

Julian Stallabrass

A política do ensaio político de catálogo

palavras-chave:
Julian Stallabrass;
Nomeda & Gediminas
Urbonas;
Bienal de Veneza;
arte contemporânea;
política

Este texto foi originalmente publicado no livro *Villa Lituania*, que aborda o trabalho homônimo, apresentado pela dupla de artistas lituanos Nomeda & Gediminas Urbonas na 52ª Bienal de Veneza, em 2007. O título designa o edifício que até 1940 sediou, em Roma, a primeira embaixada da república independente da Lituânia, mantido sob jurisdição das autoridades russas mesmo após a queda do bloco soviético, em 1989, e considerado, pela ex-república soviética, território nacional ocupado. O trabalho implicou na construção de um pombal na Villa Lituania e numa série de ações de conotação política e social em Veneza, Roma e Vilna, cidade onde a dupla reside. Os artistas são conhecidos internacionalmente pela dimensão política e social que pretendem infundir a suas ações. Não obstante a forte carga ideológica que envolveu a intervenção de Nomeda & Gediminas Urbonas na Bienal de Veneza, neste ensaio o autor, tributário da tradição marxista, demonstra notável ceticismo em relação à potência crítica do discurso marxista evocado em parte significativa da arte contemporânea.

keywords:
Julian Stallabrass;
Nomeda & Gediminas
Urbonas;
Venice Biennial;
contemporary art;
politics

This text has been originally published in the book *Villa Lituania*, which approaches the homonymous work presented by the lithuanian artists Nomeda & Gediminas Urbonas, at the 52ª Venice Biennial, in 2007. The title is the name of the building used until 1940 as the seat for the first independent Lithuania Republic's embassy, in Rome, nevertheless kept under the jurisdiction of Russian authorities since the fall of the soviet bloc, in 1989, and considered, by the ex-soviet Republic, national territory under foreign occupation. The work involved the creation of a pigeon loft at Villa Lituania building, as well as a series of actions targeted at social and politic issues in Venice, Rome and Vilnius, where the tandem lives. Socially and politically addressed actions have made the artists internationally known. Notwithstanding the strong ideological drive of Nomeda & Gediminas Urbonas' intervention at the Venice Biennial, the author, an heir to the Marxist tradition, shows in the essay a remarkable skepticism regarding the critical power of the Marxist discourse evoked in most of contemporary art.

Não há grande mistério no modo como funciona o ensaio em um catálogo convencional: ele reforça a reputação de artistas em um mercado competitivo do discurso, e o faz com uma mistura de enaltecimento retórico e referências às fontes e ao significado dos trabalhos, colhidas tanto em teorias profundas quanto no contato ligeiro com a cultura popular. Lido como sintoma, o conteúdo desses ensaios pode ser esclarecedor, pois revela as predileções correntes no mundo da arte, e a fundamentação da defesa do trabalho de um artista pode dizer muito sobre o modo como essa prática é inserida no mundo da arte, sobre suas novidades e aderência a convenções. Até que ponto, entretanto, no nível de um engajamento intelectual consistente se poderia levar a sério o ensaio de um catálogo? Trata-se, afinal, de peças breves e ocasionais, que não permitem o desdobramento gradual e metódico da teoria ou da apreciação empírica. Do mesmo modo, até que ponto se poderia levar a sério o salto do mundo da arte de uma versão quase mítica do espírito humano a outra (de Deleuze a Badiou), dado que as associações feitas nesses engenhos de publicidade tendem a ser frouxas e arbitrárias, e que as mudanças são guiadas pela moda? Na melhor das hipóteses, e olhando as coisas com generosidade, o ensaio de catálogo pode ser pensado como uma forma da “crítica imanente” adorniana, na qual um engajamento rente e intenso com o material do trabalho redundava em uma visão empírica saturada de teoria; mais típico é o espetáculo da tagarelice enumerando ideias sobrecarregadas de teoria que supostamente elevam a arte. Freud, Lacan, Kristeva, Bataille, Deleuze, Butler – são invocados nesse cenário como puro enfeitiçamento.

O tipo de enfeitiçamento por certo mudou em tempos recentes, passando do domínio de várias formas de misticismo pós-nietzschiano – usadas para sancionar uma exibição espetacular de indulgência subjetiva – a uma pressão geral pelo “político”, que dá sustentação à ampla diversidade de documentários, trabalhos engajados e ligados à estética relacional. Cabe lembrar que a guinada do mundo da arte para o político seguiu-se ao prolongado atrofiamento de qualquer nódoa de política que não tratasse meramente de assegurar o observador de sua própria futilidade e, salvo raras exceções, que não abraçasse o repertório de temas pós-modernos, especialmente o fim da história. Uma vez mais, não há muito mistério na guinada; os eventos espetaculares de 11 de setembro e a guerra de imagens que os sucedeu estavam destinados a chocar o mundo das artes visuais, e hoje é possível entrar em galerias comerciais ricas e refinadas e pensar em comprar fotografias de iraquianos mortos arranjadas em instalações. Contudo, não obstante essa mudança, a função básica do ensaio de catálogo permanece inalterada, mesmo quando não faz referência ao artista e se atém somente à política. Retidos entre as capas da monografia, os leitores são



encorajados a soldar o trabalho à política e assegurados da gravidade da empreitada por meio da enumeração dos nomes dos queridinhos do circuito das bienais. Nisso tudo, artistas, teóricos, o autor, o curador e mesmo a moldura esclarecida da própria bienal são agradavelmente engrandecidos.

Pediram que eu escrevesse aqui sobre marxismo. Alguns textos políticos de catálogos recentes vêm trabalhando com uma revivificada tradição intelectual do marxismo, que retira sua força do fim do “comunismo de fato existente” (a queda deste tendo revelado o capitalismo como um verdadeiro sistema global de mérito questionável) e do surgimento de intervenções militares abertamente imperiais. O marxismo prossegue seu desenvolvimento como tradição intelectual, alimentado por publicações como *New Left Review* e *Historical Materialism*, e alguns dos balanços mais influentes da situação atual, incluindo o *Império* de Negri e Hardt e boa parte dos escritos de Harvey e Žižek se serviram produtivamente da tradição¹. Os artistas até fazem trabalhos sobre o comunismo liberto do atoleiro de sua prática para tornar-se outra vez um ideal (embora os fantasmas do Gulag não se deixem exorcisar tão facilmente)².

Mas o que o mundo da arte deseja do marxismo? De saída, importa dizer que até hoje ele constitui interesse minoritário e que forças mais nobres, mais abstratas, mais filosóficas e menos materialistas têm proeminência no encorajamento teórico dos trabalhos de arte. Parece fácil justificar o interesse pela maioria delas: sua celebração do ato

1. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000; Žižek escreve prodigiosamente — para tomar um único exemplo, cf. ŽIŽEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Londres: Verso, 1997; HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005; HARVEY, David. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

2. Conferir, por exemplo, WATSON, Grant; NOORD, Gerrie van; EVERALL, Gavin Everall (Eds.). **Make Everything New: A Project on Communism**. Londres, Dublin: Bookworks, Project Arts Centre, 2006.

3. Conferir a introdução de Žižek's para V.I. Lenin, **Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917**, in ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). Londres: Verso, 2002, p. 11.

4. Este tem sido um dos temas principais dos escritos de Chomsky's. Ver, por exemplo, a entrevista de Noam Chomsky a David Barsamian: **The United States is a Leading Terrorist State**, **Monthly Review**, vol. 53, no. 6, nov. 2001, disponível em <http://www.chomsky.info/interviews/200111-02.htm>. Cf. também CHOMSKY, Noam. **Deterring Democracy**. Londres: Vintage, 1992.

5. N.T.: O termo "melhores práticas" aplica-se, em geral, a estratégias de otimização no gerenciamento de negócios, designando procedimentos que uma vez sistematizados e adotados em escala são capazes de produzir maiores benefícios.

individual, da criatividade ilimitada, do poder desse ato para transformar a situação, tudo confortavelmente em concordância com a fetichização do artista promovida pelo mundo da arte (mesmo quando esse poder é usado por certos indivíduos para renunciar, eloquentemente, a tal forma de dominação). Variantes do marxismo podem até fazer isso; Žižek procura reabilitar Lenin sem ter como base um desembarque consistente na verdade histórica e teórica objetiva, mas antes por meio de sua solitária defesa da ação revolucionária, em um momento em que quase ninguém mais a acreditaria possível, e por conta de seu gênio em perceber o potencial de uma situação de desespero e em estirá-la para fins revolucionários³.

Ainda assim, a própria base do marxismo, a reviravolta no idealismo hegeliano, mormente a percepção de que forças materiais formam a consciência – e não vice-versa – ainda é um profundo escândalo, uma noção indigesta para a cultura capitalista em sua totalidade, e particularmente para o mundo da arte, fundado no livre exercício da liberdade individual; a fé de que o ato do artista é sacrossanto, não importando o quão inquietante seja, deve ser exibida, preservada e protegida em face daqueles que busariam nela interferir. Esse princípio central do marxismo é tão estranho à perspectiva internalizada e fundamental do capitalismo, que mesmo exercícios reiterados da noção (por exemplo, na classe de um curso de graduação) frequentemente fracassam em transmiti-la – tal como a afirmação de Chomsky de que os Estados Unidos são o maior estado terrorista –, algo impossível não apenas de as pessoas chegarem a acreditar, mas mesmo de *ouvir*⁴. A incompatibilidade é ainda mais profunda para a arte contemporânea. De fato, o que é o mundo da arte senão a presumida realização da subjetividade não subordinada às necessidades do trabalho ou às uniformidades da cultura de massa, mas premiada com uma errância livre que mistura e adapta na floresta dos signos? Para ir direto ao assunto, ele continuamente frustra tal noção ideal – tanto para os artistas quanto para o público (a respeito dos primeiros, basta uma espiada em qualquer revista profissional de artista, tal como AN, para que imediatamente se desfaça aquela ilusão, com sua mistura deprimente de artigos e notícias sobre patrocínios, políticas estatais, gerenciamento de orçamentos, obrigações legais, impostos e “melhores práticas”⁵)⁶. Para o público, o badalado “evento” de arte torna-se o consumo obrigatório e regulado de um fragmento cultural, no espaço entre uma bilheteria e uma loja. Contudo, se permanece o ideal primordial, de que mesmo em tais circunstâncias os artistas podem experimentar livremente sua subjetividade fazendo o trabalho, e de que o público pode aplicar a sua na apreciação deste, ou o marxismo parece desinteressado nesse encontro ou o descreve em termos dos mais sinistros⁷.

6. AN, publicada em Londres, foi primeiramente intitulada **Artists' Newsletter**.

7. Para o último, conferir ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Tradução de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

8. Conferir meu livro **Art Incorporated**, Oxford: Oxford University Press, 2004, especialmente o capítulo 1.

De um modo estrutural, então, a ideia de que a consciência é materialmente formada e de que não é um exercício livre da vontade, é, em essência, incompatível com a ideologia do mundo da arte. Porque o mundo da arte constitui uma elite, a realização cultural elevada daquele princípio de liberdade, o suplemento que permite a regulação de tudo o mais⁸. Por certo, o marxismo não nega individualismos excepcionais (como demonstra o próprio nome), mas as realizações de tais indivíduos devem ser articuladas à compreensão das circunstâncias materiais que as ensejaram.

Essa ponderação leva a duas questões: primeiro, é possível imaginar um balanço das circunstâncias materiais que produzem a realidade atual dos trabalhos no mundo global da arte contemporânea? Compreender a incompatibilidade entre os dois mundos é ter em conta o que seria necessário para produzir tal balanço, sua brutalidade, reducionismo, universalismo, sua compressão de delicados projetos individuais em estruturas objetivas, os protestos de estetas em face de suas operações procustianas. Em segundo, quais as circunstâncias que auspiciariam tal balanço do ensaio de catálogo? Para Marx, as próprias contradições do sistema capitalista, cada vez mais visíveis, produziriam as formas mentais que permitiriam que o sistema fosse descrito e que as contradições fossem apreendidas. O comediante norte-americano Bill Hicks entendeu perfeitamente o mecanismo:

A primeira coisa que notei quando cheguei aqui foi a situação dos sem-teto. Não sou sentimental, ok? Mas... quando você anda pelas ruas de Nova Iorque e se depara com gente que poderia estar morta, você pararia para pensar e diria: "Uau, talvez nosso sistema não funcione?" Isso o faz lembrar alguma coisa? Se houvesse apenas um casal de vagabundos eu pensaria, "bem, eles são apenas uns vagabundos desgraçados", mas há milhares de caras como esses. Eu salto obstáculo de vagabundo ao longo da rua. É o obstáculo de cem jardas de vagabundos.

No mundo da arte, a pressão crescente das forças dos negócios e dos estados para utilizarem a arte (proporcionando coesão social e fortalecendo marcas, entre outras coisas) corrói a autonomia ideal da arte – justo aquilo que a torna tão útil a esses interesses, em primeiro lugar. Quanto mais os frequentadores de galeria se descobrem a si mesmos pensando, não em seu próprio exercício de pensamento em face de trabalhos livres, mas em patrocínios, construção de marcas, gentrificação ou esforços de engenharia social, mais torna-se evidente a determinação material da arte. O exibicionismo da arquitetura caprichosa de galerias em áreas prontas para aproveitamento social, trabalhos que são encetados para atuarem como potes de mel para os negócios, a construção de marcas



pelo museu, mensagens de patrocinadores exibidas em galerias, tediosos artigos de revistas sobre o estilo de vida de artistas-celebridade – são estes o “obstáculo de vagabundos” do mundo da arte.

Além disso, muito do caráter materialista e coletivista do marxismo é antitético a tudo aquilo que o mundo da arte oferece: a apresentação sempre cambiante, endereçada à novidade, da excentricidade institucionalizada, fundada no indivíduo soberano. Em uma análise da relação entre modernismo e revolução, Perry Anderson concluiu:

Se nos perguntamos o que a revolução (entendida como uma ruptura pontual e irreparável da ordem do capital) teria a ver com o modernismo (entendido como aquele fluxo de vaidades temporais), a resposta é: ele decerto o encerraria. Porque uma cultura socialista genuína seria, não aquela que buscaria insaciavelmente o novo, meramente definido como aquilo que vem *mais tarde*, ele mesmo a ser rapidamente consignado aos detritos do obsoleto, mas, diferentemente, aquela que multiplicaria o diferente em uma *variedade* e complexidade de estilos e práticas concorrentes muito maiores do que as que jamais existiram: uma diversidade fundada na pluralidade e na complexidade de modos possíveis de vida muito maiores do que poderia criar qualquer comunidade livre de iguais, não mais dividida por classes, raças ou gêneros. Em outras palavras, os eixos da vida estética se apresentariam, a esse respeito, horizontalmente – não verticalmente. O calendário cessaria de tyrannizar, ou organizar a consciência da arte. A vocação de uma revolução socialista, nesses termos, não seria a de prolongar ou preencher a modernidade, mas a de aboli-la⁹.

9. ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution, *New Left Review*, no. 144, mar.-abr. 1984, p. 113.

O quadro soa como uma descrição ideal do pós-modernismo e de fato apresenta similaridade com certas apreciações, como a de Danto, moldadas no fim da história, e que sustentaram que poderíamos ter já agora essa variedade sem fim e não temporal [*non temporal*]¹⁰. A completa autorrealização do indivíduo era, decerto, a culminação almejada do desdobramento marxista da história, mas ela apenas poderia ser alcançada por meio da árdua subordinação dos indivíduos à disciplina coletiva. Fingir, entretantes, que ela poderia ser concretizada, ou mesmo construir um enclave no interior do qual apresentar ao artista e ao público fragmentos necessariamente rebaixados dela pode, na melhor das hipóteses, servir como um lembrete doloroso de tudo aquilo de que está privado o mundo instrumental e, na pior, dar a ela esteio em face de seus críticos.

Há, também, uma profunda incompatibilidade intelectual: os textos marxistas buscam, tipicamente, lançar questões (pensemos no *Capital* como modelo) e, agindo dessa maneira, mudá-las (o modelo de *What Is to be Done?*¹¹). Ao mesmo tempo em que a linguagem marxista é, naturalmente, um tanto diversificada, há uma forte tradição intelectual que favorece diagnósticos sintéticos, de longo alcance, que se propõem capturar fenômenos aparentemente disparatados em uma moldura unificadora (o que pode ser atestado de maneiras diferentes nos escritos de Harvey, Fredric Jameson, Perry Anderson e muitos outros)¹². O esforço, então, é decidir as questões, mais do que tê-las a gerar um discurso que se prolifera, excêntrico, interminável, tão característico dos trabalhos de arte e das teorias que os acompanham. Textos que se propõem a serem úteis podem ser confrontados com a inutilidade básica dos produtos do mundo da arte, que servem apenas como ornamentos. O ideal dessa inutilidade profunda – de que é rude fazer perguntas sobre a experiência dos observadores diante de um trabalho – reflete-se na ausência, na arte contemporânea, de instrumentos de verificação que possam avaliar seus efeitos em discursos políticos e culturais mais amplos; pressupor que estes sejam salutares e de longo alcance é uma questão de fé. Assim, podemos supor que a guinada política na arte é preferível ao que a precedeu – e que trabalhos e textos podem afetar pontos de vista e mesmo ações de indivíduos – mas não temos meios de sabê-lo.

Desse modo, o que a intrigante associação entre arte contemporânea e marxismo acarreta? Trata-se, meramente, da capitulação do fraco ao forte? O marxismo, reduzido a um ideal, deve buscar oxigênio onde puder? Agora que o marxismo se vê derrotado, sem base de poder nos movimentos de trabalhadores, para não mencionar o aparato de um Estado armado, o mundo da arte pode usá-lo como um ornamento provocativo, e flertar com seu Outro radical. Nesses termos, o doce radicalismo dos artistas pode ser carregado com maior significação aparente, tanto mais a tradição marxista,

10. Cf. DANTO, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

11. N.T.: O autor refere-se ao texto *Que fazer?*, de Vladimir Lenin, um dos grandes estrategistas da revolução russa de 1917, sobre o papel do partido comunista e das classes trabalhadoras na fundação de uma nova Rússia; a obra foi originalmente publicada em Stuttgart, em 1902.

12. As considerações de Harvey, Jameson e Anderson acerca do pós-modernismo são bons exemplos desta tradição. Cf. HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1990; JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991; ANDERSON, Perry. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso, 1998.

longeva e penetrante, puder ser rastreada para produzir frases eloquentes. Em suas circunstâncias agudamente limitadas, o marxismo chega para assumir um ar utópico que o aproxima das visões de liberdade oferecidas no mundo da arte. O custo disso é que se perde o poder do marxismo como um mapa do caminho que oferece uma via plausível para a revolução e mais além, a partir das circunstâncias correntes. De tal modo que a ligação de um artista ou crítico ao marxismo não é apoiada em circunstâncias, e termina por ser vista, diferentemente, como uma escolha individual, mais um exercício subjetivo da vontade. Trata-se apenas de mais uma escolha entre escolhas, a escolha de uma marca, tão facilmente adquirida quanto descartada.

Isso nos traz de volta ao ensaio político de catálogo e ao conflito entre o lugar em que ele é publicado e seu conteúdo: conflito sobre a função do ensaio ser a de servir de base a um projeto artístico individual e no que concerne a este aspecto dever refletir o próprio trabalho de arte; sobre o trabalho de arte, a atividade da curadoria e a escrita serem, todos, realizações da subjetividade livre e sobre o fato de que, contra essa ordem de coisas, entram em colapso até mesmo os mais materialistas e coletivistas dos conteúdos. Portanto, também esta peça escrita, embora busque lutar contra suas circunstâncias, pode ser vista como a promoção da imagem e da marca do autor – e, dado o confinamento do presente texto entre estas capas, a leitura dele tem muito a recomendá-lo.

© Villa Lituania



Julian Stallabrass é professor do Courtauld Institute of Art, da Universidade de Londres, escritor, curador e fotógrafo. É autor de *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2006); *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce* (Londres: Tate Gallery Publishing, 2003); *Paris Pictured* (Londres: Royal Academy of Arts, 2002); e *Gargantua: Manufactured Mass Culture* (Londres: Verso, 1996). Escreve ensaios críticos sobre arte para muitas publicações, dentre as quais *Tate*, *Photoworks*, *Art Monthly* e *New Statesman*.

Traduzido por Sônia Salzstein.

