



O 'LUGAR' NEGOCIADO NO QUAL O TRABALHO SE MOVE, SABENDO-O E SABENDO-SE PARTE DE UM MUNDO MAIOR, OU, SE QUISERMOS, DESCONHECIDO*

Hélio Branco

Trata-se do reconhecimento de um vínculo estratégico entre experiência e conhecimento que se dá muito além dos poderes de convencimento da arte ou de qualquer outro saber em separado, 'cujo centro estaria em todos os lugares, e os limites, em lugar nenhum'. Essa negociação plástico-teórica é a questão estrutural deste texto.

Talvez fosse possível pensarmos uma sobrevida para as artes tradicionais sob a forma de pesquisa na universidade. Quem sabe movido por motivos análogos, Allan Kaprow concebeu uma pedagogia do não artista num momento de intensa e disseminada investigação analítica na sociedade ocidental. Suas ações o aproximaram do ambiente propício da universidade para problematizações, enfatizando a relação arte e vida desta feita em estreito vínculo com o campo oficial da produção e transmissão de conhecimento.

THE 'PLACE' NEGOTIATED IN WHICH WORK MOVES, GETTING TO KNOW IT AND ONESELF AS PART OF A WIDER OR LET'S SAY AN UNKNOWN WORLD. | *It is about recognizing a strategic bond between experience and knowledge far beyond the persuasive powers of art or any other separate knowledge, "whose center would be everywhere and whose boundaries nowhere". This text is structured around this plastic-theoretical negotiation. | Contemporary art; a place of art inclusion, collectives of artists, art education in the university, public art.*

De todo modo, como foi possível observar ao longo de nossa pesquisa, os veios que encontramos para tecer nossa trama de quatro dimensões são necessariamente arbitrários. E nossa ambição difere espontaneamente de uma posição de expectativa, para tornar-se locomotora de um processo de realização no qual os 'contras' seriam pensados como 'prós', ou seja, nosso objetivo é trafegar bem, valer-nos também dos reveses, nesse ou em qualquer contexto. Embora possamos dizer que a própria condição humana limita nossa capacidade de auto-observação a determinados pontos de vista. É certo dizer também que essa nossa pretensão não se inibe devido a essa constatação. Fatalmente, em variáveis níveis e graus de intensidade, 'elegemos' o que, quando, onde, como, por que e porque; e podemos dizer que isso nos define as qualidades do que vivemos. 'Pensar o trabalho trabalhando' é o que quer um estudante 'da' arte artista. Trata-se da expansão do ímpeto criativo à procura de provas; da comunicação de inquietações e dos acréscimos de referências críticas, o que se reivindica. Tais aspirações, diferentemente, partem e tor-

arte contemporânea
lugar de inscrição
da arte
coletivos de artistas
formação do artista
na universidade
arte pública

Captura da luz, 2009
instalação
Fonte: arquivo do artista

nam ao trabalho, também em processo contínuo de mudança. Se quisermos essa dinâmica como mera base abstrata para idiosincrasias, malgrado a veemência de sua incerteza, basta sublimá-la em agradecimentos e protocolos regulamentares. No nosso caso, procuramos revirar protocolos e formalidades em metodologia empírica, jogando ‘no pleno’ com a vida de 24 horas para erigir trabalhos que dialogassem com seu entorno sabendo-o e sabendo-se parte de um mundo maior, ou, se quisermos, desconhecido.

Quando observamos alguns aspectos conceituais e táticos de trabalhos anteriores entrelaçados a alguns problemas levantados ao longo da pesquisa, nos é fundamental considerar o intenso fluxo informacional e o ritmo interno que a produção assume nessas circunstâncias – o que implica reconhecer uma intensificação das repartições e sobreposições de assuntos mobilizados. A maneira de ‘posicioná-los’ foi buscada na estrutura física, arquitetural e urbanística comum na qual fluem outras pesquisas, o *campus* da UFRJ, especificamente o Galpão de Linguagens Visuais da EBA. Não que as experiências aqui produzidas e comentadas não possam ser refeitas em outro lugar. Essa é uma agenda implícita de sobrevivência que o trabalho adotou para existir e manter determinada margem de independência em dado horizonte de eventos; é sua plenitude possível, digamos, assegurada. Por algum motivo importante essas estruturas arquitetônicas modernistas ‘testadas’ nessa oportunidade também são parte de um projeto inacabado ou em constante transformação,¹ não se sabe. Entretanto, afastando-nos ajuizadamente de problemas por demais contingentes, preferimos aqui focar essas dependências em sua simbologia como guarnecedoras de trocas de esclarecimentos, que as converteriam em um tipo de templo da iluminação, casa de saber, nave do conhecimento, etc. Os problemas que as sombreiam, portanto, não poderiam estar ao lar-

go dessas operações, como contrapartes estruturantes dessa poética que se busca incorporar. A própria exaustão da metáfora da luz, aludida em muitos trabalhos empreendidos nessa oportunidade, interessa aqui porque exige e oferece, de modo concomitante, atenção ao que é materialmente implicado na produção e zelo no trato com determinados preceitos imateriais, ambos evocados na pesquisa como um todo, visando assumir ‘voz’ e plasticidade sempre renováveis, nunca as mesmas, malgrado a generalidade de assunto e objetos trabalhados.

Por sua condição eminentemente difusora e crítica, a universidade posiciona-se de modo favorável como terreno para averiguações dessa natureza de trabalho que buscamos enfatizar. Por outro lado, os rigores atrelados a compromissos produtivistas altamente fomentados; a indolente burocracia governamental regulamentar; a estruturação pedagógica; a defasagem tecnológica; o formato de suas aspirações intelectuais, entre outros pontos, devem, no caso do ensino de arte na universidade, ser revistos. Se atualmente tornou-se impossível separar a arte da teoria, isso se deve mais aos desregramentos ensaiados no afã de conquistar irrestrita liberdade praticados por artistas e pensadores da arte do que ao seguimento de modelos ou orientações comprometidas com outras intenções, outras lógicas pedagógicas: trata-se da problematização que envolve o que a experiência poética ambiciona e as possibilidades da transmissão de conhecimento que o ensino institucionalizado pode oferecer.

São as marcas do autor nessa área ativada entre os coletivos de artistas e a arte pública por eles praticada e a universidade que contam por fim.² Entretanto buscamos maneira tangencial de comentar alguns trabalhos segundo motivações emanadas desses dois universos. Consideramos insuficiente nesta pesquisa manter afastadas essas implicações, uma vez que elas compuseram nosso raio

de ação nos últimos anos, levantando problemas e oferecendo possibilidades diferentes de elaboração. A percepção da implicação pública, nos termos que procuramos demonstrar, presente nos dois segmentos abordados, reúne-os numa discussão mais vasta que, em última análise, poderíamos dizer que está contida na ambição de ‘reconhecer’ que a arte permeia e é permeada pelo mundo. Sem importar o que temos primeiro, vida-arte, real-ficção, visual-verbal, obra-texto, vale de fato o ‘como isso acontece’, como nossos movimentos e gestos ‘migram’ para as feições que as proposições assumem em suas aparições e para os depoimentos a seu respeito.

Concluímos então que foi possível alocar algumas características de trabalhos realizados em espaços não institucionais sob a dinâmica da pesquisa acadêmica e vice-versa. Dessas características, uma das principais é a preferência por coisas e situações que se tornam íntimas por sua banalidade cotidiana – supondo que por elas se imponha intenso fluxo de decisões automatizadas pelo hábito, que trafegam na mesma esfera em que repousam pedaços de pensamentos, frases inconclusas, lapsos, fragmentos de sonho e de realidade –, estruturando em imagem, texto e som nossos dias na sociedade da informação. Nesse tocante, podemos dizer que a pesquisa é um adensamento de informações específicas, reflexões compartilhadas e tomadas de posição particulares que, nesse caso, giram em torno das linguagens da arte visual contemporânea envolvida pelo ambiente brasileiro do Rio de Janeiro. O reconhecimento do contexto aqui se torna fundamental porque oferece a percepção do que permanece comum³ nessas circunstâncias: o ‘lugar’ negociado no qual o trabalho se move.

Assim como os domínios compartilhados do som, da luz e do entorno permitem assentir, a sequência dessas experiências visa demonstrar como nos seria possível articular acepções diversas de ‘lugar’



Empilhamento azul, 2002
instalação
Fonte: arquivo do artista

para investigar a produção de arte na contemporaneidade, tanto na universidade quanto na sociedade como um todo. Digamos então que sutis remissões às atividades docentes e à fugacidade desses instantes na cidade perpassariam os trabalhos, não obstante usando certo ‘vocabulário’ mais abrangente, trazido de fora.

Sob esse tipo de inquietação mais abrangente, nos serviria tomar a segunda hipótese formulada pelo filósofo e antropólogo argentino Néstor Canclini quando tenta entender ‘como estão pensando os artistas’: “é (...) a interação entre os diversos membros de um campo (enquanto sistema cultural e mercado) que situa o significado da arte no vacilante sentido do mundo”;⁴ sua primeira hipótese é a de que os preceitos da disjunção entre romantismo e classicismo, centrais na estética moderna, ainda persistiriam naquele momento (1994); e a terceira, a possibilidade de “que uma teoria da arte capaz de transcender o antagonismo entre pensamento e intuição poderia contribuir para a reelaboração dos dilemas do fim de século”. Valendo-se dessas proposições para interrogar como cada segmento envolvido nesse campo responde aos ditames de um multiculturalismo que espera que os artistas latino-americanos “expresssem e ilustrem suas diferenças”;⁵ reservando

aos europeus ocidentais e aos americanos do norte a permissão para “investigar novas culturas e enriquecer seus próprios trabalhos”.

Por outra instância dessa trama, o historiador da arte e professor alemão Hans Belting,⁶ quando revisa e amplia sua aposta numa resposta à hipótese por ele mesmo formulada sobre o fim da história da arte, circunscreve o problema que abrange as demandas do que ele chama de minorias quando relacionadas ao que se convencionou denominar arte universal, pontuando que, por elas mesmas, o não reconhecimento dessas minorias no arranjo todo próprio de uma história da arte europeia talvez advenha do fato de que ela “não é mera narração (...) que pudesse ser transferida (...) para outra cultura em que ainda falta uma narrativa semelhante”, porque, formada “no interior de tradição intelectual própria (...) transmitia a própria cultura como lugar de identidade”, constituindo o “espaço cultural em que a arte sempre recorre aos seus próprios modelos”. O que nos permite adiantar tratar-se eminentemente de uma questão política e que seria necessário não replicar os modelos europeus, mas empreender, segundo particularidades, a formação de uma história da arte própria,

Nem2, 2008
instalação
Fonte: arquivo do artista



podendo, aliás, conformar-se fora desse conceito de arte europeia.

Essas direções apontadas por Belting e Canclini sobre produções constituídas fora dos focos hegemônicos de poder nos servem aqui como estímulo porque iluminam, num contexto amplo, os pontos nodais trazidos à discussão. Principalmente no que tange à vitalidade de uma produção e reflexão da arte produzida na contemporaneidade no Rio de Janeiro, que rejeita, ou deveria rejeitar, um papel exótico de mera afetação, sem consequências maiores que uma localização acessória quando circula em centros e feiras de arte internacionais. É vital que essa produção possa nutrir-se de imediato dos próprios problemas que a cercam, para poder talvez falar àqueles aqui presentes. E isso não é a mesma coisa que falar sobre problemas identitários, algo como uma noção integradora viável de arte brasileira. Trata-se da constatação de que o trânsito global que elege as obras e os assuntos representativos da ‘arte brasileira’ no sistema de arte internacional já o faz regionalizando-a; naturalmente, passando por cima de problemas que, por falta de condições ou interesse, não conseguimos explicitar por nós mesmos. Mesmo porque, se não se encontra na sociedade brasileira sequer um esboço de comemoração aos 50 anos das primeiras proposições neoconcretas, de uma arte genuinamente concebida diante de circunstâncias próprias, que erigiriam uma possível ideia poética de nação para o Brasil,⁷ seria excessivo exigir dessa mesma sociedade que fosse capaz de construir uma verdadeira economia que desse suporte às produções e às pesquisas artísticas atuais localizadas fora da espetacularização da cultura e seus estereótipos, nos quais aquela melhor se define. Contudo, malgrado as estratégias de determinados segmentos minoritários da arte praticada e pensada entre nós, não se pode afirmar que a maior parte da produção local seja capaz de escapar aos ditames de tal noção de espetáculo:

*Para descrever o espetáculo, sua formação, suas funções e as forças que tendem a dissolvê-lo, é preciso fazer uma distinção artificial de elementos inseparáveis. Ao analisar o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetacular, ou seja, passa-se para o terreno metodológico dessa sociedade que se expressa pelo espetáculo. Mas o espetáculo nada mais é que o sentido da prática total de uma formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém.*⁸

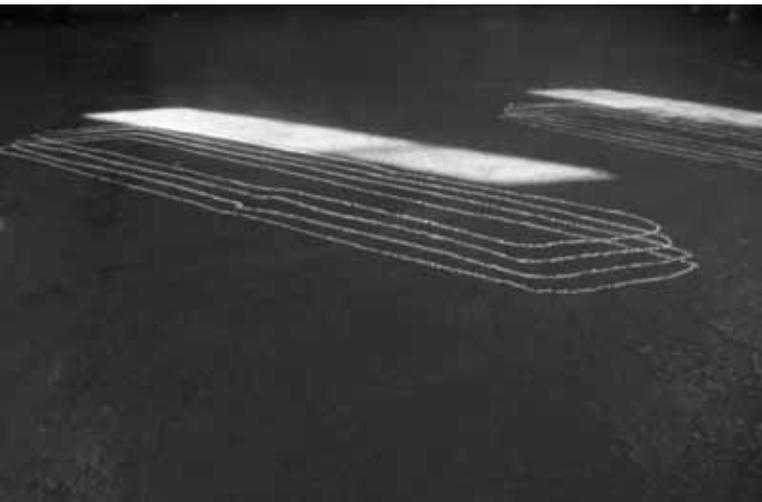
Debord, singrando o oceano da informação, destila em seus canais e continentes um contraste, como um desses usados em exames médicos para visualização de órgãos internos, que se espalha revelando tecidos sociais emaranhados, topografias hierarquizadas por intensos fluxos e contrafluxos de conhecimento; demonstrando-nos os intermédios de como uma estranha e mutante arquitetura comunicacional submersa estabelece-se como fulcro do atual poder mundial, integrando-o.

Segundo essa acepção, o poder do espetáculo se impõe absorvendo e instrumentalizando a maior parte da produção e circulação de saberes, teóricos e artísticos incluídos, através de incremento sem precedentes em ferramentas tecnológicas de comunicação potencialmente capazes de ‘organizar’ a sociedade. Entre outras forças, uma ‘fusão econômico-social’; o ‘segredo generalizado’; uma ‘ausência de contestação à mentira’ e a eterna ‘construção de um presente’ compõem-se como aspectos proeminentes dessa inquietante análise. Contudo, a ‘mídia’ onipresente comentada, verdadeira paisagem sem fundo dessa apreciação, ainda não incluía àquela altura em seus domínios a popularização da internet e dos celulares, das câmeras de videofoto e congêneres que ora experimentamos. O que, independentemente dos benefícios trazidos por tal aparato, só veio multiplicar os alcances e as interações do mundo da ‘de-

sinformação’.⁹ A ‘imagem’, enquanto reputação, parece ser o próprio sol dessas paisagens cheias de mistérios, boatos, especialistas e legitimações, pairando sobre todas as categorias da produção humana. Mesmo assim, ou por isso mesmo, nesses cenários deslizantes, tomadas de posição tornam-se cada vez mais difíceis, arriscadas e passíveis de recuperação. A construção das personalidades entra aqui em sua fase pós-industrial, terceirizada, o que vai exigir dos artistas, sobretudo daqueles localizados fora do eixo do poder mundial, esforço de navegação redobrado, atenção múltipla, impossível de ser aplicada individualmente, cambando¹⁰ entre invocações de pertencimento e ambições de fronteiras abertas, cada vez mais pormenorizadas e difundidas em larga escala. Cartas celestes, GPS, bússolas, radares e satélites podem muito pouco nessa empreitada, porque não se trata de mensurar distâncias, mas de identificar os teores dos referenciais, o que vai conduzir o transcurso e a qualidade da navegação:

*Assim, numa época em que já não pode existir arte contemporânea, é difícil julgar as artes clássicas. Aqui como alhures, a ignorância é produzida para ser explorada. Ao mesmo tempo em que perdem o sentido o gosto e a história, organizam-se redes de falsificação. Basta ter ascendência sobre os peritos e os leiloeiros, o que não é difícil, para fazer valer qualquer coisa, pois nos negócios desse tipo, como também nos outros, é a venda que autentica o valor. Depois, os colecionadores e (...) museus entulhados de falsificações (...) terão interesse em manter-lhes a boa reputação.*¹¹

Nesse tocante, no qual as esferas da temporalidade tornaram-se envoltivamente dominantes, não custa lembrar Michel Foucault quando observa, ao longo de um debate com geógrafos, que as questões eminentemente espaciais adquiriram, em dado momento do século 20, leituras que lhes conferiam certo tom anti-histórico:



Captura da luz, 2009
instalação
Fonte: arquivo do artista

“Se alguém falasse em termos de espaço, é porque era contra o tempo (...) ‘negava a história.’”¹² Porém, indagado acerca de suas recorrentes metáforas espaciais, retruca que, através delas, tinha encontrado o que procurava – “as relações que podem existir entre poder e saber (...) quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território”.¹³

Quem encarasse a análise dos discursos somente em termos de continuidade temporal seria necessariamente levado a analisá-la e encará-la como a transformação interna de uma consciência individual. Construiria ainda uma grande consciência coletiva no interior da qual se passariam as coisas (...) Tentar, ao contrário, decifrá-lo [o discurso] através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder.¹⁴

Essa terminologia, pela demarcação espacial panóptica, dispersa em inúmeros aparelhos de poder, sublinha o lugar tecnológico dos dispositivos vigilantes que demarcariam territórios: “É efetivamente

de guerra, de administração, de implantação, de gestão de um saber que se trata em tais expressões”.¹⁵

Parece claro agora que nossa posição favorável à intensificação das práticas públicas da arte e das reflexões públicas da arte tem como horizonte a movimentação do circuito de arte global. E que entendemos que essas relações entre saber e poder direcionam a gestão da arte (ensino, produção) para determinados enquadramentos. Se não fizemos o dever de casa autodesignatório do modernismo, agora o mundo tornou-se muito maior, mais rápido e populoso, tornando, via um aparato tecnológico sem precedentes, cada vez mais determinantes as relações entre conhecimento e poder, e desnecessárias as dominações estritamente territoriais, bastando que se instaurem localmente as diretrizes de investigação a ser seguidas, agendadas pelos mercados mundiais.

O que significa essa afluência de artistas aos programas de pós-graduação em arte no Brasil senão uma possibilidade de pensar melhor os enquadramentos aos quais esses mesmos artistas-pesquisadores estão expostos? O que revelaria uma pós-produção, uma pesquisa do conjunto de pesquisas concluídas nestes 20 anos? Que feições adquiriram os trabalhos que lhes seguiram? Que inquietações afloraram ou tomaram corpo? Enfim, como se comunicam entre si e com a sociedade com a qual convivem?

Se ‘é a venda o que autentica valor’ e nos encontramos fora dos centros de decisão do mercado de arte internacional, um dos riscos que corremos com ‘os maus usos da verdade’, é deixar que decidam por nós nossa própria definição, que reconheçam por nós nosso próprio território e, finalmente, que digam por nós o que somos. A discussão da arte como instância pública oferece-se então como determinante porque, democraticamente, é capaz de acolher tanto a voz do especialista quanto a voz do diletante, devolvendo à arte,

pelo menos parcialmente, sua aura de riqueza comum, de delírio coletivo sem dono.

NOTAS

* Este texto é parte integrante da dissertação *Lugares de inscrição da arte: artistas, coletivos de artistas, e certa arte pública praticada na cidade*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2010, sob orientação da professora doutora Glória Ferreira.

1 Nesse caso, cabe lembrar a demolição de uma parte construída e nunca usada do Hospital Universitário Clementino Fraga da UFRJ, na Ilha do Fundão, em dezembro de 2010.

2 Na dissertação procurei alinhar poeticamente alguns de meus trabalhos – e também a pesquisa –, enfatizando a dimensão pública de determinadas proposições de arte coletiva de que participei como artista e produtor, situando-os, assim como o contexto da universidade enquanto produtora de conhecimento, como operantes em uma sociedade regida pela informação. A ‘área ativada’ que provoca o artista-pesquisador se constituiria das ‘inscrições da arte’ em instâncias públicas, vitais nos dois campos abordados.

3 Negri, Antonio e Hardt, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Diferenciando povo (concepção unitária), população (identidade única), massa (indiferenciação), e classe operária (trabalhadores industriais e assalariados) “o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente” (13); “é o reconhecimento de que a produção de subjetividade e a produção do comum podem formar, juntas, uma relação simbiótica em forma de espiral. Em outras palavras, a subjetividade é produzida através da cooperação e da comunicação, e por sua vez essa subjetividade produzida vem a produzir novas formas de cooperação e comunicação, que por sua vez produzem nova subjetividade, e assim por diante. Nessa espiral, cada movimento sucessivo da produção do comum é uma inovação que resulta numa realidade mais rica” (247-248).

4 Canclini, Néstor García. Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. *Arte & Ensaios* n.18, Rio de Janeiro, 2009:156-165.

5 Id., *ibid.*

6 Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão*

dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006:97.

7 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985:81. “o que talvez seja o seu principal interesse [o neoconcretismo]: o de ser uma produção da crise do projeto construtivo, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico. No campo da discussão da cultura como produção social”.

8 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997:16.

9 Id., *ibid.*:201-202. “Muito utilizado pelo poder (...) para manter o que está estabelecido; atribuem sempre a esta utilização uma função contraofensiva. (...) Ao contrário da pura mentira, a desinformação (...) deve fatalmente conter certa parte de verdade, mas deliberadamente manipulada por um hábil inimigo. (...) a desinformação seria um mal uso da verdade. (...) Mas quem seria o hábil inimigo?”

10 Manobra efetuada na navegação visando mudar a direção da vela da embarcação. Exige sincronismo corporal afinado, sobretudo quando realizada por tripulação numerosa.

11 Debord, *op. cit.*:206.

12 Foucault, Michel. Sobre a geografia. In *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 23 ed., 2007:159.

13 Id., *ibid.*:158.

14 Id., *ibid.*:158.

15 Id., *ibid.*:159.

Hélio Branco é artista e mestre em *Linguagens Visuais* pelo PPGAV|EBA|UFRJ. Sua pesquisa envolve as relações da arte da contemporaneidade em domínios públicos. Como proponente e produtor de práticas de arte colaborativa em intervenções urbanas, concebe e desenvolve trabalhos em mídias expressivas diversas.