

Algum dizer de perda que agonisticamente na arte se instala

Marcelo Lins de Magalhães (Mestre em Design pela PUC-Rio doutorando no programa de Pós-graduação em Letras da UERJ em Literatura Comparada)

I.

A oportunidade de um encontro, com o propósito de discutir sobre arte e política, conduziu-me à recuperação de algum venturoso ponto de vista que pudesse marcar a observação daqueles contatos estéticos creditados como exercício político na dinâmica do mundo da vida. Subitamente, fui então acometido de um interesse antigo, a obra *Germania*, de Hans Haacke, que havia exercido em mim, ainda um pouco mais jovem, o efeito de uma apreciação mobilizadora, impregnada de valor crítico frente às relações de poder e dominação no plano real. Mas, inicialmente, deixai-me preveni-los que esse interesse requisitou que eu viesse a rastrear memórias e acontecimentos para alojá-los na atual distância que se abriu de um antigo assunto, situação esta que me inquietou. Titubeei, em princípio, sob o risco de não conseguir dar conta do convite e da prospecção que ambicionava: reconhecer em *Germania* aquela equivalente perspectiva politizada e fulgurante de alguns anos atrás.

Todavia, a possibilidade de experimentar uma saudação mútua - e de parar por um momento e trocar palavras com os amigos e, quem sabe, descansar da urgência dos novos assuntos - fez-me reconsiderar que talvez minha apreensão estivesse avaliada inadequadamente. Assim sendo, entreguei-me novamente ao gesto de uma escuta na ambiência da instalação *Germania* de Hans Haacke, com o intuito de rever temas jamais apaziguados que de algum jeito pudessem ser articulados com assuntos novos. Decidi então caminhar por fluências e refluxos, das quais depende agora a expressão de minha consciência, bem como o conhecimento e a ignorância que aí se implicam.

Creio ser isso o que se esboçava na pergunta de Chantal Mouffe, ao por em relevo a presença de uma maneira agonística - de posições nunca amortizadas - naquelas ações sociais que também se sabem políticas. Ei-la: “poderiam as práticas artísticas desempenhar ainda um papel crítico na sociedade, cujas diferenças entre arte e publicidade se encontram embaralhadas, onde artistas e trabalhadores da cultura se

tornaram partes da engrenagem de produção capitalista?”¹ (MOUFEE, 2007, p. 1 - tradução nossa).

Colocando-nos a ouvir os rastros de uma obra plástica, sempre renovada em cada escuta de seu estado nascente, talvez consigamos alçar maneiras mais fecundas para a pergunta que a autora faz. Se considerarmos, neste caso, o que *Germania* nos impõe em seu dizer, evitaríamos nossas respostas mais impróprias, que tendem invariavelmente a colonizar o que na arte atua indeterminadamente. Como alternativa, ousou propor desde o início uma aproximação com a instalação *Germania* naquilo que ela me endereça: seu funcionamento na voz mais vaga de um espectro, para que a obra continue a ser o que é na indeterminação assombrosa de sua vinda, como um *fazer-vir*.

II.



Figura 1 – A instalação *Germania*, de Hans Haacke, montada no pavilhão alemão da *Bienal de Veneza*, 1993.

¹ O texto em língua estrangeira é: “Can artistic practices still play a critical role in a society where the difference between art and advertizing have become blurred and where artists and cultural workers have become a necessary part of capitalist production”?



Figura 2 – Pórtico de entrada do pavilhão alemão da Bienal de Veneza, 1993. Elementos da instalação *Germania* em destaque: as reproduções da fotografia de Hitler em 1934 (no centro) e da moeda do marco alemão de 1990 (situada acima do pórtico).



Figura 3 – Interior do pavilhão alemão da Bienal de Veneza, 1993. Em destaque os demais elementos da instalação *Germania*: as letras que formam o título da obra, os escombros no chão e as vigas de apoio que suportam o tapume.

III.

Convém neste ponto fazer um esclarecimento que remonta ao ano de 1895. Nessa época eu ainda não era uma voz de espectro, caminhava entre os vivos. Então testemunhei os primeiros movimentos que foram consolidando Veneza como uma espécie de cidade-museu, que se desenvolvia para realizar exposições segundo a

organização de representações nacionais europeias, com a participação de países que expunham em diversos pavilhões. Passados alguns anos, recrudesceram as ideias totalitaristas que exerciam seus efeitos não somente nos Alemães, mas também naqueles de Veneza. Hitler, que um dia ambicionara ser pintor, mas sem obter êxito, desenvolvia agora o jogo ousado e sombrio de sua imaginação em âmbito nacional e internacional. Em Veneza, patrocinava a constituição de um panorama artístico local, atrelado ao desenvolvimento de uma política cultural entre Alemanha e Itália, que se expandia de acordo com orientações fascistas, logo, com obras de arte que fossem compatíveis aos ideais que promulgavam uma “renascença cultural alemã” através de cenas campestres e bosques idílicos. Afora isso, qualquer outra expressão seria degenerada. Um dos momentos dessa difusão da *razão de ser* germânica culminou com a visita de Hitler a Bienal de 1934, que foi retratado numa fotografia como um amador das artes em tudo que Veneza pudesse oferecer, assim destacava com entusiasmo delirante a imprensa local na época. Neste ano eu ainda estava associado ao meu nome terreno, mas prestes a fazer a passagem já intuía o perigo que nos espreitava.

Foram necessários 59 anos para que *Germania* se instalasse naquele mesmo pavilhão em 1993, depois da visita de Hitler. Mas as duas ocasiões se encontram a um só tempo em minha memória de espectro. O trançado destes tempos desdobra-se dialeticamente na obra de Haacke, que impõe a nós o seu modo extemporâneo de arte, um estado constelatório de imagem fotográfica, fantasmagoricamente suspensa e associada em algumas outras vindas: a reprodução de um marco alemão de 1990, um tapume de madeira, letras na parede e escombros no piso do pavilhão. Esses elementos insistem perenes na obra “sob a figura de outra modalidade histórica que a colocará como diferença” (HUBERMAN, 1998. p. 183), reverberando afinidades de alguma coisa em outra coisa. A potente vinda de um presente extemporâneo, seu deslizamento contínuo, já esboça a sua aparição ali, conforme a obra venha produzir uma demora no lugar. Promove-se então uma porção de incômodos na medida em que *Germania* dimensiona memórias daquelas fontes que consolidaram as origens da Bienal, desde o seu flerte com o nazismo.

Sucedendo-se os sustos e vexames, creio que não foram encontrados outros meios em tanto quanto se possa falar de alguma coisa grandiosa como a Bienal de Veneza, que se constitui na atualidade do mundo da arte sob a égide de grandes corporações, investimentos e parcerias comerciais nem sempre imaculadas em sua

práticas e interesses no que diz respeito à saúde pública, ao meio ambiente e relações trabalhistas, entre outros aspectos.

Amalgamam-se assim tempos presentes, que insistem e denunciam poderes instituídos, ou seja, aquilo que ainda é o que é no interior dos mecanismos de produção simbólica. *Germania* parece extrair algo como uma avaliação irônica ao expor as forças que circunscrevem a espetacularização e a mercantilização dos circuitos da arte. Panorama este que, em parte, encontra-se reconhecido nas ideias de Chantall Mouffe quando circunstancia a impossibilidade de eliminação do poder, já que sua contiguidade constituiu a própria dimensão ontológica do político, intrínseca aos enredamentos sociais.

IV.

Como ocorre em edificações mais antigas, meu espectro de memória atravessa sem resistências as paredes com certa frequência, a um passo da vida, dos espectadores reunidos no pavilhão; muitos deles creem mais naquela suntuosidade do que os inexplicáveis sons de passos, de portas ou janelas batidas. E agora na proximidade com as ideias acima, pousei mais uma vez os olhos em *Germania*, dando-se como lugar de oportunas subversões diante dos modos de organização do sistema de arte - suas funções estruturantes e seus discursos estratificados - que nestes casos não nos legam senão a impressão de que ali estão para azeitar e validar recíprocas trocas comerciais, afinidades ideológicas e posições sociais.

Um pouco mais jovem eu me encontrava mobilizado, ou talvez imobilizado, por estes aspectos. Mas por circunvagando em idades tão estendidas, não gostaria de perder mais tempo dando voltas. Sem desvios, preciso me dirigir aos amigos de maneira menos opaca possível. É preciso então dizer que sinto um desconforto ao lidar com a licitude que na obra se anuncia, instituindo-se como legitimidade que possa expor as imbricações entre o simbólico e o mundo da vida. A obra opera na interioridade da regulação do campo das artes, onde as oposições se articulam, e por isso se vale de uma forma legível. Contudo, essa demarcação se aparta da indeterminação que um acontecimento de arte conserva em si quando dura indiferentemente sem ancoragens.

A relevância desta singularidade em arte se observa nas palavras de Derrida, como algo a “sair de si para dizer a sua origem, e não o pensamento da força” (DERRIDA, 2002, p. 48). As maneiras reveladas e por demais conhecidas que impõem seu aspecto legível às obras acabam assim por demarcar o valor irônico da situação plástica em passos preparatórios que, quando enunciados, amortizam o instinto de arte

em sua indeterminação primeva, em seu dizer essencial. Afinal, a ironia lida com a inviabilidade do dito estando ele lá na abertura de nossa compreensão.

V.

Percebo então, no retrospecto, como a fulgurante impressão, mencionada no início da escrita, por fim me deixou. Já não era capaz de esquecer de mim quando via a obra em sua operação de legitimidade. Mas aos poucos, na distância que se abriu, fui acometido com a vinda de estremecimentos, e nas horas, dias, semanas que se seguiram a oportunidade do encontro fiquei negociando entre coisas novas e antigas impressões neste quadro de diversidades não apaziguadas. Ofereci-me mais uma vez ao seu contato.

VI.

Que vácuo, que indesejados cacos, sedimentos, interdições e estilhaços, que parecem sabotar toda a crença e recusar a asserção de ideias, tendo elas perecido sem lápides ou túmulos. Insistem em se abandonar assim à beira, na instância que favorece o pouco dito, íntimo de um mundo na despedida de suas validações. São tantos os incidentes sem registros que ali atuam como vestígios de alguma filiação, para a qual a contemplação dos vazios conduz novamente ao aberto das perdas inelutáveis.

VII.



Figura 4 – Instalação *Germania*, em destaque: tapume e escombros no interior do Salão Alemão da Bienal de Veneza, 1993.

VIII.

Desde então busco reduzir a cada vez minha leitura, com o intuito de deixar a pronuncia de *Germania* instaurar-se, na tentativa de ouvir na justeza a catástrofe que nela se irrompe. No itinerário etimológico do grego compreende-se literalmente (*kata + strophé*) por “virada para baixo” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 1995, p. 8).

Assim, neste percurso, seria possível reconhecer a própria esfera do baixo e do decaído, como se o mundo não fosse mais do que aquilo que se apresenta na superfície, sem que precisemos nos juntar a ele por construções que venham ali reivindicar algum fundamento transcendente ou a noção de uma resposta final para cada ocorrência.

Germania procede então de modo ilegível, na fissura que se abre quando uma perda é suportada, como algo que se instala nos limiares da experiência do conhecimento, portanto, mais próximo da intensidade presente e genuína de seu dizer. Tal região, ao seu modo, tem origem na vizinhança do próprio comentário acerca da obra, na zona de proximidade que não visa compreendê-la, posto que diante do fenômeno estejamos sempre alheios, por contarmos apenas e com a *doxa* no lugar da *episteme*.

No âmbito de uma cultura, um mundo de superfícies como esse joga véu nas luzes do pensamento e indica posicionamentos em destinos provisórios, assumindo assim a recusa daquela asserção última que liquidaria as diferenças em uma condição democrática idealizada. Trata-se então de um mundo de incompletudes que também se reconhece no pensamento de Stanley Cavell, e que envolve “questões de sucessões que requerem conversão, e a aspiração à liberdade, e à descoberta (chegadas, e portanto partidas, abandonos)” (CAVELL, 1997, p. 99).

A ocupação de um espaço agonístico, portanto, implica na própria capacidade de seus membros em aferir distâncias, profundidades e singularidades que garantam a expressão mais genuína de suas vozes, bem como a articulação, negociação e mesmo o tensionamento entre as mesmas. Situação essa que conduz ao chamado de uma responsabilidade sobre si, em declinar de um estado atual segundo uma conversão, com o direito de ali nomear, avaliar e estimar o que ressoa aos ouvidos em um solo mais raso, ainda inesgotável, onde tampouco o chão é fundamento.

IX.

Dito isso, tão logo retornei ao portão, impelido pela corrente de ar, se abriu o acesso. E então o olhar lançado sobre minha transparência por todos que ali congregavam na religião da arte foi suficiente para atestar minha condição fantasmática. Difícil é a situação que dispensa os mortos da humanidade... Percorro então o deslugar perscrutado na catástrofe, enredado por algum dizer de perda que agonisticamente na arte se instala.

Referências:

- CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. Tradução Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed.34, 1997;
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002;
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, O que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998;
- BOURDIEU, Pierre. HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Tradução Paulo Cesar da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995;
- MOUFFE, Chantal. *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. In: Art & Research, a journal of ideas, contexts and methods, Volume 1. No 2. Summer 2007 [consultado em 08/08/2012] Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>;
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: _____ (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.8;