

## “«DESANESTESIA» — CHAMAR A ATENÇÃO PARA A ATENÇÃO À CHAMADA”

Fernando José Pereira<sup>1</sup>

No já distante ano de 1969 o grupo inglês *Art & Language* afirmava, como conjunto constituído por artistas, a sua diferença relativamente aos teóricos da arte dado que a natureza da sua implicação com a arte os fazia partir de relações e pontos de vista diferentes. A premissa mantém-se nos nossos dias. A especificidade do olhar interno, isto é, dos artistas é necessariamente divergente de todos aqueles que se encontram de fora. As teses que defendo neste texto são, portanto, produto de uma visão singular e internalizada sobre o território da arte contemporânea e das implicações que esta produz na própria construção da minha obra.

Esta é uma intervenção que quer ser experimental no sentido do risco que habitualmente é atribuído à arte. O que vos proponho é o levantamento de algumas questões que actualmente me preocupam na produção que desenvolvo e, também, a proposta de uma hipótese de trabalho que me proponho partilhar aqui, hoje. Vou tratar dois vídeos de uma série que realizei nos dois últimos anos e que razões que lhe são exteriores os mantêm ainda hoje inéditos. Um para iniciar esta comunicação e o outro para a finalizar.

Começamos, então, por contextualizar as questões com factos recentes e com o nosso testemunho de observador atento das grandes exposições deste ano: o já famoso “grand tour”, a fórmula mágica encontrada pelo turismo cultural para dar continuidade a eventos desencontrados. Aí, pretensamente, se encontrariam as imagens que definiriam a visualidade da arte contemporânea no nosso presente. A impressão que fica da mais emblemática das grandes exposições deste verão, a *documenta* de Kassel, é a de que o curador partiu de uma premissa complexa: a arte contemporânea não possui já capacidades para se regenerar e, como tal, afirma o abandono desse território e o avanço para outras latitudes. A sua referência a uma exposição sem forma remete para um universo de relacionamentos perceptivos com as obras, as imagens, que quer decididamente ultrapassar a sua condição mediadora. Introduce-se o contexto e renova-se a convicção na noção de experiência estética globalizadora utilizando, para tal, desde cortinas barrocas a paredes pintadas ao bom estilo século XIX. Talvez esteja aqui o primeiro sintoma do cansaço provocado pela pre-

<sup>1</sup> Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [efejotape@netcabo.pt]

sença massiva das feiras, bienais e outras mega-exposições no imaginário contemporâneo das imagens. Se é verdade que em Kassel fomos confrontados, desta vez, com imagens de um género diferente não o é menos que não eram essas imagens que ansiávamos ver. As imagens que a *documenta* mostrou frustraram todos aqueles que aí foram com o intuito de ver arte contemporânea. O problema nem é complexo: o curador abandonou quase por completo a matriz geográfica da arte contemporânea para se aventurar em territórios estranhos e exóticos. Assim, tínhamos muitas imagens de muitos artistas chineses e, também, de muitos outros extra-europeus que, aparentemente, aí se encontravam pela simples razão de o serem. Encontramo-nos claramente no campo da aporia. A ideia de um beco sem saída que povoa a exposição afirma, antes de mais, a desistência do estatuto da imagem artística para se regenerar continuamente, ainda que em agonia constante, como foi claro ao longo de todo o século XX. Que, contudo, afirmou a sua vitalidade. Esta é uma alteração que merece reflexão pois a aparente estabilização a ser operada nas imagens artísticas pelas grandes exposições, no sentido da sua banalização, parece ter chegado a um ponto crítico. E, como afirmava Deleuze, perante a existência de tal ponto só existem duas possibilidades: ou recuar ou avançar. Parece que em Kassel se optou pela impossibilidade, quer dizer, pelo recuo e, na tentativa de torner a questão, se convocaram as imagens exteriores para comporem a situação. Mas tal situação das imagens não produz também a reacção correspondente? Será necessário procurar fora destas mega-exposições a permanência pelo risco de experimentar tão característico da arte contemporânea? A resposta tem sido avançada ao longo de toda a produção contemporânea mais recente na sua aproximação e fusão com a indústria da cultura hoje espelhada na profusão expositiva de grande dimensão. A amabilidade que estas imagens proporcionam para um melhor “encaixe” por parte do público tornam-nas em resíduos das imagens artísticas mas, também, e sobretudo em iconografia popular. A indústria do ócio potencia o consumo rápido das imagens — não há ninguém que resista ao manancial de imagens que advém de um qualquer “grand tour” — que, obviamente, se vão transformando elas próprias em repetição de imagens. A necessária condição de estabilização das imagens artísticas presentes nas exposições populares traz consigo outro fenómeno perverso: é que ao afirmarem-se como ícones de uma determinada forma “oficial e global” de fazer imagens edificam uma espécie de fronteira<sup>2</sup> que

<sup>2</sup> Fronteira e não limite como seria desejável. É que, se um olhar desatento tende a identificar as duas noções com a mesma significação semântica, elas são claramente diferenciáveis. O limite permite a aproximação e, como tal, a vivência. Já a fronteira impõe o corte e a conseqüente impossibilidade. A sua significação vazia permite, contudo, uma possibilidade de trabalho como veremos mais à frente.

relega para o seu exterior todas as outras e formam assim o epicentro de um círculo vicioso que se desenvolve continuamente.

A condição de sobrevivência das mega-exposições — veremos até quando — constrói-se com o acesso a algumas âncoras que lhes permitem expandirem-se mediaticamente, isto é, para um outro regime de imagens que as apoie incondicionalmente. A cada vez maior intensidade de marketing promocional necessária mimetiza, no território da arte, algumas das estratégias comerciais mais agressivas. O exemplo de Kassel, de novo, aparece como paradigmático, a saber: só foram conhecidos na tarde anterior à inauguração os nomes dos artistas presentes acentuando, assim, uma estratégia de crescendo até às vésperas da abertura da exposição. A imagem mediática global de um evento desta dimensão afirma toda a sua força em estratégias deste tipo bem como em criteriosas frases-chave que irão povoar o imaginário anterior à abertura e, obviamente, alimentar um aumento de expectativas. Em Kassel essas frases passavam nada menos nada mais por: Será a modernidade a nossa antiguidade? O que é a vida nua? O que deve ser feito? Exemplificativos de todas estas questões dois factos que remetem para o catálogo: a cronologia (sim o catálogo está estruturado em termos cronológicos) da *documenta* inicia-se no século 14 e vem até 2007! O primeiro “artista” da secção representativa da produção dedicada ao ano da exposição (2007) é Ferran Adrià, como se sabe o famoso cozinheiro catalão...

Concordemos, ou não, mas existe uma matriz geográfica para a arte contemporânea e essa está situada no chamado Ocidente. Não estamos, claro, a afirmar a ausência de obras importantes fora deste contexto, seria de todo errado, contudo, deverá ter-se a ideia de que a experiência da arte contemporânea se afirma inicialmente aí. Realizar uma exposição de arte contemporânea em que a presença de artistas destas regiões é claramente minoritária poderá ter duas explicações: por um lado, o interesse crescente e o respectivo desenvolvimento de artistas e obras contemporâneas em outras paragens (o caso chinês é significativo, ao que parece até em termos de mercado); por outro, um acentuado tom neo colonialista de procura de outras fontes alternativas — a pretensa crise das imagens contemporâneas ocidentais assim o exige. Não só Kassel mas também Veneza apresentam-se como eventos com geografias alargadas à condição global. Mas será isso possível? Não estaremos aqui a tratar de um enorme esquema comercial que, desta forma, é potenciado à escala planetária — virá o tempo em que o Gran Tour se fará a uma outra escala, disso poderemos estar certos.

Já no distante ano de 1998 um livro conjunto de Fredric Jameson e Zlavoj Zizek discutia a temática da expansão multiculturalista. Dizia então o autor esloveno numa antecipação de grande actualidade:

“Como culminación de este proceso hallamos la paradoja de la colonización en la cual sólo hay colonias, no países colonizadores: el poder colonizador no proviene más del Estado – Nación, sino que surge directamente de las empresas globales. A la larga, no sólo terminaremos usando la ropa de una República Bananera, sino que viviremos en repúblicas bananeras.”

Não é esta república já a casa de todas estas imagens que nos chegam diariamente em exposições afirmativas de uma totalização compulsiva? A crescente vertente nomádica da arte contemporânea na sua intencionalidade de ocupação global aparenta uma real dimensão multicultural, contudo, um olhar mais atento de imediato observa a permanência de um grupo mais ou menos alargado de artistas que são os produtores da imagética global ao qual são acrescentados, sempre, alguns artistas locais. Estão, deste modo, aparentemente criadas as condições para uma reacção a este estado das coisas. O próprio Roger Buerger (director de Kassel) o afirma no seu curto texto para o catálogo recusando o acondicionamento de artistas, por exemplo, e nas suas palavras, *made in Índia*, e criando a ideia de que este alargamento é mais que necessário no nosso tempo. Não se trata, contudo, de uma verdadeira posição de ruptura antes de uma espécie de simulacro em que se ofusca, de facto, a preponderância do *mainstream* mas devido, como vimos, a uma deslocalização para outros territórios que não os da arte contemporânea. Temos, por isso, uma homogeneização imagética que se apresenta, como sempre, segundo uma lógica de recusa de uma normatividade (Moraza) mas que resulta na institucionalização da anormatividade, quer dizer, numa outra e nova forma de normatividade, numa espiral contínua de ocupação espacio-temporal ininterrupta.

As condições para a reacção a este estado de coisas saem, portanto, completamente baralhadas ou não fosse tão verdade a brilhante constatação de Giorgio Agamben de que no actual período do capitalismo não se pode profanar o improfanável. O improfanável são as imagens que povoam as exposições e que, por certo, ambicionam, antes de tudo, a integração no esquema global a profanar. Resta-nos o desencanto da atenção e a infelicidade do discernimento. É, então, neste contexto que proponho a análise de uma possibilidade em aberto: a desanestesia.

Uma exposição recente comissariada por Karina Daskalov em Paris — “invisible colors” — colocava, como questão central, o problema da informação, a informação nua, e o seu relacionamento com a arte que é produzida na contemporaneidade imersa, como vimos, em feiras e bienais à escala global. A exposição era baseada teoricamente num texto de T.J. Clark onde se colocam algumas questões de grande importância sobre-

tudo no que se refere ao consumo do tempo. Aí, o autor argumenta sobre a necessidade de criar uma oportunidade para uma atenção sustentada, bem como, nas suas palavras, produzir: “visual images that carry within them the possibility of genuine difficulty, genuine depth and resistance” (Clark, 2006). Não devemos ser ingénuos, para lá de toda a intencionalidade do autor é óbvio que a sua simples utilização como mote numa exposição com a visibilidade que esta teve no circuito da arte contemporânea — a galeria Maria Goodman — introduz um primeiro nível de domesticação que conduzirá inevitavelmente ao desencanto de que falávamos anteriormente. Contudo, a sua importância é decisiva para a noção que pretendemos analisar já que coloca como pontos de partida algumas das questões que considero essenciais, nomeadamente, a relação das imagens com o tempo da sua recepção. A própria exposição, ao concentrar-se em seis autores e em algumas obras paradigmáticas, pretendeu impor uma espécie de relacionamento negativo com um verão povoado por milhares de imagens artísticas espalhadas pelo *grand tour* europeu... e preparadas para consumo imediato. Se para Clark as imagens devem conter em si uma genuína dificuldade então esse é o território da proposta *desanestésica*, uma proposição para a construção das obras que pretende, também, retirar-se do universo feliz das imagens contemporâneas e do seu permanente carácter anestesiado bem como da sua predisposição para consumo rápido. Para tal terão, antes de mais, que deliberadamente se afastar da cumplicidade amável da imagética global da arte. Esse será, talvez, o problema maior da sua implementação: o discernimento necessário a uma cartografia que lhes permita, ao mesmo tempo, posicionar-se como objectos visíveis mas resistentes, isto é, que contenham no seu âmago a condição necessária a uma fuga à condição polar que determina a expansividade global e a sua congénere negativa.

Marcel Duchamp referia-se aos seus objectos *ready-made* como anestesiados de gosto, isto é, neutralizados. A banalidade apropriava-se de poderes paradoxalmente inusitados que lhe conferiam um distanciamento no interior de uma produção altamente vigiada por convenções. Mas esse não é o nosso tempo. Talvez a desconstrução da neutralização passe por um ajuste contemporâneo com a noção de anestesia. A sua etimologia conduz a uma significação de negação da beleza. Contudo, hoje, a sua aplicação operativa orienta o seu sentido para a anulação da dor. Entre a negação da estética e da dor podemos construir esta outra noção que lhes é exterior: a desanestesia (Pereira, 2004). Tentará corporizar, no seu jogo de significações, uma aproximação ao real.

O processo de desenvolvimento de uma espessura crítica para as práticas artísticas no interior da produção imagética poderá, então, incorpo-

rar no seu *fazer saber* a desocultação da dor assim como a desocultação da estética. O resultado objectivo desta tarefa de revelação não conduz necessariamente às imagens da banalidade abjecta como uma aproximação simplista poderia fazer entender. Antes, direcciona o olhar para uma possibilidade no interior desta aparente impossibilidade. Aquela que é potenciada pela introdução das estruturas complexas do saber na produção das imagens. Longe da efectividade sugerida pelo *realismo* numérico mas consciente das suas possibilidades operativas e mediais. Em pleno distanciamento das lógicas de ingenuidade conduzidas pelo deslumbramento<sup>3</sup> maquínico, o que estas imagens nos têm para mostrar são segredos que são oferecidos à sua desocultação pelo olhar dos artistas.

Não falámos, contudo, de uma transparência que, sabemos, revelar-se-ia totalmente enganadora<sup>4</sup>. Caso contrário estaria, obviamente, enredada em outros objectivos comunicacionais. Referimos uma produção que quer concentrar-se no seu tempo, política, social e tecnicamente mas que intenciona uma mais valia relativamente à simples fruição. Em tempos de ampla discussão sobre a expansão da noção de interactividade, talvez seja necessário recorrer a uma mais vasta opção estética: aquela que vem acompanhando todas as obras que, ao requerer um processo de mediação, se opõem a um grau de instantaneidade que tantas vezes manietta da sua condição; uma produção que se propõe conservar o tempo como necessário a uma outra forma de interactividade, desta feita, diferida; uma arte que pretende reflectir<sup>5</sup>. Criar enigmas<sup>6</sup>. O que na nossa contemporaneidade é, antes de mais, uma forma de resistir.

<sup>3</sup> Heinz von Foerster em “Cybernetics of Cybernetics”, no livro *Communication and Control in Society*, New York, 1979 refere de uma forma assaz curiosa esta espécie de cegueira: não se pode ver que não se vê o que não se pode ver.

<sup>4</sup> Juan luís Moraza no seu texto “El reverso del arte”, in *Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura*, nº 52/2002, afirma: “Nada es más invisible que la evidencia, pues esta funciona como un marcador contextual que desvia la mirada de aquello que se supone debe permanecer oculto.”

<sup>5</sup> Refere Edmond Couchot no seu texto “Tecnologias da simulação”, in *Revista de Comunicação e linguagens*, nº25-26, Edições Cosmos, Lisboa, 1998, sobre a chamada arte interactiva: “Mas no horizonte deste sistema perfila-se também uma outra face da arte, inquietante. Uma arte impaciente e febril, em que qualquer espera, mediação, distancia se tornaria algo de intolerável e de inintegrável. Uma arte que preferiria a hipervelocidade do reflexo às lentidões da reflexão, a fulgurância do sinal à ondulação do signo. Uma arte que, renunciando à espera, à hesitação, à interrogação, à dúvida, à reserva, nos privaria das nossas faculdades de juízo, de crítica — uma vez que criticar seria já fazer uma pausa, sair do tempo real — e portanto de qualquer apreciação, diferenciação. Uma arte que, se marca a mesma hora para todos, teria perdido o gosto do tempo.”

<sup>6</sup> “La sombra que planea sobre la obra es tanto mayor cuanto más fuerte es la iluminación que la rodea (Perniola). En ella se encuentra la complejidad y la «soberanía» necesaria para su supervivencia como obra de arte que resiste y que se distancia internamente, para dejarse contaminar socialmente mejor y para, naturalmente, poder ejercer su intencionalidad de conta-

As metamorfoses que a produção imagética contemporânea nos oferece poderão ser extremamente rápidas nas suas morfologias efêmeras. Tão velozes que nos dificultam a sua compreensão. Aí, nesse ponto de indistinção fronteiriça, reside o poder da intervenção artística. A sua localização numa zona de significação vazia, potencia os seus limites territoriais, o seu núcleo incomunicável e, obviamente, as suas múltiplas significações. A sua aproximação ao real.

“Desanestesia”, ao seu modo, tenta potenciar a reflexão em torno destas questões, sobretudo, desde uma visão compulsivamente internalizada, aquela que é permitida neste novo regime de produção das imagens.

“Desanestesia” é constituída por quatro vídeos realizados entre 2005 e 2006. Destes vou tratar dois: “intraporia” e “anosognosia” que poderão funcionar como exemplares daquilo que este conjunto pretende afirmar. “intraporia” refere-se a um suplemento internalizado do fechamento da aporia e pretende convocar, desta forma, a referência a uma espécie de paradoxo existente na nossa condição global: por mais que nos façam querer na amplitude alargada da actual situação global, o que aparece como mais distinto no meio de toda esta indistinção é o claro fechamento a que somos sujeitos nesta complexa trama de vigilâncias e ameaças várias. “anosognosia” é a incapacidade que alguns doentes têm de avaliar correctamente a gravidade do seu estado. O trabalho agora apresentado pretende, obviamente, alargar esta condição de impossibilidade ao social. Aparentemente menos fechado que o primeiro aponta, contudo, para um desencanto exterior que funciona como antítese dessa condição ampla que afirma a exterioridade dando, assim, continuidade, agora em espaço aberto, a todas as condicionantes e ameaças anteriormente nomeadas. Como afirma uma das personagens desse primeiro filme complexo mas magnífico de David Lynch, *Eraserhead*: encontro-me fechada no exterior do meu apartamento. Não será esta uma realidade palpável da nossa contemporaneidade hipervigiada?

Referia o cineasta polaco K. Kieslowski que o grande problema da aproximação ao real ambicionada pelos documentários é que nem tudo é passível de ser descrito. As imagens ficam como que acorrentadas a uma

minar.” (Pereira, 2004b). “Dizia o cineasta polaco que o que mais medo lhe metia eram as imagens das lágrimas verdadeiras. A paixão pela realidade contém, então, uma subtil nuance que é necessário ressaltar: não é de ficcionar a realidade que se trata mas, antes, de experimentar a realidade como ficção. O que determina, naturalmente, a exterioridade perante os códigos impositivos da comunicação e uma aproximação — perigosa — aquilo que designaremos por comunicabilidade do incomunicável. O risco que tal operação comporta tem a ver, sempre, com seu fechamento estéril. A saída possível pode, contudo, manifestar-se nessa espécie de suspensão que permite, ao mesmo tempo, potenciar a comunicação e miná-la, de imediato, com essa estranheza essencial que resiste à significação.” (Pereira, 2007)

condição ética que determina a impossibilidade da sua continuidade em territórios que lhe estão vedados. A hipótese da sua ultrapassagem, como faz diariamente a comunicação, aproxima-as perigosamente de uma espécie de obscenidade, antes de mais, pela sua banalização e consequente normalização<sup>8</sup>. A ficção afirma-se, então, como um poderoso mecanismo de ultrapassagem deste problema. É este ficcionar da realidade que, ao tirar partido de todas as possibilidades tecnológicas ao nosso dispor, nos permite introduzir mais aprofundadamente nela mesma. Ao mesmo tempo, a utilização da edição videográfica constitui uma abertura operativa que direcciona a obra para o território da narrativa cinematográfica, contudo, estas têm a responsabilidade acrescida de não quererem ser acrescentadas ao espectáculo diário do devorar das imagens. Acima de tudo pela opção declarada de não se oferecerem como respostas para nenhuma questão, antes como interrogações enigmáticas constantes que apelam à reflexão e ao pensamento. Por isso mesmo podemos considerá-las como intimamente ligadas à realidade. Porque assim o querem.

### **Bibliografia**

- CLARK, T. J. (2006) *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale: University Press
- <sup>9</sup>PEREIRA, F. J. (2007), “tempo suspenso”, in Catálogo da exposição *Por entre as linhas*, Lisboa: Museu das Comunicações
- PEREIRA, F. J. (2004a) “desanestesia (mnemópolis inexteriores)”, in *Museus na U. Porto*, Porto: Universidade do Porto
- PEREIRA, F. J. (2004b) “La apolgia de la crisis”, in *Inexterioridades*, Auditório da Galiza, Santiago de Compostela