

FRAGMENTOS DISSONANTES SOBRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS EM TEMPOS DE DISPERSÃO

Fernando José Pereira

No seu ensaio sobre a reprodutibilidade e referindo-se ao cinema, Benjamin introduzia a *distracção* como fenómeno perceptivo novo. Uma reconfiguração das modalidades perceptivas que inseria o fragmento como categoria essencial. Como sabemos, este foi amplamente desenvolvido pelas vanguardas e expandido, até aos nossos dias, em proposições de contingência que abriram limites anteriormente impostos. Hoje, talvez seja mais correcto falar de *dispersão* para designar a forma como lidamos com as obras de arte e, sobretudo, com a realidade. Vejamos então: a noção de dispersão – a etimologia da palavra latina propõe como significação a ideia de espalhar (*spargere*) em várias direcções (*dis*) – assenta na aparente impossibilidade de focagem por, acima de tudo, a amplitude ser demasiado alargada. Esta impossibilidade de focar tem conduzido, invariavelmente, aos registos de superficialidade a que vimos assistindo nos últimos anos, em particular, no espaço da arte. É com base nessa fragilidade contemporânea que pretendemos demonstrar uma possibilidade para esta impossibilidade: estabelecer códigos de relacionamento que permitam a estruturação de uma espécie de lógica interna potenciadora de uma possível positividade que provenha da existência destes amplos territórios de dispersão perceptiva.

Ouvimos, quase continuamente, a reivindicação dos conceitos de heterogeneidade, identidade, diferença, alteridade, etc. como elementos estruturantes da contemporaneidade pós-política em que pretensamente vivemos. Um olhar mais desatento apreende a dispersão como uma forma eficaz da anulação dos anteriores regimes de exclusão. Mas será assim? Será que esta heterogeneidade ou, se quisermos, esta pluralidade apresenta as bases reais de interferência activa com os anteriores códigos de uniformização?

Esta sucessão de noções lançadas para consumo rápido e utilizadas como antídoto contra a "tentação" de aprofundamento tão característica da modernidade revela, também, um aspecto menos conhecido mas, nem por isso, menos importante: assistimos, incrédulos, a uma generalizada *desatenção*, quer dizer, a um investimento numa deliberada dispersão superficial. Só assim poderá ser entendida a epidérmica sequência de modas de grande abrangência que têm conduzido, inevitavelmente, a um reforço da "imagem" como ícone da nossa época. É, aliás, no consumo veloz de imagens que se sustenta a dispersão. Imagens de todos os tipos povoam o nosso imaginário, desde as mais tradicionais – as imagens consagradas da arte – até à mais recente expansibilidade imagética para o corpo e para a cidade: as tatuagens e demais adornos, hoje, comuns em muitos de nós, passando pelo carácter claramente invasor dos *graffitis* urbanos. Não por acaso uma das características identitárias de ambas as intervenções imagéticas – tatuagens e *graffitis* – é a obediência a códigos de representação restritos e apertados que determinam a sua aparência uniformizada. A reivindicação de uma marginalidade essencial para estes procedimentos imagéticos cai por terra perante o aproveitamento *mainstream* a que assistimos no nosso quotidiano. Da televisão à propaganda política, passando pela música e pela moda existe, hoje, uma aparente imensidão de possibilidades que, um olhar atento, de imediato apreende como perfeitamente codificadas e restritivas e, sobretudo, castradoras de alternativas por preenchimento absoluto do espaço em causa.

A reivindicação de uma imagética *light* faz parte de todo este investimento. Os chamados estudos visuais, por exemplo, pretendem englobar nas suas investigações, ao mesmo nível, as tatuagens e os *graffitis* urbanos com as imagens da história da arte numa pluralidade pretensamente democrática mas, sobretudo, superficial e claro, dispersa. A reclamação de uma hipotética interdisciplinaridade, potenciadora da necessária heterogeneidade aos mais variados níveis, como solução para os problemas da produção das imagens revela, afinal, uma intencionalidade de fusão que, paralelamente ao dispersar da atenção e conseqüente fragilizar do carácter disciplinar original impõe, sub-repticiamente, uma espécie de negativo invisível, isto é,

uma nova forma de homogeneidade resultante do que designaremos, muito livremente, como *monodispersão*, hoje, claramente impositiva. São, afinal, os procedimentos globalizadores do capitalismo tardio: reivindicação da heterogeneidade para firmar poderosamente a homogeneidade do pensamento único. Fredric Jameson refere-se à dispersão imposta pela lógica global, no sentido da impossibilidade perceptiva de entendimento da sua totalidade. Esta pulverização cognitiva, por ausência de uma cartografia segura, transforma, de facto, o sistema numa estrutura indizível ou inominável, isto é, num pan-sistema. Daí a dificuldade da sua representação, ora múltipla ora uma. São variadas as estratégias de expansibilidade única com aparência de múltiplo. Pensemos na reclamação do local, a já famosa formulação da noção de *glocal*, como aparente formulação de resistência à uniformização global; pensemos no caso português da condição paradoxal da exibição de cinema: nunca existiram tantos locais aptos à projecção de cinema e, também, nunca foram tão poucos os filmes a estreiar semanalmente.

Estamos, então, perante um aparente paradoxo: a dispersão apresenta-se como fomentadora essencial da uniformização.

Adoptar uma lógica interna, como no caso da *parallatic view*¹ de Hal Foster ou das *TAZ*² de Hakim Bey, prefigura-se, também aqui, como possibilidade imensa de intervenção no sentido de criação de condições para uma resistência a esta dispersão integrada. A noção é aqui utilizada de acordo com a perspectiva avançada por Debord de um espectacular integrado, isto é, que incorpora, ao mesmo tempo, o anterior binómio *concentrado vs. difuso*. Afirmava Debord que quando o espectacular era concentrado via escapar-lhe as periferias; quando era difuso, já só uma pequena parte lhe escapava. Na situação de integrado, nada lhe escapa.

O assumir desta condição de interioridade compulsiva permitirá o fomentar de possibilidades credíveis de intervenção que possam afirmar-se como extrínsecas às anteriores lógicas de exterioridade crítica. Tal posicionamento de exterioridade, como vimos, não é, pura e simplesmente, possível nos nossos dias.

A dispersão faculta a génese fragmentária e é aí que as possibilidades se produzem. A noção de fragmento como resposta aos *monumentos* unificadores anteriores – no modernismo, mas também aos de hoje – apresenta hipóteses de trabalho que continuam a oferecer-se como altamente estimulantes. Não confundir, contudo, estes com os monumentos fragmentários construídos por Thomas Hirschhorn. Referimo-nos aqui à tentação totalizadora de inscrever as obras como representantes, em absoluto, de uma determinada época.

Analiseemos, então, mais em profundidade a hipótese que queremos abordar: a proposição *desanestésica*,³ desenvolvida por alguns artistas, remete para a

consciência de uma espécie de humildade que afirma, quase paradoxalmente, por ser tão intensa a sua formulação, uma renúncia ao *bright side* maioritariamente ambicionado. Uma proposição de trabalho que, por opção própria de distanciamento, se mantém alheada das luzes intensas que emanam das “propostas críticas” consensualmente aceites, mas que, simultaneamente, se concentra na atenção ao real sem, contudo, nele se imiscuir de forma oportunista. A sua relação é solidária mas não interveniente, emancipadora mas não militante. Os posicionamentos são inequívocos: a opção situa-os no território complexo da dissensão e, por isso mesmo, não utilizam a arma de arremesso político como base de lançamento para reconhecimento e legitimação internas – porque, no fundo, as opções maioritárias na arte contemporânea têm sempre um cunho “crítico” ou não fosse esse, talvez, o domínio mais estranhamente consensual do nosso tempo. Ser consensualmente crítico ou, dito de outra forma mais crua, não o ser, pura e simplesmente. Jacques Rancière alude a esta situação como sendo absolutamente caricatural e, contudo, decisiva ao referir-se à produção, na arte contemporânea, de estereótipos como modelo crítico para os estereótipos a criticar.

Ao optar pela estrutura analítica do fragmento, a proposta desanestésica impõe, naturalmente, uma restrição conceptual ao nível do espaço que reconhece como auto-incapacidade para se impor como disperso. É na diferença, fundamental, entre dispersão e fragmentação que esta proposição se situa. O aprofundamento necessário torna a obra mais complexa e, como tal, obscurece-a conduzindo-a para territórios de hermetismo tão distantes da superficialidade dispersa. Aqui encontra-se, contudo, a questão central desta aproximação difícil à realidade: não quer nem ambiciona tornar-se ausente e, muito menos, autista. Ao invés, propõe-se a ser território de interrogação e atenção, chamando a si uma intersticialidade que a faz, simultaneamente, estar num mundo fechado aberto ao mundo, para utilizar a brilhante formulação utilizada por Hal Foster na defesa de uma nova possibilidade autonómica para a produção artística, desta feita, estratégica.

Será, aliás, a partir desta nova perspectiva autonómica que as experimentações mais fragmentárias se poderão desenvolver. A introdução de mecanismos de auto regulação reflexiva impedem, naturalmente, a sua indexação comunicacional, isto é, a dispersão. Ao mesmo tempo potenciam o investimento em investigações singulares aprofundadas que encontram razão de ser numa deliberada obscuridade incomunicativa que lhe permite a sobrevivência. Nas palavras de Agamben o pan-sistema é improfanável. Resta à arte contribuir, ao seu modo peculiar, na desocultação do puzzle, fragmento a fragmento. Diz o autor italiano que esta é a tarefa de toda uma próxima geração. No que diz respeito às práticas artísticas contemporâneas,

pelo menos aquelas que podem ser enquadradas na noção de desanestesia, a simples contingência de continuarem a existir como território resistente às “tentativas profanatórias”, aos “regressos à ordem” mas, também, às intencionalidades direccionadas mantém em aberto a sua condição de espaço privilegiado de emancipação.

Mais não seja pela estranheza familiar que tal condição exala.

1. Para mais informação sobre esta noção, ver: FOSTER, Hal: *The Return of the Real*, MIT Press, Massachusetts, 1996.

2. Informação detalhada pode ser consultada em: BEY, Hakim: *TAZ - Temporary Autonomous Zones*, Autonomedia, New York, 1991.

3. Em texto anterior utilizei o termo desanestesia para significar a intencionalidade de oposição. Aí explicava que a etimologia da palavra anestesia conduz à noção de negação da beleza, *ásthesis*. No nosso tempo a sua aplicação operativa direcciona para o sentir da anulação da dor. Entre a negação e a anulação joga-se o significado

de amabilidade entretanto introduzido. O que é proposto é o acrescento do prefixo *des* para corporizar, novamente, a ideia inicial de oposição. A colocação do prefixo contraria a direcção significativa a que se opõe, revela a apologia da cruzeza e não o contrário. Este carácter indigesto posiciona-se como potenciador de uma produção que tenta introduzir no âmago das suas questões a relação intensa com a realidade e, sobretudo, com o Real. Para mais informações acerca desta noção ver: PEREIRA, Fernando José: “O peso da arte. Sobre a presença do político na produção artística contemporânea”, in *Cultura Light*, FLUP, 2005