

Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e Arte Participativa

Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art

Claire Bishop

Tradução de

Jefferson Miranda

 0000-0003-3644-7595
jeffsmiranda@gmail.com

Revisão técnica de

Felipe Scovino

Resumo

No presente ensaio, publicado originalmente no *e-flux journal*, n. 29, de novembro de 2011, a autora trata do Grupo de Ações Coletivas, em atividade em Moscou a partir de meados da década de 1970, pela perspectiva da arte participativa ocidental. Claire Bishop é professora associada no Programa de Doutorado em História da Arte no CUNY Graduate Center, Nova York. É colaboradora regular da *Artforum*; suas publicações incluem *Installation art: a critical history* (2005), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) e, como editora, as antologias *Participation* (2006) e *1968-1989: political upheaval and artistic change* (2010).

Palavras-chave

Arte participativa. Compartilhamento de experiências privadas. Indistinguibilidade.

Abstract

In the present essay, published in the journal e-flux journal, n. 29, November 2011, the author focuses on the Collective Actions Group, active in Moscow from the mid-1970s onwards, from the perspective of Western participatory art. Claire Bishop is associate professor in the PhD Program in Art History at CUNY Graduate Center, New York. She is a regular contributor to Artforum; her publications include Installation art: a critical history (2005), Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship (2012) and the edited anthologies Participation (2006), and 1968-1989: political upheaval and artistic change (2010).

O crescimento da arte participativa desde os anos 1990 nos convida a construir uma história dessa prática, idealmente uma história que reflita sua propagação global nos nossos dias.¹ Ao traçá-la, aparecem importantes variantes que desafiam a maneira dominante de pensar a arte participativa na Europa Ocidental e na América do Norte, onde essa prática tende a ser compreendida como uma resposta política, construtiva e de oposição à atomização do espetáculo das relações sociais. Por outro lado, a arte participativa praticada na Europa Oriental e na Rússia de meados da década de 1960 até o final da década de 1980 é frequentemente marcada pelo desejo de uma experiência estética cada vez mais subjetiva e privada. À primeira vista, isso parece ser uma inversão do modelo ocidental (apesar da observação de Guy Debord de que o comunismo burocrático não é menos espetacular do que sua variante capitalista; ele é simplesmente “concentrado” em vez de “difuso”).² As experiências individuais que foram alvo da arte participativa quando realmente existia o socialismo, no entanto e fundamentalmente, continuam a ser enquadradas como experiências privadas *compartilhadas*: a construção de um espaço artístico coletivo entre pares que confiam mutuamente uns nos outros. Em vez de enquadrar essa prática como “implicitamente política”, tal como é hábito nas atuais abordagens ocidentais à história da arte produzida pelo bloco oriental, este ensaio argumentará que o trabalho produzido sob o socialismo de Estado durante essas décadas deve ser entendido em termos mais complexos. Dada a saturação da vida cotidiana pela ideologia, os artistas soviéticos não consideravam seus trabalhos políticos, mas sim existenciais e apolíticos, comprometidos com ideias de liberdade e com a imaginação individual. Ao mesmo tempo, buscavam um horizonte ampliado – pode-se dizer democratizado – para a produção artística, em contraste com o sistema altamente regulado e hierarquizado da União dos Artistas Soviéticos.

¹ Este ensaio faz parte de um capítulo de meu próximo livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (London: Verso, 2011).

² “O espetáculo existe sob forma concentrada ou sob uma forma difusa, conforme as necessidades do estágio particular da miséria que ele desmente e mantém. Nos dois casos, o espetáculo não é mais do que uma imagem de feliz unificação, cercada de desolação e de pavor no centro tranquilo da infelicidade... Se todo chinês deve aprender Mao, e assim ser Mao, é porque ele não tem mais nada para ser. Onde domina o espetáculo concentrado domina também a polícia”. Guy Debord, *The society of the spectacle* (New York: Zone Books, 1994, seções 63 e 64) [A sociedade do espetáculo (Rio de Janeiro: Contraponto, 2007)].

No presente ensaio focalizo o Grupo de Ações Coletivas, ativo em Moscou a partir de meados da década de 1970, pela perspectiva da arte participativa ocidental. Diferentemente de muitos artistas atuais socialmente engajados, para os quais a participação social na arte denota a inclusão da classe trabalhadora, de comunidades marginalizadas ou, pelo menos, de não profissionais (mais do que de amigos dos artistas e pares), o contexto político do grupo tornou tais distinções redundantes. O impulso de colaborar com comunidades desprivilegiadas que vemos hoje com tanta frequência era conceito um tanto estranho na década de 1970: sob o socialismo da Guerra Fria, todo cidadão era (pelo menos nominalmente) igual, isto é, um coprodutor do Estado comunista. Diferença de classe não existia.³ Encontrar participantes para sua prática artística era, portanto, uma questão de selecionar colegas confiáveis que não divulgariam informações sobre suas atividades. Numa atmosfera de vigilância e insegurança quase constantes, a participação era estratégia artística e social a ser utilizada apenas entre grupos de amigos mais confiáveis. As restrições da vida sob o véu do comunismo da Guerra Fria fazem mais do que simplesmente afetar a questão de quem participa da arte. Elas também regem o aspecto desses trabalhos: materialmente modestos e temporalmente curtos, muitas dessas ações e eventos aconteceram no campo, longe das redes de vigilância. O fato de muitas dessas ações não parecerem arte é menos uma indicação do compromisso dos artistas em embaçar as relações entre “arte e vida” do que uma estratégia deliberada de autoproteção, bem como uma reação às exibições militares e aos festivais

³ É claro que memórias das diferenças de classe não eram totalmente apagadas. Em “The Power of the Powerless”, Václav Havel fala de seu constrangimento social por ter de trabalhar em uma cervejaria em meados da década de 1970 (Havel, *Open Letters* [London: Faber and Faber, 1991], p. 173-174). O artista Vladimír Boudník (1924-1968) trabalhou numa gráfica e declarou, uma década antes de Joseph Beuys, que todo mundo era artista. Considerava em sua arte uma missão educativa: ele produziu trabalhos nas ruas (entre o final dos anos 1940 e a década de 1950), encontrando imagens em pinturas descascadas e manchas nas paredes, ocasionalmente interferindo e emoldurando-as (por exemplo, com papel), antes de encorajar os transeuntes a conversar com ele sobre os seus significados. Ver *Vladimír Boudník* (Prague: Gallery, 2004). Milan Knížák conhecia o trabalho de Boudník e algumas de suas primeiras ações fazem referência ao cotidiano dos trabalhadores. Por exemplo, *Anonymous* (1965) envolveu espalhar o seguinte roteiro na rua: “1. UM HAPPENING para varredores de rua e zeladores. 2. ENVIRONMENT para pedestres. 3. PRAZER [DELIGHT] para o criador, resultando da ação”. Ver Milan Knížák, *Actions for which at least some documentation remains, 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), p. 73.

socialistas do Estado tidos como referência visual; esses eventos dissuadiam os artistas de planejar demonstrações coletivas, mesmo que tivessem recursos para tal.⁴



Figura 1
Ações Coletivas,
Appearances, Moscou,
13 de março de 1976

Vale lembrar que a arte não oficial começou em Moscou em 1964, depois que Khrushchev visitou a mostra do 30º aniversário da União de Artistas de Moscou, na Galeria Manezh, incluindo a exibição de pinturas abstratas, não figurativas; entre outras declarações, Khrushchev afirmou que essas eram “distorções psicopatológicas privadas de consciência pública”.⁵ O alcance de sua reação levou ao crescente isolamento doméstico de artistas independentes e ao fato de lhes ser negado o

⁴ O calendário socialista na Eslováquia, por exemplo, incluiu desfiles organizados para o Fevereiro Vitorioso (25 de fevereiro), Dia Internacional da Mulher (8 de março), Dia Internacional dos Trabalhadores (1º de maio), Dia da Libertação (9 de maio), Dia Internacional da Criança (1º de junho), Nacionalização (28 de outubro) e a Grande Revolução Socialista de Outubro (7 de novembro). Ver Mira Keratova, “Vivez sans temps mort”, *Transforming 68/89* (Berlin: Zentrum für Zeithistorische Forschung, 2008), p. 528-537. Para o contexto iugoslavo, ver Branislav Jakovljevic, “Balkan Baroque: Yugoslav Gestural Culture and Performance Art”, *1968-1989: political upheaval and artistic change*, eds. Claire Bishop e Marta Dzeiwańska (Warsaw: Museum of Modern Art, 2010), p. 31-50.

⁵ Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s” (1995), *Primary documents: a sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s*, eds. Laura J. Hoptman e Tomáš Pospiszyl (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 42. Ver também William J. Tompson, *Khrushchev: a political life* (Basingstoke: MacMillan, 1995), capítulo 10.

direito de mostrar publicamente suas obras, em qualquer lugar ou sob qualquer forma. E, no entanto, apesar de severamente criticada e censurada, a arte não oficial continuou até meados da década de 1970, quando as primeiras exposições legalizadas aconteceram e foi criado um sindicato paralelo para artistas não oficiais (o Graphics Moscow City Committee). Após a polêmica exposição *Bulldozer*, de setembro de 1974 (na qual uma exibição de arte não oficial foi destruída por uma escavadeira), as autoridades culturais decidiram regular e legalizar suas relações com a arte *underground* por meio do Comitê de Segurança do Estado (KGB). A maior parte da arte não oficial era exibida em apartamentos privados, forçando uma convergência de arte e vida que ultrapassou o que a maioria dos artistas vanguardistas do século 20 pretendia com esse termo. O fenômeno da *apt-art* (arte de apartamento), uma iniciativa de Nikita Alekseev, consistia em exposições e performances que aconteciam em residências privadas para pequenas redes de amigos de confiança; a *apt-art* floresceu no início dos anos 1980.

Foi nesse contexto que o mais célebre dos conceitualistas de Moscou, Ilya Kabakov (1933-), desenvolveu seu trabalho pessoal ao lado de seu emprego oficial como ilustrador de livros infantis. Os *Albums* de Kabakov (1972-1975) são narrativas ilustradas, cada uma girando em torno de um personagem fictício, quase sempre apresentando figuras isoladas, solitárias e idiossincráticas à margem da sociedade, encapsuladas num mundo de sonhos privados. O primeiro, *Sitting in the closet Primakov*, é característico por descrever a vida de um menino que se senta num armário escuro e dele se recusa a sair; quando o faz, vê o mundo como pinturas abstratas modernistas. Cada *Album* era acompanhado por desenhos e comentários gerais sobre o personagem feitos por outros analistas fictícios. Importante dizer que esses *Albums* não eram lidos como livros, mas “performados” pelo artista para pequenos grupos de amigos. Boris Groys lembra que se marcava um encontro com Kabakov (como se fosse uma visita a um estúdio) e ia-se até sua casa, onde o artista, com o livro apoiado em um atril, lia o texto inteiro em tom de voz neutro e inexpressivo. A experiência era extremamente monótona, mas tinha uma qualidade ritualística para a qual o virar das páginas tornava-se central. A maioria das leituras levava uma hora, embora Groys se lembre de uma vez ter passado por uma performance de oito horas.⁶

⁶ Groys, conversa com a autora, Nova York, 28 de janeiro de 2010.

Um dos pontos-chave a destacar aqui é o uso de uma linguagem neutra, descritiva e analítica com foco no imperceptível, no banal e no marginal; outro é o fato de as histórias serem mais voltadas para formas inventadas de sobrevivência e resistência do que de crítica; e outro ainda é o motivo que se repete de indivíduos isolados negociando o exame infundável e desconfortável do apartamento comunal.⁷ Todos esses pontos fornecem uma importante antecipação contextual para o trabalho discutido no restante deste ensaio.

É nesse contexto literário, com forte reverência pela expressão textual, que o Grupo de Ações Coletivas (CAG) (Kollektivnye Deistvia, ou K/D) foi formado em 1976, inicialmente por quatro membros, que, em 1979, eram sete, e, em 2005, seis.⁸ O grupo se formou a partir da primeira geração de conceitualistas de Moscou, especialmente Kabakov, cujas instalações envolviam personagens e espectadores presos entre “um corpo comunitário” e “um individualista existencial”.⁹ O teórico central do CAG, Andrei Monastyrsky (1949-), lembra que suas primeiras peças eram entendidas como uma forma de leitura de poesia. O grupo continua a produzir cerca de oito performances por ano, embora o caráter do trabalho mude consideravelmente a partir de 1989: as ações são, então, mais complexas, com mais referências ao misticismo oriental, e fazem frequentemente uso de documentação (sobretudo gravações em fita) de ações anteriores. Uma vez que o foco aqui está na arte participativa sob o regime socialista, a discussão a seguir dirá respeito a uma seleção de ações produzidas na primeira década de existência do grupo. A maioria dessas ações normalmente seguia um formato-padrão: um grupo de 15 a 20 participantes era convidado por telefone (numa época em que,

⁷ “O apartamento comunal é um lugar em que a dimensão social ocorre em sua forma mais horripilante, mais intrusiva e mais radical, em que o indivíduo é exposto ao olhar dos outros. Além disso, ficamos expostos a estranhos, em grande parte hostis, que constantemente exploram esse benefício a fim de obter vantagem na luta pelo poder dentro do apartamento comunal.” Boris Groys, “The theatre of authorship”, *Ilya Kabakov: Installations 1983-2000, Catálogo Raisonné* v. 1, ed. Toni Stoos (Kunstmuseum Berna: Richter Verlag, 2003), p. 40.

⁸ De acordo com uma entrevista com Monastyrsky em *Flash Art* (outubro de 2005, p. 114). O grupo inicial consistia de Nikia Alekseev, Georgii Kizevalter, Andrei Monastyrsky e Nikolai Panitkov; mais tarde juntaram-se Igor Makarevich, Elena Elagina e Serguei Romashko. Sobre os aspectos literários do conceitualismo de Moscou, Kabakov observou o papel central da tradição literária russa do século 19: “A literatura tomou para si todas as questões morais, filosóficas, pedagógicas e esclarecedoras, concentrando-as todas em si e não simultaneamente nas artes plásticas, como o que aconteceu no Ocidente”. Kabakov, “On the Subject of the Local Language”, in Kabakov, *Das Leben Der Fliegen* (Berlin: Edition Cantz, 1992), p. 237.

⁹ Viktor Misiano. Solidarity: collective and collectiveness in contemporary Russian art. In: *WHW, Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum, 2005), p. 185.

obviamente, as linhas telefônicas podiam ser grampeadas) a pegar um trem para uma estação determinada, fora de Moscou; depois de caminhar da estação para um campo remoto, o grupo esperaria (sem saber o que aconteceria), antes de testemunhar um evento diminuto, talvez misterioso e muitas vezes visualmente não digno de nota. Ao retornar a Moscou, os participantes escreveriam um relato da experiência e ofereceriam interpretações sobre seu significado – que se tornariam posteriormente o foco de discussão e debate entre os artistas e seu círculo.¹⁰

Fica imediatamente evidente o fato de que o intelectualismo dessa estrutura está a uma distância considerável do modelo dos anos 1960 realizado na Europa e na América do Norte, para o qual era suficiente que as coisas simplesmente “acontecessem”, e pelo qual o sujeito participante alcançaria um nível de realidade mais vívido e autêntico (como, por exemplo, nas obras de Knížák e Kaprow). Monastyrsky complicou esse paradigma ao tentar produzir situações em que os participantes não tinham ideia do que aconteceria, a ponto de, às vezes, achar difícil saber se de fato haviam vivenciado uma ação; quando o envolvimento dos participantes finalmente ocorria, nunca era no lugar em que eles esperavam.¹¹ O CAG estendeu a temporalidade da arte baseada em eventos [*event-based art*] para além da pura presença e numa relação de distância entre o “então” (eu pensei ter experimentado...) e o “agora” (eu entendo que seja de outra forma...). É também de importância central que essa produção de distância não fosse apenas temporal, mas social, abrindo espaço para modos de prática de comunicação de outra forma ausente na ideologia rígida e monolítica do coletivismo soviético. O evento em si é efetivamente uma “ação vazia”, projetada para impedir que a interpretação aconteça durante a performance e, assim, servir para suscitar uma ampla gama de descrições e análises, que eram realizadas individualmente, mas compartilhadas no grupo.

¹⁰ Deve-se notar que o CAG também projetou ações para indivíduos isolados ou pares; por exemplo, *For N Panitkov (Three Darknesses)*, 1980; *For G Kizevalter (Slogan-1980)*, 1980; *The Encounter*, 1981; *For N Alekseev*, 1981. Era mais rara a ocorrência de ações em apartamentos particulares (*Playback*, 1981) ou nas ruas da cidade (*Exit*, 1983; *The Group*, 1983).

¹¹ Monastyrsky refere-se a isso como um estado psicológico de “pré-expectativa”, criado pela forma do convite e pelas peculiaridades espaçotemporais da viagem até o local do evento. Ver Monastyrsky, “Preface to the first volume of *Trips to the countryside*”, *Total enlightenment: conceptual art in Moscow 1960-1990*, ed. Boris Groys (Frankfurt: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2008), p. 335.

A primeira ação principal que materializou essa forma de trabalho foi *Appearance* (13 de março de 1976). Idealizada por Monastyrsky, Lev Rubinstein, Nikia Alekseev e Georgii Kizevalter, a ação envolveu cerca de 30 membros do público como participantes. Ao chegar num campo remoto em Izmaylovskoe, o grupo foi solicitado a esperar e observar algo aparecer a distância. Eventualmente, alguns dos organizadores se tornaram visíveis no horizonte, no que Monastyrsky se refere como “zona de indistinguibilidade”: o momento em que se pode dizer que algo está acontecendo, mas as figuras estão muito distantes para que se possa elucidar quem são e o que exatamente está ocorrendo. As figuras se aproximaram do grupo e distribuíram certificados de participação no evento (o que o CAG designa por “factografia”). Monastyrsky explicou mais tarde que o que aconteceu no campo não foi que eles (os organizadores) apareceram para os participantes, mas sim que os participantes apareceram para *eles*. Essa inversão do que se pode esperar de uma ação artística – um desenrolar de eventos para os *organizadores* e não para o público – correspondeu à preferência do grupo pela banalidade da espera em vez da produção de um evento vívido e visualmente memorável: Monastyrsky descreveu a eventual aparição dos participantes no trabalho como uma “pausa”, reconceituando assim a espera não como um prelúdio para alguma ação mais específica, mas como o evento principal.¹² Normalmente, o foco principal do CAG nunca está na ação que se manifesta numa paisagem nevada, mas sim no seu adiamento e deslocamento tanto fisicamente (eventos acontecem onde não se esperava vê-los) quanto em termos semânticos. O nível fenomenológico dos eventos imediatos estava subordinado à atividade conceitual e linguística que ocorria subsequentemente na consciência dos participantes: nas palavras de Monastyrsky, o conteúdo mitológico ou simbólico da ação é “usado apenas como instrumento para criar aquele nível ‘mais interno’ de percepção” no espectador.¹³

¹² “E, no entanto, se a experiência até o momento foi de pura expectativa, agora ela se transforma com o aparecimento do objeto de percepção diante do espectador. *Isto é interrompido*, e aí começa um processo de extenuante interpretação, acompanhado pelo desejo de entender o que esse objeto significa. Em nossa visão, esse novo estágio de percepção constitui uma pausa. Embora seja uma etapa necessária no processo de percepção, não é de forma alguma o evento pelo qual tudo isso foi organizado” (Monastyrsky, 2008, p. 336).

¹³ Monastyrsky, 2008, p. 333.



Figura 2
Ações Coletivas,
Appearances, Mocou,
13 de março de 1976



Figura 3
Kabakov em seu ateliê
apresentando seus *Albums*,
1972 – 1975

Esse procedimento pode ser observado em outros trabalhos iniciais como *Pictures* (11 de fevereiro de 1979), que dividiu os participantes em dois grupos, um dos quais empreendeu uma ação na neve, assistido pelo outro grupo. Doze conjuntos de 12 envelopes coloridos (de tamanhos gradualmente maiores) foram distribuídos para 12 dos 30 participantes. Dentro de cada envelope havia uma descrição dos principais componentes do evento: desde a programação, o cenário e o clima até a reação, o significado e a interpretação do público. Depois de terem lido as instruções, os participantes foram instruídos a dobrar e colar cada conjunto de envelopes um em cima do outro, com o maior na parte inferior, para formar um padrão concêntrico de cor; eles foram posteriormente assinados como certificados de presença dos participantes. Enquanto tudo isso acontecia, três dos participantes (os organizadores) cruzaram o campo e vagaram pela mata do lado oposto. Mais uma vez, a “zona de indistinguibilidade” foi colocada em ação: a preocupação dos participantes em seguir as regras e fazer a tarefa que lhes foi oferecida distraiu-os da ação à margem, ou seja, o desaparecimento dos organizadores na floresta. A atividade participativa (localizar e montar os envelopes coloridos) foi minada como foco central pela saída astuta dos organizadores, indicando que – contra o modelo americano de *happening* – nas obras do CAG não há experiência compartilhada autêntica subjacente ao evento.

Em seu artigo “Seven photographs”, Monastyrsky (1980) apresenta sete fotografias quase idênticas de um campo nevado, cada uma delas relacionada a uma ação diferente do CAG, incluindo *Appearance* e *Pictures*. A monótona semelhança das imagens é divertida, mas enfatiza seu ponto de vista de que o material secundário, como fotografias, instruções, descrições e lembranças dos participantes, tem uma realidade estética completamente separada da própria ação. (Na melhor das hipóteses, ele escreve, “uma familiaridade com as fotografias e textos pode trazer uma sensação de positiva indeterminação”.¹⁴) Influenciado pela semiótica e fazendo frequentes referências a Heidegger, Monastyrsky argumenta que as ações do grupo resultam para os participantes numa experiência real, mas não numa *imagem* dessa experiência. A presença existencial do acontecimento ocorre na consciência do espectador (como um estado de “antecipação

¹⁴ Andrei Monastyrsky, “Seven photographs”, trad. Yelena Kalinsky, disponível em <http://conceptualism.letov.ru> (último acesso em 23 de julho de 2009).

completa”) e, portanto, não pode ser representada: “A única coisa que pode ser representada é a coisa que acompanha esse processo interno, a coisa que acontece no campo da ação naquele momento”.¹⁵ A requintada precisão dessa ideia, em que a documentação é concebida como uma representação do que *acompanhou* uma experiência artística, explica a qualidade repetitiva das fotografias do CAG de (aparentemente) nada estar acontecendo, pois registram apenas o que parece ser uma remoção da ação. Cada fotografia deve ser considerada, escreve Monastyrsky, “um sinal de ordem superior, um sinal de um ‘vazio não arbitrário’ com o seguinte significado: ‘nada está representado nela não porque nada aconteceu naquele dado momento, mas porque o que aconteceu é essencialmente irrepresentável’”.¹⁶ O gosto altamente teorizado e quase místico desse ponto de vista dá ao CAG *status* único na história de documentação da performance, ao mesmo tempo que é altamente inspiradora de uma abordagem documental pronta para ser reexplorada nos nossos dias.



Figura 4
Ações Coletivas, *Pictures*,
Região [metropolitana] de
Moscou, 11 de fevereiro
de 1979

¹⁵ Monastyrsky, “Seven photographs”.

¹⁶ Monastyrsky, “Seven photographs”.

O artigo de Monastyrsky foi escrito antes de *Ten Appearances* (1981) e parece abrir caminho para a centralidade da fotografia nesse trabalho. Os participantes de *Ten Appearances* foram notificados de que todos os presentes teriam que participar do trabalho; aqueles que não quisessem não deveriam ir.¹⁷ A ação aconteceu num campo nevado e foi organizada em torno de uma placa contendo dezenas de pregos que sustentavam bobinas, cada uma com 200 a 300 metros de linha branca. A tarefa de cada um dos dez participantes era pegar um fio e se afastar da placa em uma direção diferente rumo à floresta que circundava o campo. Kabakov descreve detalhes de suas inconstantes emoções ao passar por esse processo: da ansiedade (sobre quanto tempo ele ficaria no frio) ao medo (suspeitando do sadismo dos organizadores) à pura alegria e “melancolia mística” ao chegar ao fim do fio, onde estava afixado um pedaço de papel contendo o “texto factográfico” (com o nome dos organizadores, hora, data e local da ação).¹⁸ Chegado a esse ponto, cabia aos participantes decidir o que aconteceria a seguir. Oito deles voltaram da floresta para se juntar ao grupo; dois não retornaram e pegaram um trem de volta para Moscou. Os que retornaram receberam uma fotografia sua emergindo da floresta na “zona de indistinguibilidade”, sendo que cada imagem continha a legenda “O aparecimento de [nome] em 1o de fevereiro de 1981”. Esta documentação fotográfica fora feita algumas semanas antes, mas, embora simulada, era indistinguível da aparência real dos participantes quando emergiram da floresta. Monastyrsky refere-se a essas fotografias como um “ato vazio”: um mero sinal do tempo decorrido entre o final da primeira fase da ação para os participantes (recebendo o texto factográfico) e seu reaparecimento no campo (“o acontecimento significativo e culminante na estrutura da ação”).¹⁹ Tanto o ato quanto a imagem são significantes vazios; o sentido é formulado posteriormente pela reflexão sobre a totalidade dos eventos experienciados.

¹⁷ Isso, relata Kabakov, era incomum na configuração de uma determinada experiência de expectativa: “um estava indo até lá com a ideia de participação, e outro estava se perguntando o que aconteceria”. (Ilya Kabakov, *Ten Appearances*, in *Kollektivnye deistviya, Poezdki za gorod* [Moscou: Ad marginem, 1998], p. 151. Trad. Anya Pantuyeva).

¹⁸ Kabakov, 1998, p. 151-152.

¹⁹ Andrey Monastyrsky, *Ten Appearances* (1981), reimpresso in *Participation*, ed. Claire Bishop (London/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press, 2006), p. 129.



Figura 5
Ações Coletivas,
Appearances, Mocoú,
13 de março de 1976

É claro que o fato lamentável de dois participantes, Nekrasov e Zhigalov, não terem retornado ao grupo não significou que o trabalho fracassara. Em vez disso, afirmou Monastyrsky, mostrou que os participantes emergiram de um “espaço não artístico e não artificialmente-construído” – em outras palavras, uma realidade cotidiana na qual eles eram capazes de agir por vontade própria.²⁰ Foi por isso, raciocinou Monastyrsky, que as mesmas pessoas continuaram voltando aos seus eventos ao longo de 15 anos: a natureza pré-textual das experiências que o grupo construiu garantiu que os participantes ficassem continuamente intrigados, bem como continuamente motivados a escrever

²⁰ Isto é o que eu entendo que ele quer dizer com a seguinte frase complexa: “O fato de que das dez aparições possíveis apenas oito, e não todas as dez, vieram a acontecer representa em nossa visão não uma falha da ação, mas, pelo contrário, ressalta a realização de zonas de experiência psíquica da ação como esteticamente suficiente no plano do campo demonstrativo da ação como um todo” (Monastyrsky, 1981). Isso é corroborado pela narrativa mais acessível de Kabakov: “Eu tinha algum espaço de liberdade e, então, tive que decidir o que fazer. Mas, na verdade, eu não tinha, em absoluto, dúvidas ou especulações sobre o que fazer, como ir embora, por exemplo. O que eu queria fazer imediatamente era compartilhar essa alegria que experimentei com os outros, e também agradecer às pessoas que fizeram isso acontecer para mim” (Kabakov, *Ten Appearances*, p. 153).

descrições e análises. Como era quase impossível esmiuçar os eventos à medida que aconteciam, essas narrativas hermenêuticas cumpriam um papel compensatório, perseguindo incessantemente um sentido que permanecia escorregadio, precisamente porque a geração de diferentes posições interpretativas *era* o sentido.²¹ A abundância de textos que resultou dessas ações foi reunida em livros a cada três a cinco anos, publicados em russo e alemão sob o título *Trips to the countryside*; atualmente o grupo trabalha no 11º volume.²² O volume dois, de 1983, por exemplo, é típico em sua estrutura: um prefácio teórico de Monastyrsky; descrições dos eventos com fotografias; um apêndice contendo documentação, incluindo o esquema de *Ten Appearances* e uma lista de *slides*; textos dos participantes (entre eles um de Kabakov sobre *Ten Appearances*); fotografias e descrições de ações feitas individualmente pelos artistas, muito próximas das ações do CAG, como *Flat Cap* de Monastyrsky (1983); comentários e fotografias. Os volumes posteriores também incluem entrevistas e uma lista de vídeos, produzidos depois que a artista alemã Sabine Hänsgen se juntou ao grupo.

Boris Groys observou como as performances do CAG eram “meticulosamente, quase burocraticamente, documentadas, comentadas e arquivadas”.²³ Essa produção textual é uma das características dominantes da prática do CAG, posicionando-a como o inverso do impulso para produzir arte participativa nas culturas ocidentais – que pode, de forma ampla, ser resumida como uma posição contrária à atomização das relações sociais no espetáculo do consumo. Groys argumentou que a sociedade soviética, ao contrário,

²¹ Viktor Tupitsyn: “O mesmo acontece em uma situação de combate: enquanto você está envolvido em um determinado processo, todo mundo está tão ocupado com as “coisas físicas”, que todos os tipos de atividades hermenêuticas são impedidos. Mais tarde, porém, esse vazio vai sendo preenchido com interpretações, cujo excesso compensará a falta de interpretação no local da ação.” Monastyrsky: “Exatamente!... Vários textos sobre nossas ações foram escritos tanto por espectadores como organizadores, que gostavam igualmente de escrever o que realmente havia acontecido – primeiro Kabakov, seguido por Leiderman, e depois por Bakshtein e outros. Eles eram estimulados a produzir esses textos para compensar a impossibilidade de simultaneamente comentar e interpretar as ações enquanto elas ocorriam”. Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo da Exit Art, Nova York.

²² Traduções para o inglês das obras e documentação fotográfica podem ser encontradas em <http://conceptualism.letov.ru> (último acesso em 23 de julho de 2009).

²³ Groys, “Communist Conceptual Art”, in Groys, *Total enlightenment: conceptual art in Moscow 1960-1990* (Frankfurt: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2008), p. 33.

era uma sociedade de produção sem consumo. Não havia espectador e não havia consumidor. Todos estavam envolvidos em um processo produtivo. Assim, o papel das Ações Coletivas e de alguns outros artistas da época era criar a possibilidade de consumo, a possibilidade de uma posição externa a partir da qual se pudesse desfrutar do comunismo.²⁴

Os trabalhos do CAG, então, não deram origem à presença coletiva unificada e à imediaticidade, mas a seu oposto: diferença, dissenso e debate; um espaço de experiência privada, indecisão democrática liberal e uma pluralidade de especulações hermenêuticas num momento em que o discurso dominante e o regime do espetáculo se encaminhavam para um aparato de significado coletivo e rigidamente esquematizado. Isso é corroborado pela observação de Monastyrsky de que

seja na era Stalin, seja na era Brezhnev, a contemplação de uma obra de arte envolvia uma certa compulsão, uma espécie de visão de túnel. Não havia nada periférico. Quando, porém, se chega a um campo – quando se chega lá, aliás, sem nenhum senso de obrigação, mas por razões particulares – cria-se um vasto espaço flexível, no qual se pode olhar para o que se quiser. Ninguém tem a obrigação de olhar para o que está sendo apresentado – tal liberdade, na verdade, é toda a ideia.²⁵

²⁴ Groys, in Claire Bishop e Boris Groys, “Bring the Noise”, *Tate Etc.* (Verão de 2009), p. 38.

²⁵ Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo de Exit Art, Nova York. Vale notar, no entanto, que Monastyrsky prossegue afirmando (contra Groys) que CAG procurou *apagar* a distinção entre obra de arte e espectador e, com isso, a distância crítica que pode constituir o político:

“Tome nossa ‘ação vazia’, na qual propositalmente direcionamos a atenção dos espectadores para o que é sem sentido e desnecessário olhar: um “paredão” de árvores, o clima, nuvens à deriva, ou o tempo vazio dos espectadores, que ficam à toa, cada um na sua, antes de sabe-se lá o quê. A oposição entre ‘espectador’ e ‘obra de arte’ foi colocada sob apagamento, pois essa rígida oposição não permitia, até então, aos artistas se engajar seriamente na esfera política”.

Podemos ler isso de duas maneiras. Em primeiro lugar, a ideia de arte “política” para essa geração, assim como para os artistas tchecos e eslovacos da década de 1970, geralmente não é vista como resultado desejável da experiência diária da ideologia soviética sobredeterminando todo o significado artístico. (Groys novamente: “Quando olham para uma pintura, os espectadores soviéticos comuns, quase automaticamente, sem nunca ter ouvido falar do Art and Language, veem essa pintura naturalmente ser substituída por um possível comentário ideológico-político-filosófico, considerando apenas esse comentário ao avaliar a pintura em questão – é a aparição de expressões como “soviético”, “meio soviético”, “não soviético”, “antissoviético” e assim por diante.” Ver Groys, “Communist conceptual art”, p. 31.) Em segundo lugar, embora o evento participativo pudesse ser o argumento para encerrar a distância entre o espectador e a obra de arte, na realidade isso foi dificultado por uma série de modelos para as ações que envolviam o número de espectadores (dez participantes assistidos por 20 outros etc.) e restabelecido pelas análises textuais que decorriam dessas experiências nas semanas subsequentes.

A utilização do campo como pano de fundo para muitas das obras de CAG é, portanto, duplamente relevante.²⁶ Não indicava uma rejeição específica à cidade ou um abraço consciente da natureza; como Sergei Sitar observa, o campo não é escolhido por seus méritos estéticos independentes, “mas simplesmente como ‘o mal menor’ – como o espaço que é menos ocupado, menos apropriado pelo discurso cultural dominante”.²⁷ Para Monastyrsky, é um espaço “livre de qualquer afiliação”: “o campo, para nós, não é o campo cultivado pelos camponeses mas o do retiro de férias de intelectuais”.²⁸ Os campos têm menos a ver com enquadrar (da forma como a Praça Wenceslas de Praga enquadra as ações contemporâneas de Jiří Kovanda) do que com “desenquadramento”; as múltiplas perspectivas do campo correspondiam às ações neutras e abertas do grupo, arquitetadas para deixar espaço para o maior número de possibilidades hermenêuticas. O resultado foi um espaço liberal privado que existia na clandestinidade paralelo às estruturas sociais oficiais. Como lembra Kabakov,

A partir do momento em que entrei no trem [...] meus objetivos, as questões e assuntos que constantemente me preocupavam, meus medos de mim mesmo e dos outros, foram todos, por assim dizer, tirados de mim. O mais notável, porém, é que aqueles que nos levavam também não tinham objetivos! E, claro, há outra coisa: pela primeira vez na minha vida, eu estava entre os “meus”; tínhamos nosso próprio mundo, paralelo ao real, e esse mundo tinha sido criado e compactado pelo CAG até atingir a materialidade completa, ou, pode-se dizer, tangibilidade – se essa noção é aplicável a algo absolutamente etéreo e indescritível.²⁹

²⁶ Os campos nevados têm sido comparados com as *Pinturas Brancas* de Malevich e as páginas brancas dos álbuns de Kabakov. Vale ressaltar que o CAG não foi o primeiro a utilizar os campos nevados como local para práticas artísticas: Francisco Infante também fez uso do campo como pano de fundo para trabalhos fotoconceitualísticos no final década de 1960, como em *Dedication* (1969), uma composição construtivista ao estilo de Malevich feita de papéis coloridos sobre a neve branca.

²⁷ Sergei Sitar, “Four Slogans of ‘Collective Actions’”, *Third Text* 17:4 (2003): 364.

²⁸ Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo da Exit Art, Nova York.

²⁹ Citado em “Serebrianyi Dvoret”, uma conversa entre Ilya Kabakov e Victor Tupitsyn, *Khudozhestvennyi Zhurnal*, n. 42 (2002), p. 10-14. Citado in Viktor Tupitsyn, *The museological unconscious: communal (post-) modernism in Russia* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), p. 70.

E, novamente, ao concluir seu relato sobre *Ten Appearances*:

Essa [ação] concretizou um dos lados mais agradáveis e praticamente desconhecidos do *socius*, o *socius* que é tão difícil em nosso tempo. Aqui, o social não lhe é antagônico, mas sim bem-intencionado, confiável e extremamente acolhedor. Essa sensação é tão incomum, tão inédita, que não apenas o revigora, mas também se torna um presente incrível quando comparada à realidade cotidiana.³⁰

Entre as reflexões altamente teóricas de Monastyrsky sobre semiótica e orientalismo, e as narrativas mais acessíveis daqueles que participaram dos trabalhos, foi essa ênfase na liberdade – a construção autosselativa de um grupo social autodeterminado – que formou o núcleo social da prática do CAG. Participação aqui denotava a possibilidade de produzir afeto individual e experiência singular, retransmitida por meio de uma relação meditativa com a linguagem que, por sua vez, pressupunha recepção e debate coletivos.

A arte participativa produzida sob o regime do socialismo de Estado das décadas de 1960 e 1970 fornece um contramodelo importante aos exemplos contemporâneos da Europa e da América do Norte. Em vez de aspirar à criação de uma esfera pública participativa como contraponto a um mundo particular de afeto e consumo individuais, os artistas que trabalham colaborativamente sob o regime do socialismo procuraram fornecer um espaço para nutrir o individualismo (de comportamento, ações, interpretações) contra uma esfera cultural opressivamente monolítica na qual julgamentos artísticos eram reduzidos a uma questão de suas posições dentro do dogma marxista-leninista. Isso levou a uma situação em que a maioria dos artistas não queria ter seus trabalhos associados à política – e até mesmo rejeitar a posição dissidente – escolhendo por operar, em vez disso, num plano existencial: fazendo afirmações de liberdade individual, mesmo de forma mais leve ou silenciosa.³¹ Também podemos contrastar

³⁰ Kabakov, *Ten Appearances*, p. 154. Traduzido por Anya Pantuyeva.

³¹ Ver por exemplo a entrevista com Joseph Beuys realizada por dois russos, V. Bakchahyan e A. Ur, na revista clandestina *A-YA* na época da Retrospectiva de Beuys no Guggenheim. Suas perguntas explicitam sua cautela a respeito de a arte ter algo a ver com a mudança social, uma vez que o trabalho da vanguarda pós-1917 foi tão flagrantemente cooptado por funcionários políticos para ser um prenúncio do comunismo: “Nossa experiência russa mostra que flertar com a política é perigoso para um artista... Você não tem medo de que o artista dentro de você esteja sendo conquistado pelo político?” (V. Backchahyan e A. Ur, “Joseph Beuys: art and politics”, *A-YA* 2 [1980]: p. 54-55).

essa abordagem com a adotada por artistas na América do Sul, onde a participação foi usada como meio de provocar no público de arte mais ampla autoconsciência de suas condições sociais e, assim (esperava-se), estimulá-lo a agir na esfera social. Para os artistas que viviam sob o regime do comunismo, a participação não tinha tais objetivos “agitadores”. Era, antes, um meio de vivenciar um modo mais autêntico de experiência coletiva (justo por ser individual e auto-organizado) do que aquele prescrito pelo Estado em desfiles oficiais e espetáculos de massa; por esse entendimento, tal participação é frequentemente representada como escapista ou comemorativa, independentemente de ter ocorrido num nível físico ou apenas cerebral. Hoje, o escapista e o celebratório tendem a ser termos fracos na crítica de arte contemporânea, significando uma recusa deliberada dos artistas a se engajar em sua realidade política e expressar uma postura crítica em relação a ela. O exemplo da vanguarda dos anos 1960 e 1970 sob o regime socialista nos lembra, no entanto, que há uma lacuna inimaginável entre a administração de tal consciência contextual e atos heroicos de dissidência (sendo estes últimos, em sua maior parte, uma fantasia ocidental). A realidade da vida cotidiana sob esses regimes exige uma compreensão mais sóbria dos gestos artísticos ali alcançados e uma apreciação da competente sutileza com que tantos deles foram empreendidos.

Jefferson Miranda *desenvolve projetos, como artista e professor, nas áreas visuais e cênicas. Finaliza, no momento, a pesquisa de pós-doutorado “Orfeu descendo as escadas – arte e intempetividade”, pelo PPGAV/UFRJ.*

Tradução submetida em agosto de 2022 e aprovada em novembro de 2022.

Como citar:

BISHOP, Claire. Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e Arte Participativa. Tradução: Jefferson Miranda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 430-447, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.