

## A condição política da arte

Lucia Santaella

Há mais de duas décadas, publiquei um artigo sob o título de “Linguagens e tensões políticas” (Santaella, 1996), no qual, de saída, chamava atenção para os ardis da linguagem e os mal entendidos da comunicação que afetam não apenas as conversações cotidianas, mas também os debates acadêmicos. Neste último caso, isso acontece porque, segundo a ética da terminologia de C. S. Peirce, na maior parte das vezes, “as disputas, confusões e controvérsias intelectuais ocorrem porque os debatedores tomam as palavras no seu sentido comum, e não como conceitos no interior de uma teoria, ou porque dão sentidos diferentes a uma mesma palavra” (ibid., p. 312). Portanto, para evitar controvérsias ineficazes, como ponto de partida de qualquer debate intelectual, é tarefa ética a explicitação do sentido em que estamos tomando os conceitos que utilizamos.

No artigo citado, depois de passar pelos nomes daqueles que, ao longo dos séculos, dedicaram seus pensamentos às reflexões sobre a política, constatei que “é tal a crescente onipresença do discurso sobre o político no mundo contemporâneo que esse discurso deve provavelmente desempenhar, para o homem de hoje, papel similar àquele que as discussões sobre Deus e os anjos exerciam na Idade Média” (ibid., p. 321). Vale notar que, de 1996 para cá, essa onipresença veio se tornando cada vez mais absorvente.

Diante disso, como norte, tomarei a noção do político de M. Foucault. Isso nos livra do equívoco raso de se considerar políticas apenas as forças do Estado e as contradições de uma democracia representativa gasta. Para Foucault, as relações políticas, muitas vezes difusas, flutuantes, imprecisas, nas relações humanas quaisquer que sejam – amorosas,

institucionais ou econômicas – atuam em diversos níveis, sob diferentes formas, de maneira móvel, sutil e múltipla. O político, portanto, é muito mais rizomático do que se pode pensar especialmente em períodos eleitorais.

### Dois sentidos de arte política

Levando em consideração o que foi acima exposto, existem dois tipos principais de arte política. Um tipo, bastante explícito, quando a arte trabalha com um conteúdo político. Quase sempre, longe de cair no panfletário, a arte promove transmutações nas significações gastas e nos clichês facilitadores para trazer à baila a dimensão estética regeneradora da sensibilidade e da reflexão.

Há outro tipo implícito de arte política que é pouco lembrado e que é preciso colocar em relevo: o fato de que toda arte, por sua mera existência, é política. No mundo em que vivemos, no qual estamos assistindo a uma verdadeira desintegração da mente coletiva minimamente saudável, a insistência da arte em existir, qualquer que seja essa arte, da mais *po- vera* à mais sofisticadamente tecnológica, a insistência da arte por existir é política, pois a arte, por princípio, celebra a vida e aquilo que o ser humano tem de melhor.

Para desenvolver brevemente essa hipótese, irei tratar a natureza política da arte sob o ponto de vista de seu caráter disruptivo, um caráter que sempre fez parte de toda arte do passado, do presente e provavelmente do futuro. Em artigo publicado recentemente (Santaella, 2018), na busca de compreensão das razões que têm levado os curadores e mesmo os artistas a uma aproximação com a um movimento filosófico emergente, sob o nome de realismo espe-

culativo, ou ontologia orientada ao objeto, tratei ambos, tanto este último quanto as artes, sob a égide do disruptivo. Para falar sobre a condição política, que considero inerente à arte, julgo que vale a pena retornar à discussão sobre o caráter disruptivo de toda arte na medida que arte é, via de regra, a atividade humana que nada contra a corrente do *status quo*, buscando o alargamento de horizontes ainda não entrevistados.

O termo disruptivo saiu do uso puramente dicionarizado e adquiriu relevo quando, em 1995, Clayton M. Christensen e Joseph Bower o introduziram no artigo sob o título de “Disruptive technologies: Catching the wave”. Uma vez que o presente artigo não tem seu interesse voltado para o ambiente corporativo, mas sim para o acadêmico, minha hipótese para a exacerbção de usos do termo, a partir de 1995, tem a ver com o salto, mais do que quantitativo, qualitativo e, sobretudo, de escala que a revolução digital vem provocando em todos os campos de produção, de atividades, de criação e de reflexões humanas. Quando uma palavra entra em voga, isso também pode funcionar como sinal de que ela é capaz de expressar algo do espírito do tempo (*Zeitgeist*).

Disruptivo tanto pode ser compreendido como indisciplinado, rebelde, agitado, perturbador, turbulento, incontrolável, quanto também pode ser atribuído a tudo aquilo que é inovador, inventivo, engenhoso, não usual, experimental, não convencional e sem precedentes. Isso justifica o argumento, que será aqui defendido, de que o adjetivo “disruptivo” pode ser aplicado para se compreender a arte, as complexas condições da arte contemporânea e, particularmente para evidenciar que a política é inalienável de sua condição.

## A rebeldia transformadora da arte

Para alguns, a arte sempre teve e terá algo de disruptivo, no sentido de rebeldia transformadora enquanto deslocamento e pontos de fuga dos este-reótipos. Em relação a isso, há uma bela passagem de D. H. Lawrence, bem escolhida como citação no livro *O que é a filosofia*, de Deleuze e Guattari (1992, p. 261-262) da qual não me cansarei jamais de me apropriar.

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar, numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa de imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir, assim, a seus predecessores a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos com o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) que contra os clichês da opinião.

A aguda lucidez desse texto fala por si e dispensa comentário empobrecedores. O argumento universaliza um atributo que está presente em toda arte, por mais modesta ou enigmática que ela seja. Esse atributo apresenta sempre algo de disruptor.

Mas para não irmos muito longe e cairmos em generalidades, se tomarmos como ponto de partida a arte moderna que teve início com os impressionistas, seu caráter disruptor fica comprovado nas reações de alarme que provocou nos conversadores. Não poderia ser diferente. Afinal, séculos de aceitação, com raras exceções, de regras de representação visual foram abalroados pela exploração de novos princípios estéticos, de resto, bastante sintonizados com os avanços nas pesquisas sobre o funcionamento da percepção humana dos estímulos visuais. Isso coincidiu também com a busca dos princípios pictóricos que nascem do embate em si com o espaço da tela liberta de uma servidão leal à visualidade do mundo lá fora.

Algum tempo depois, reação similar foi testemunhada em relação a obras que vieram depois do impressionismo conforme está discutido por Kosloff (1980) no seu texto sobre a “Anatomia da disrupção”, em que comenta a exposição *Pós-impressionismo*, organizada por Roger Fry, em 1910 (ver Berkowitz, 2013). Daí para frente, o caráter disruptor do modernismo só teria parada, quando a disrupção se transformou em norma, uma das razões, entre muitas outras, para a emergência do pós-moderno a partir dos anos 1960.

### **A acentuação tecnológica do disruptivo**

Mais recentemente, a disseminação da expressão “tecnologias disruptivas” conduziu essa discussão também para o campo das artes. Exemplar é o texto de Betancourt (2002) com o título de “Disruptive technology, the avant-gardness of avant-garde art”. O autor inicia sua discussão batendo na mesma tecla que já foi batida muitas outras vezes, de resto, poucas vezes com a mesma originalidade de Walter Benjamin (1975): o impacto da fotografia sobre as artes pictóricas. O texto defende que, ao ser em-

pregada pelas artes, cada nova tecnologia introduz disrupção. O século XX, aliás, apresenta um desfile ininterrupto de tecnologias que foram, a cada passo, produzindo deslocamentos no sistema das artes até então em funcionamento. Isso culminou com o advento da internet que vem, de modo acelerado, ameaçando o sistema inteiro de distribuição, propriedade e controle da informação nas artes e fora delas.

Tomando como base de discussão o texto de Owens (1983), Betancourt não limita o sentido de disrupção à tecnologia e toma como tema de discussão o curto-circuito provocado pelo pós-moderno nos parâmetros dominantes das artes em função da quebra das hierarquias espaço-temporais nos circuitos de sua produção e recepção, conforme foi discutido com maestria por Danto (1997). A quebra das hierarquias centralizadoras foi fortalecida pela consciência da transculturalidade e da crítica pós-colonialista.

Há algum tempo, venho defendendo (Santaella, 2009) que o pós-moderno abriu as comportas para o pluralismo e a heterogeneidade nas produções artísticas, uma heterogeneidade que, infelizmente, nem sempre é reconhecida pela crítica ainda presa a parâmetros não mais vigentes. Cada vez com mais nitidez desmancha-se no ar a solidez de quaisquer padrões norteadores não só da produção, mas também da teoria e da crítica das artes contemporâneas. Por isso, não faz mais nenhum sentido demarcar fronteiras rígidas entre as artes digitais ou computacionais e os avanços da ciência, de um lado, e as chamadas artes contemporâneas, de outro. Não é difícil perceber que essas divisões em nichos parecem atender, antes de tudo, a políticas de institucionalização e proteção de circuitos específicos das artes do que a critérios de produção estética.

Tanto a hibridação se tornou regra que, para aumentar as misturas que os artistas produzem de

acordo com princípios ditados por sua liberdade, hoje se fala em arte pós-digital como um sinal de não-obrigatoriedade do emprego artístico das tecnologias digitais sob cujo domínio nossa existência cotidiana está colocada. A par de um sentido literal, tal chamada para o pós-digital também funciona como um alerta para o princípio da liberdade que se constitui agora e sempre como um dos grandes trunfos da capacidade criadora humana (ver Santaella, 2018).

### As radicalidades da arte

Tendo isso em vista, o caráter disruptivo das artes hoje se manifesta na abertura radical de espacialidades, temporalidades e materialidades que ela promove. Bem a propósito, no seu edital de cultura para 2018, *Oi Futuro* levantou as seguintes perguntas e prenúncios de respostas: “Já que as fronteiras entre linguagens artísticas estão cada vez mais alargadas, para que compartimentar? Para que insistir nas classificações tradicionais? Para que reforçar nomenclaturas? Não há mais tempo para os mesmos verbetes. Não há mais espaço para o ensimesmado”.

Embora breves, as questões parecem bem sintonizadas com o estado da arte contemporânea ao final da segunda década do século XXI. De fato, cada vez mais, tudo se embaralha e se expande no campo das artes: espaços e tempos rodopiam. Materiais, métodos, suportes, mídias, estilos e tendências se misturam. Circuitos de exposições, de comercialização e de mercados perdem suas bordas nitidamente definidas. Como a crítica da arte se coloca diante disso? Com quais teorias e categorias tratar essa condição embaraçosa porque excessivamente miscigenada? A meu ver, o primeiro passo é dispensar velhas crenças, categorias e divisões. Aceitar que a arte hoje nos coloca em posição de reaprendizagem constante. Estamos no meio de um redemoinho que

nos obriga a abrir os olhos com curiosidade no espírito e atenção no olhar.

Outro exemplo significativo desse estado de coisas encontra-se no texto de chamada para o evento sobre *Arte e o Futuro Especulativo*, organizado por um *cluster* de grupos de pesquisa da Espanha e Estados Unidos<sup>1</sup>, em 2016, no qual, a busca por futuros alternativos, levou à exploração

não apenas de sentidos múltiplos, não apenas uma, mas múltiplas e diversas histórias da arte, ignoradas ou omitidas, incluindo artistas, materiais, tecnologias ou zonas geopolíticas excluídas nas histórias repetidas e comumente aceitas. Tais histórias da arte devem ser investigadas e reveladas de um escopo cosmopolítico que pretende construir um espaço comum no qual ninguém pode reclamar o direito de escolher o ponto de vista central a partir do qual um assunto deve ser abordado. Um espaço de coexistência da alteridade sem a necessidade de articular consensos: um espaço de coexistência da divergência que leva em conta nossa heterogeneidade constitutiva.

### A arte sob o signo do múltiplo

Para advogar o hibridismo, heterogeneidade e pluralidade como atributos da arte do nosso tempo não me vejo só. Hal Foster, respeitado teórico e crítico norte-americano, publicou na revista *October*, alguns extratos de um questionário enviado para vários historiadores e críticos de arte. Como proposição para esse questionário, Foster (2000) afirmava que

a categoria da arte contemporânea não é nova. O que é novo é o sentido de que, na sua vera heterogeneidade, muitas das práticas do pre-

sente parecem flutuar livres de determinações históricas e julgamentos críticos. Paradigmas tais como “a nova vanguarda” e “pós-modernismo”, que costumavam orientar certa arte e teoria, desmancharam-se na areia e pode-se argumentar que modelos de caráter explanatório e de força intelectual não se ergueram em seu lugar.

Na mesma tecla, toca a consideração de Cauquelin (2005), quando afirma que, para falar de arte contemporânea, em lugar de apregoar a perda de medidas e de valores de uma decadência que nos espreita, é necessário buscar “um modelo inteiramente diferente para captar a realidade contemporânea”. Ou seja, “é preciso “interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado”. Isto porque se perderam as prerrogativas das “noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas e de progressão em direção de uma expressão ideal. Trata-se, de uma conjuntura, portanto, em que não cabem mais as nostalgias, os hábitos adquiridos, as construções mentais fixas e mantidas a todo custo.

Diante disso, proponho a atenção cuidadosa às propostas que os artistas fazem emergir em um território que não conta com disposições pré-estabelecidas. Só o exercício da curiosidade e da atenção pode nos capacitar a perceber que a arte contemporânea se define sob o signo do múltiplo, da diversidade, dos deslocamentos de tempos e espaços, das misturas entre materiais e meios, entre suportes e técnicas, entre o artesanal e o tecnológico, entre o presencial e o virtual, entre o local e o global. Enfim, a teia é hipercomplexa e não dá lugar para a nostalgia, de um lado, nem para o deslumbramento tecnológico, de outro.

Deve ser o vórtice entre ambos os extremos ou *mise-en-abyme* que tem levado teóricos e curadores

da arte a se deliciarem na profusão heteróclita de objetos, quase-objetos, anti-objetos, não-objetos um extraordinário universo de coisas visíveis, invisíveis, acabadas, inacabadas, estáticas, processuais, belas, feias, engenhosas, simples, chocantes, líricas, críticas, enigmáticas, e tudo o que mais queira a imaginação do artista.

## Referências

- BERKOWITZ, Elizabeth. Roger Fry and the origins of post-Impressionism. Em <https://www.artsy.net/article/user-5123b03588914a48e800011d-roger-fry-and-the-origins-of-post-impressionism>. 2013. Acesso: 12/06/2018.
- BETANCOURT, Michael. Disruptive Technology: The Avant-Gardness of Avant-Garde Art. Em [http://ctheory.net/ctheory\\_wp/disruptive-technology-the-avant-gardness-of-avant-garde-art/](http://ctheory.net/ctheory_wp/disruptive-technology-the-avant-gardness-of-avant-garde-art/). 2002. Acesso: 12/06/2018.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- CHRISTENSEN, Clayton M.; Bower, Joseph L. Disruptive technologies. Catching the wave. Harvard Business Review. January-February Issue, 1995. In <https://hbr.org/1995/01/disruptive-technologies-catching-the-wave>. Acesso: 14/05/2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOSTER, Hal. Contemporary extracts. In <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>. 2000. Acesso: 22/07/2016.

KOSLOFF, Max. The anatomy of disruption: European and American painting 1880-1906. *ArtForum*, vol. 19, no. 4, Dec. 1980.

OWENS, Craig. The discourse of others. Feminists and post-modernism. In Foster, Hal (ed.). *The anti-aesthetics*. Seattle: Bay Press, 1983, p. 57-82.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens e tensões políticas*. In *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1996, pp. 309-331.

\_\_\_\_\_. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS* (São Paulo), v. 7, p. 131-151, 2009.

\_\_\_\_\_. Uma filosofia disruptiva para uma arte disruptiva. *Revista EcoPós*, vol. 21, no. 2, 2018, pp. 284-304.

### Nota

- 1 <https://artfuturesconference.wordpress.com/eng/call-for-papers/>