos de sentido, manifestos em crises na subjetividade que nos forçam a criar, de modo a dar expressividade à realidade sensível que pede passagem, alargando a percepção e redesenhando nossos contornos. A ação micropolítica inscreve-se no domínio performativo não só artístico (visual, musical, literário ou outro), mas também teórico e/ou existencial.

É evidente que o que acabo de afirmar só faz sentido se entendermos a produção tan-

to de conceitos quanto de formas de existência (sejam elas individuais ou coletivas) como atos de criação, tal como os que se efetuam na arte. Em qualquer uma dessas ações micropolíticas tendem a se produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente. É que a pulsação desses novos diagramas sensíveis, ao tomar corpo em criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, as tornam portadoras de potencial poder de contágio de seu entorno. Como escreve Guattari em 1982, em *Micropolítica. Cartografias do Desejo*, livro que fizemos em coautoria: “Quando uma ideia 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” (que hoje seria o da gripe suína). 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”.³ Se o livro fosse escrito hoje, talvez Guattari tivesse nuançado o entusiasmo contido nesses comentários, lembrando que nada garante que o vírus crítico de uma ideia vá de fato proliferar como epidemia, nem que as vitaminas do poético consigam realmente curar a anestesia ambiente. O que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar. E o que pode a clínica é insistir na ideia de que a arte é a mais poderosa das vitaminas. E isso não é pouca coisa.

Em suma: do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (domínio das estratificações que delimitam sujeitos, objetos, bem como a relação entre eles e suas respectivas representações); do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre este plano e aquilo que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (domínio dos fluxos, intensidades e devires).

O primeiro tipo de tensão é acessado sobretudo pela percepção, e o segundo, pela sensação. Explico-me brevemente: a percepção aborda a alteridade do mundo como mapa de formas que associamos a certas representações de nosso repertório e as projetamos sobre aquilo que estamos aprendendo, de modo a lhe atribuir sentido. Enquanto a sensação aborda a alteridade do mundo como diagrama de forças que afetam nosso corpo em sua capacidade de ressoar. Nesse processo, o outro se integra em nosso corpo como molécula de seu tecido sensível e se toma presença viva a nos produzir inquietação por colocar em crise esse mesmo repertório. É precisamente essa tensão o que nos força a pensar/inventar uma obra de arte, um conceito, um modo de existência ou outra manifestação em que ela se faça presente. Aqueles que encontram qualquer uma dessas criações ganham uma oportunidade de encarar tal tensão e, talvez, de ir mais longe ainda, ativando 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. Se é verdade que essa separação já começa a dissolver-se com as vanguardas modernistas da América Latina, tal dissolução se intensifica e se expande nas práticas artísticas da região nos anos 60-70. Esboça-se nesse contexto um composto dos dois tipos de ação sobre a realidade não só na arte, mas na política da existência. É esse aspecto crucial da produção artística do período no continente que parece ter escapado à história da arte.

Já de saída, 'esta' história não foi feliz ao qualificar tais propostas como 'conceituais': mesmo quando lhes outorgando autonomia relativa às ações assim categorizadas nos EUA, o termo encobre suas singularidade e heterogeneidade. Em todo caso, ainda que as mantenhemos sob o chapéu

do 'conceitualismo', é inaceitável rotulá-lo como 'ideológico' ou 'político' para marcar supostamente sua diferença. É que se de fato encontramos nessas propostas um germe de integração entre o político e o poético, vivenciado e atualizado em ações artísticas, bem como na vida cotidiana, embora frágil e impossível de nomear, chamá-lo de 'ideológico' ou 'político' é um modo de denegar o estado de estranhamento que essa experiência radicalmente nova produz em nossa subjetividade. A estratégia é simples: se o que aí experimentamos não é reconhecível na arte, então, para nos proteger do incômodo ruído, o categorizamos na política, e tudo permanece no mesmo lugar. O abismo entre micro e macropolítica se mantém; aborta-se o processo de sua fusão e, portanto, aquilo que está por vir (no melhor dos casos, o germe permanece incubado). Ora, o estado de estranhamento constitui experiência crucial porque, como sugerido, ele é o sintoma das forças da alteridade que reverberam em nosso corpo e exigem criação. Ignorá-lo implica o bloqueio da potência pensante que dá impulso à ação artística e sua provável interferência no presente.

Tomemos o caso do Brasil. A crítica à instituição artística no país manifesta-se desde o início dos anos 60 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contracultural. Ela persiste mesmo após 1964, quando se instala no país a ditadura militar, e, ainda, por um breve período após dezembro de 1968, quando a violência do regime recrudescer por conta da promulgação do AI-5.⁴ É exatamente nesse momento que o político se agrega à poética da crítica institucional em curso na arte. No entanto, no início da década seguinte, o movimento começa a arrefecer por efeito das feridas nas forças de criação provocadas pela truculência do regime. Muitos artistas e intelectuais são forçados ao exílio – seja por

ter sido presos ou por correr o risco de sê-lo, seja simplesmente porque a situação se tornara intolerável. Como todo trauma coletivo desse porte, conforme já mencionado, o debilitamento do poder crítico da criação estende-se por mais uma década depois da retomada da democracia nos anos 80, quando se instala o neoliberalismo no país. É verdade que uma agitação cultural tem início no bojo do movimento pelo fim da ditadura, no começo dos anos 80, e prossegue ao longo da década, mas é ignorada pelos críticos e historiadores da arte.⁵ Só mais recentemente a força crítico-criadora da arte volta a ativar-se como movimento coletivo visível na vida pública, por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 90. Um duplo fator está na origem de tal movimento: seu primeiro aspecto é que estão dadas as condições para uma retomada coletiva da vida pensante que havia sido interrompida pelo trauma; o segundo é a plena instalação do capitalismo financeiro em escala internacional, que mobiliza esse tipo de interrogação na nova safra de artistas, que volta a problematizar a relação entre o poético e o político.

A situação favorece a retomada de um movimento tendente a superar a dissociação entre micro e macropolítica, agora com outras estratégias, já que é outro o regime de opressão e de produção de subjetividade, se comparado ao que opera em ditaduras militares. É precisamente nesta situação que surge o desejo de inventário. É que a experiência da fusão poético-política vivida nessas práticas ficou sob esquecimento; só as conhecemos em sua exterioridade e, assim mesmo, de maneira lacunar. Sua potência disruptiva e o que ela abriu e poderia continuar abrindo em seu entorno ficaram soterrados 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 viabilizar

sua continuidade em função das forças que pedem passagem em nosso presente. Essa é a política de desejo que, de diferentes maneiras, move uma série de iniciativas geradas pelo furor do inventário.

No entanto, essa mesma situação mobiliza uma política de desejo diametralmente oposta: no momento em que tais iniciativas reaparecem, o sistema global da arte as incorpora imediatamente para transformá-las em fetiches, congelando os germes de futuro que mal começavam a reaquecer. Se o movimento de pensamento crítico que se deu intensamente nos anos 60 e 70 na América Latina foi brutalmente interrompido naquele período pelo regime ditatorial que preparou o país para a instalação do neoliberalismo, no momento mesmo em que sua memória começa a reativar-se esse processo é novamente interrompido, agora com o requinte perverso e sedutor do mercado da arte, muito distinto dos procedimentos grosseiros e explícitos das ditaduras militares. Os arquivos de tais práticas convertem-se então numa espécie de botim de guerra disputado pelos grandes museus e colecionadores da Europa ocidental e dos EUA, antes mesmo que o que estava incubado nas propostas artísticas inventariadas tenha voltado a respirar. Um novo capítulo da história não tão pós-colonial quanto gostaríamos...

Revolver, ativar, revulsionar

Ora, se o fato de vislumbrar o surgimento de uma nova figura da fusão entre o poético e o político no século 21 não é apenas um sonho datado historicamente que insistimos em sonhar, deveríamos nos perguntar: que novos problemas estariam convocando a retomada dessa articulação? Que estratégias têm sido inventadas para seu enfrentamento? Que novos personagens tomam corpo nesse combate? Que alterações provocam no relevo do território da arte?

Os inventários que pretendem ativar tais poéticas deveriam pensar-se de modo a criar

condições para uma experiência de sua contundência crítica no enfrentamento das questões do presente, de modo a adensar as forças de criação que nele se afirmam. Esse esforço, porém, nada tem a ver com o desejo de conquista de lugares mais gloriosos e/ou glamorosos do que o papel de figurantes ou mesmo de 'sem papel' que nos coube até aqui na história canônica da arte, escrita pela Europa ocidental e pelos Estados Unidos. E se, diferentemente dessa vontade egoica de devir celebridade, a meta consiste em traçarmos outra(s) história(s) da arte, tampouco interessa fazê-lo se for para mantermos a mesma lógica, apenas invertendo-lhe os sinais (a 'nossa' história agora apresentada como paradigma universal); e menos ainda para ficarmos gozando voluptuosamente no papel de vítima, coçando a casquinha da ferida. Em compensação, se esse esforço de fato vale a pena, é porque pode contribuir para 'curar' a interrupção da vida pensante em nossos países, causada pela superposição dos traumas das ditaduras e do estatuto do pensamento/criação sob o neoliberalismo que as sucedeu. Não por acaso tal regime foi designado por vários teóricos como 'capitalismo cultural' ou 'cognitivo'. É que neste contexto, como sabemos, o conhecimento e a criação convertem-se em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de capital. A reativação de tais práticas não escapa a esse destino; espero que o furor de arquivo contribua para que o enfrentemos – ao menos o suficiente para desobstruir o acesso a esses germes incubados de futuros soterrados,⁶ tão desejados no presente.

Suely Rolnik é psicanalista, pesquisadora e curadora independente. Professora titular da PUC-SP (Pós-Graduação em Psicologia Clínica: Núcleo de Estudos Transdisciplinares da Subjetividade) e docente convidada do Master Oficial en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) e do Programa de

Estudios Independientes (PEI) do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MacBa). Seu trabalho tem ampla circulação internacional, em publicações, conferências, cursos e workshops. Autora de *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Estação Liberdade, 1989); 2 e 3 ed. revistas (Sulinas, 2006, 2007) e, em colaboração com Félix Guattari, de *Micropolítica. Cartografias do desejo* (Vozes, 1986; 8 ed 2007), publicado em cinco países.

Notas

- 1 Para nos limitarmos aos principais autores a partir dos quais estabeleceu-se esse tipo de interpretação podemos mencionar o espanhol Simón Marchan Fiz (*Del arte objectual al arte del concepto*, Madrid, Comunicación 1974), o inglês Peter Osborne, o norte-americano Alexander Alberro; entre as exposições, *Global Conceptualism* (Queens Museum, 1999).
- 2 '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, participante, participante, usuário, etc. são inadequadas para esse tipo de proposta.
- 3 Guattari Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. São Paulo: Vozes (1986), 8 ed. revista e ampliada, 2007:132 e 269. Versões em espanhol: *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006:132-133 y 263. *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón (colectivo Situaciones), 2006:162 y 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.
- 4 O Ato Institucional n. 5, promulgado pela ditadura em 13 de dezembro de 1968, permite ao governo militar dissolver o Congresso e lhe dá plenos poderes, o que torna qualquer ação ou atitude que o regime considere subversiva passível de prisão, sem direito a *habeas corpus*.
- 5 Essa observação foi feita por Ricardo Basbaum, por ocasião de uma discussão sobre este texto no grupo de estudos de que ele participa no Rio de Janeiro, em 09.05.2009.
- 6 A ideia de que "a tarefa que nos cabe no presente é revolver, no passado, os futuros soterrados", me foi sugerida pela doutoranda Elisabeth Pacheco, num seminário sobre o presente ensaio (no Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica da PUC-SP), com base em sua leitura de Walter Benjamin (*Obras Escolhidas* v.I, Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 10 ed., 1996).