

Interpretar= reativar uma leitura

Cristina Ribas

Neste texto:

artistas = autores

participadores = interpretantes

obra = evento

Assinalo que se trata de colocar-se entre descontinuidades. De operar retomadas. De estimular a desnaturalização da regularidade de uma leitura. Se trata de reativar em linhas de descontinuidade uma forma de interação que não se remete tanto à outra coisa, como discursividade escansiva, mas de fazer reincidir em seu próprio lugar a prática de uma leitura.

Os parágrafos que seguem abaixo reativam a leitura de um texto de Luis Camilo Osório publicado em 2001. Para reativar a sua leitura, reescrevi alguns parágrafos do texto, com consentimento do autor. “Um panorama e algumas estratégias”, foi escrito na ocasião da exposição “Panorama da Arte Brasileira”, realizada primeiramente em São Paulo, como de praxe, e posteriormente no Rio de Janeiro (a exposição ocorre bianualmente, como parte das ações do Museu de Arte Moderna e é uma das maneiras de incorporar peças ao acervo). Para tal exposição um autor-etc. e dois curadores-pesquisadores realizaram a seleção dos eventos: Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Paulo Reis. Foram publicados dois catálogos como produtos da exposição. Para esta leitura, usei a reprodução do texto no livro organizado por Glória Ferreira (“Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas”), onde discorre da página 509 a 512.

Enquanto um dos catálogos foi editado pela equipe do Museu, apresentando a exposição mais na forma de um registro e seguindo um padrão editorial (colocando a exposição como um evento localizado no passado), o outro é mais uma “extensão” do espaço ou do contexto museológico, conforme atestado pelos curadores. Ana Paula Cohen foi convidada para fazer o projeto editorial. Na publicação encontramos uma série de outros eventos ou peças concebidas pelos artistas especialmente para o impresso. Há na publicação alguns eventos que não estavam expostos no Museu. A forma de realizá-lo apresentou a concepção renovada do evento como um todo: um modo de manter inédita a relação entre interpretantes e autores, exercício que se desloca do espaço expositivo para o corpo de um impresso. Dessa maneira ativa a interpretação no contexto para um contexto em emergência: o contexto (ou “campo da arte”) se reinscreve onde ocorrem os eventos. Penso também que, de alguma maneira, a vitalidade das relações que animavam aqueles grupos de autores e seus pares trabalhando juntos, criando eventos como situações políticas de acontecimento para a arte, fora novamente requisitada para pensar o projeto editorial. Participaram, entre outros, os grupos Clube da Lata, Camelo, Atrocidades Maravilhosas, spbm projetos, entre outros trabalhos realizados por “um artista só” - ainda que invocassem à sua maneira uma coletividade, como os trabalhos de Monica Nador, Carla Zaccagnini e Ducha.

A realização da exposição demarcou uma forma de elaborar um contexto que apresentava insurgências rompantes, no qual se tornava difícil distinguir entre o que eram resultados de expressões plásticas e políticas tais como as da contra cultura dos anos 80 e 90, o que eram movimentos políticos de recuperação do espaço público (como o *reclaim the streets*), o que eram poderes de conservação de um vocabulário de formas e conceitos derivados de uma continuidade das práticas visuais na história da arte, e

o que eram simplesmente ações como reflexos de desejo compreendidos pela sensibilidade comum, partilhada entre uns e outros. A indeterminação da época parecia levar-nos, pela livre deriva dos movimentos subjetivos, a caminhos improvados.

Neste sentido é impossível negar que até hoje, dez anos depois, muito do que se tentava desenvolver ainda sob um certo tipo de vocabulário da história e da crítica dos eventos solicita outros conceitos. Isto não quer dizer que no desenvolvimento destes eventos não houvessem vozes produzindo discursos críticos, nem que precisamos de algum tipo de distanciamento temporal para remeter-nos ao que ocorreu no passado. Este texto trata de um encontro que acontece no presente, e que surge de uma fricção (mesmo encontro ao que você é convidado a participar, escrevendo nas linhas em branco). Assim que, reescrever se torna, para mim, enquanto artista, um exercício de linguagem pensado na forma de uma reativação que considera, sobretudo, a minha própria participação nesse contexto e a escuta e colaboração com demais autores que pesquisam tal como investigadores militantes, a sua própria prática.

A leitura busca atravessar cada conceito usado no texto de referência e, reconhecendo sua procedência, considera novos termos para operar uma atualização desta remissão a acontecimentos do campo conflituoso e dissidente, precisa-se dizer, das práticas artísticas. Se, em outros textos provoquei o deslocamento ou apagamento de meu saber-fazer enquanto autora exercendo a prática de uma crítica, aqui é necessário, para reescrever, retomar um lugar em uma esfera de debate. Lugar em uma cena povoada não só por autores, mas interpretadores de experiências diversas. As provocações que esta reescrita fazem solicitam uma leitura atenta, talvez árida e demorada, porque se faz em uma espécie de montagem analítica, crítica, de camadas de eventos e linguagens. Isso ocorre por que interessa discutir entre outras coisas as especializações de uma escrita e as desestabilizações de uma leitura em que outro tempo, outro autor e outro interpretador são requisitados.

A prática deste texto surge também endossada por dois métodos: um sugerido por Michael Bakhtin e outro a ousadia e o modo de escrita de Georges Bataille. Bakhtin é um teórico ainda muito pouco debatido no campo das artes visuais (por ser um entre tantos autores que não conseguiu produzir uma teoria com regularidade e fazê-la circular ainda quando vivo a ponto de criar um grupo de *scholars* que o seguissem). Ele definiu três modos de interpretação por parte de um autor histórico, sendo um deles um modo que “modernize e distorça” de forma que o texto seja lido em relação aos interesses contemporâneos aos do interpretante. E, outro, o de que aquele que interpretar o texto (*the work*) deve fazê-lo de forma a desenvolver e explorar os potenciais presentes ali, levando, por isso, a uma novo modo de compreensão criativa do autor, do texto, do mundo do interpretante e de uma visão de mundo. (A relação das teorias de Bakhtin e as artes visuais são estudadas por Deborah J. Haynes em “Bakhtin and the visual arts”, Londres: Cambridge University Press, 2009)

Neste sentido, interessa-me observar como Georges Bataille, num exercício de absoluta secularização junto com outros autores, produziam seus próprios Dicionários, Enciclopédias e Documentos. No meio das guerras dos estados europeus outra população se formava: autores migrando de um país a outro acolhiam o estrangeiro também na língua. Os grupos Surrealistas surgidos nesse período criavam suas “sociedades secretas” que pesquisavam outras maneiras de existir enquanto comunidades sem os poderes do fascismo e sem valores como o individualismo. Daí surgiram o Collège de France e projetos editoriais como Documentos, Enciclopaedia Acephalica e Enciclipaedia Da Costa. A revista “Documentos” (1929), por exemplo, havia surgido com o objetivo de ser antiestética, recusando a “beleza” por aportar também a “feiúra”, ainda que de forma não literal sua contribuição fosse totalmente no sentido de

reposicionar uma experiência estética e quebrar os sentidos na linguagem. Em parceria com pesquisadores que fundavam os termos da Etnografia moderna, os primeiros artigos de Bataille criavam relações tomadas por “violentas” ao endereçar-se a termos específicos (absoluto, chaminés de fábricas, civilização, dedão do pé, poeira, tiro de revólver) que definiam seu próprio vocabulário surrealista de sentidos. Escrevendo uma coisa por outra, Bataille, provocava uma outra asserção do mundo que o autor definiria por um sistema de “não-conhecimento”. O não-conhecimento provocava o pensamento não submisso ou instrumentalizável pelos poderes (deve-se lembrar o contexto do fascismo na época ou a obsessão ainda latejante pelo progresso da revolução industrial), e fazendo-o jogar um “jogo do indefinido”, levava a lugares que o pensamento nem poderia conceber.

É desta maneira que concebo minha colaboração com a Elástica.

EXERCÍCIO DE REESCRITA

Não é intenção deste texto reescrever completamente o seu referente. Os parágrafos grifados em itálico reproduzem o texto conforme publicado pelo autor. Os parágrafos que os seguem foram reescritos por mim. Parágrafos grifados em itálico e não reescritos servem para ajudar a localizar o percurso conceitual e histórico do texto de referência.

LCO: A idéia de o Museu de Arte Moderna de São Paulo reunir três curadores - Paulo Reis (Curitiba), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) e Ricardo Resende (São Paulo) - para conceberem este primeiro Panorama da Arte Brasileira do século XXI, não poderia ter sido mais oportuna. Abriu-se assim um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiosincrasias conceituais.

De imediato, fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes em relação ao circuito hegemônico.

CR: De imediato, fica clara a opção dos curadores desejarem expor estratégias (e táticas) poéticas que explodem a noção de circuito hegemônico.

LCO: Sem dúvida, o enfrentamento do circuito, a procura de micro circuitos, retoma certos vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados. Aqui poremos o foco nessa discussão.

CR: Sem dúvida, a proposição no circuito, o estímulo a microcircuitos, incita certos enfrentamentos de ordem política que não podem ser negligenciados. Trazemos aqui o foco nessa discussão.

LCO: *As tensões entre arte e sociedade, arte e política (que inclui, é claro, a relação com as instituições e o mercado), ganharam novos desdobramentos com o fim da guerra fria e a liquefação das utopias. (...)*

Nesta medida, o engajamento político da arte deve buscar formas próprias de legitimação, onde o real e o ficcional não se excluem, mas se complementam.

CR: Nesta medida, não há engajamento político que possa desejar legitimação (qualquer "legitimação" será da ordem da negociação da obra), visto que o que se toma por real e ficcional interatuam nesta incitação.

LCO: *Evidentemente, os riscos inerentes a esta estetização são enormes.*

Todo artista, ao abrir mão de sua espacialidade específica (refiro-me, principalmente, ao museu e à galeria), deve assumir a responsabilidade do anonimato e da indiferença - suspende-se assim a expectativa que vem embutida em uma certa "atitude estética", que faz com que todos aqueles que se dirigem à "Obra de Arte" já tragam alguma predisposição a um tipo de emoção previamente determinado. Suspendida esta "atitude", libera-se a possibilidade de surpresa.

CR: Ao negar o uso de espaços institucionalizados (como o museu ou a galeria de arte), o/a artista opta pelo anonimato e pela indiferença em relação aos modos institucionalizados, por que isto confere a tática necessária à especificidade das ações planejadas, desencontrando alguma expectativa repetitiva que vem embutida em uma certa "atitude estética", que faz com que todos aqueles que se dirigem à "Obra de Arte" já tragam alguma predisposição a um tipo de emoção previamente determinado. Suspendida esta "atitude", dá-se lugar à possibilidade da surpresa.

LCO: *Como há várias estratégias poéticas neste Panorama que buscam a rua para se disseminar ou o espaço urbano para intervir (...) cabe qualificar melhor o sentido deste anonimato assinalado acima. O importante é não tomá-lo como algo que inviabiliza o artístico (e o artista), mas que o obrigaria a certos cuidados.*

CR: Como há várias estratégias poéticas neste Panorama que acontecem no espaço público ou no espaço urbano, provocando intervenções (...) cabe assumir as condições estratégicas deste anonimato. Precisa-se considerar que a execução de uma ação anônima é essencial para viabilizar a realização da tarefa, o que, de fato, obriga a certos cuidados (negociações com a

polícia e esquemas de vigilância, vizinhos, etc.).

LCO: *Este anonimato dura o tempo necessário para se negociarem os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico - seja através de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis.*

CR: Este anonimato dura o tempo necessário para a execução da tarefa, e pode se estender mesmo como forma de negociação da ação em um campo da arte - seja através de fotografia, filme, narrativa, texto e/ou outras materialidades possíveis.

LCO: *À minha maneira, digo que arte não acontece, ao menos não acontece como arte. Do mesmo modo a história. Nada acontece como história, nada acontece como arte.*

CR: De uma maneira, digo que só é arte se acontece. Só é história se acontece. E que a arte pode ser tomada como história.

LCO: *O fato de a (arte) existir nesse intervalo, entre ser e poder ser, tornando-se sempre algo diferente no embate com as exterioridades que lhe conferem sentido (o público, a instituição, o circuito, a realidade), faz com que ela, a Arte, não se defina a priori, mas apenas a partir de uma negociação constante com sua tradição e através das inserções possíveis na cultura e na sociedade de seu tempo.*

A incerteza sobre o estatuto do artista o desobriga de uma subjetividade forte, de uma associação, essencialmente moderna, entre o "eu" e a criação.

CR: A incerteza sobre o estatuto do artista nada mais é do que a evidência da investigação de uma subjetividade duplamente frágil e forte, intensiva e inconstante, ou disruptiva, rompante, de seu saber-fazer e de suas incapacidades. Aquela associação essencialmente moderna entre o "eu" e a criação já não é mais possível.

LCO: *Enfim, destas breves considerações sobre as relações sempre tensas entre a arte, seu estatuto e seus espaços de atuação, cabe sublinhar que a aposta da curadoria do Panorama nestas estratégias desviantes tem como pano de fundo a situação de crise geral de todos os valores da tradição.*

Diante desta crise, quando tudo parece obscuro e poucas referências surgem como pontos de orientação, resta-nos a liberdade e a experimentação.

CR: Diante da crise assumida como condição da produção artística, da constituição de um campo, não há referências que possam refazer-se como novos pontos de orientação, a liberdade e a experimentação seguirão sendo ferramentas de produção.

“Este é um pensamento que existe em mim apenas de uma maneira tímida. Um pensamento que eu não sinto possível de defender. Eu realmente estou pensando isso, é verdade, mas eu devo dizer, como um covarde, como alguém que cobre os olhos, que se esconde e que é, na verdade, delirante de medo. Ao menos isso significa uma reação menos covarde.” Georges Bataille (*Nonknowledge and Rebellion*, em “The unfinished system of nonknowledge” Minneapolis/London: University of Minnesota Press, p. 132)