



A VIRADA SOCIAL: O MAL-ESTAR NA COLABORAÇÃO¹

THE SOCIAL TURN: COLLABORATION AND ITS DISCONTENTS

Claire Bishop²

Trad. Carlos Eduardo Riccioppo³

1 Publicado originalmente em *Artforum*, fevereiro de 2006, p. 178-183.

2 Professora de História da Arte, Claire Bishop é internacionalmente reconhecida por suas publicações e participação no debate da arte contemporânea. Seu Ph.D, de 2002, pela Universidade de Essex, foi publicado como o livro *Installation Art: A Critical History*, tornando-se uma fonte indispensável para a discussão do tema. Publicou os influentes títulos *Participation* e *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Seus projetos atuais incluem uma publicação acerca das atividades do Merce Cunningham e o livro *Disordered Attention*, uma coleção de ensaios sobre arte contemporânea e performance desde os anos 1990. Seus livros e artigos firmam traduzidos para mais de vinte línguas. Colabora como editora da revista *Artforum*.

3 Professor Doutor junto ao Departamento de Artes da Unesp, na área de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais. Doutor e Mestre em História, Crítica e Teoria da Arte pela USP e graduado pela mesma instituição, integra, ali, o Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do CAP/ECA/USP. Coordenador do grupo de pesquisa "Um retorno ao passado colonial brasileiro como ocasião para uma redefinição do sentido que o termo popular adquire na arte produzida no Brasil do século XIX à atualidade". E-mail: carlos.riccioppo@unesp.br | ORCID: 0009-0004-3746-6274

Resumo

Publicado originalmente no início dos anos 2000 na revista *Artforum*, de alta circulação internacional, este ensaio de Claire Bishop assume o tom de intervenção direta no debate da arte contemporânea, demarcando o posicionamento da autora frente à então recente absorção pública da arte como uma prática socialmente engajada, fenômeno que se faz sentir de maneira ambígua ao redor do globo, como se solicitasse uma tomada de posição por parte dos artistas, da crítica e do meio da arte daquele momento.

Palavras-chave

Arte colaborativa; décadas de 1990 e 2000; arte e prática social

Abstract

Originally published in the early 2000s in the international high-circulation magazine *Artforum*, in this essay, Claire Bishop assumes the tone of a direct intervention in the debate on contemporary art, demarcating the author's position in relation to the recent public absorption of art as a socially engaged practice, a phenomenon that is sensed in an ambiguous way around the globe, as if requesting a position taking on the part of artists, critics and the art world of that moment.

Keywords

Collaborative art; 1990s and 2000s; art and social practice

Todos os artistas são iguais. Sonham em fazer alguma coisa que seja mais social, mais colaborativa e mais real do que a arte.

— Dan Graham

O *Superflex Internet TV Station* para residentes mais antigos de um projeto de Liverpool (*Tenantspin*, 1999); Annita Eriksson convidando grupos e indivíduos para comunicar suas ideias e habilidades na *Frieze Art Fair (Do you want an audience?)*, 2003); a *Social Parade*, de Jeremy Deller para mais de vinte organizações sociais em San Sebastián (2004); o treinamento de Lincoln Tobier de residentes locais em Aubervilliers, nordeste de Paris, para produzirem programas de rádio de meia-hora (*Radio Ld'A*, 2002); a clínica de aborto flutuante *A-Portable* (2001), do Atelier Van Lieshout; o projeto de Jeanne van Heeswijk de transformar um shopping center condenado em um centro cultural para os moradores de Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001-2004); os workshops de Lucy Orta em Joanesburgo (e em outras partes), para ensinar desempregados novas habilidades de moda e discutir a solidariedade coletiva (*Nexus Architecture*, 1995 –); os serviços temporários do ambiente de vizinhança improvisado em um terreno baldio em Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer enviando um grupo de adolescentes “difíceis” da classe trabalhadora do distrito de Bródio, Varsóvia (incluindo seus dois filhos), para passearem em sua retrospectiva em Maastricht (*Bad Kids*, 2004); a produção de Jens Haaning de um calendário que ostenta retratos em preto e branco de refugiados na Finlândia esperando o resultado de seus pedidos de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002).

Este catálogo de projetos é apenas uma amostra da recente onda de interesse artístico em coletividade, colaboração e engajamento direto em círculos sociais específicos. Embora essas práticas tenham adquirido, em sua maioria, uma presença relativamente fraca no mundo comercial da arte – projetos coletivos são mais difíceis de serem comercializados do que trabalhos de artistas individuais, e tendem, igualmente, a ser menos “trabalhos” do que eventos sociais, publicações, workshops ou performances –, elas, no entanto, ocupam uma presença cada vez mais visível no setor público. A expansão sem precedentes das bienais é um fator que certamente contribuiu para essa mudança (trinta e três novas bienais foram estabelecidas somente nos últimos dez anos [desde 1996], a maioria em países até recentemente considerados periféricos ao mundo internacional da arte), bem como o novo modelo das agências de comissionamento dedicadas à produção de arte engajada experimental na esfera pública (as Artangel, em Londres, SKOR, nos Países Baixos, Nouveau Commanditaires, na França, são apenas algumas que vêm à mente). Em sua história crítica *One Place After*

Another: Site-Specific Art and Locational Identity (2002)⁴, Miwon Kwon defende que o trabalho “comunidade-específico”⁵ toma as críticas da arte pública “heavy metal” como seu ponto de partida para abordar o lugar como uma moldura *social*, antes de que formal ou fenomenológica. O espaço intersubjetivo criado por meio desses projetos torna-se o foco – e o meio – da investigação artística.

Este campo expandido das práticas relacionais tem vários nomes atualmente: arte socialmente engajada, arte de comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte das margens, arte participativa, intervencionista, de pesquisa ou colaborativa. Estas práticas estão menos interessadas em uma *estética* relacional do que nas recompensas criativas da atividade colaborativa – seja na forma de trabalhar com comunidades preexistentes ou de estabelecer sua própria rede interdisciplinar. É tentador datar a ascensão da visibilidade dessas práticas no início dos anos 1990, quando a queda do Comunismo privou a esquerda dos últimos vestígios da revolução que uma vez conectou os radicalismos político e estético. Muitos artistas atualmente não distinguem o trabalho que desenvolvem dentro e fora do espaço da galeria, e mesmo figuras altamente estabelecidas e comercialmente bem-sucedidas como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney e Thomas Hirschhorn voltaram-se, todos eles, para a colaboração social como uma extensão de sua prática conceitual ou escultórica. Embora os objetivos e os resultados desses vários artistas e grupos varie enormemente, eles estão todos ligados por uma crença na criatividade empoderadora da ação coletiva e das ideias compartilhadas.

Este panorama misto de trabalho socialmente colaborativo acaba formando a vanguarda que possuímos hoje: artistas que utilizam situações sociais para produzirem projetos desmaterializados, anti-mercado, politicamente engajados, que dão continuidade à reivindicação modernista de confundir os limites entre arte e vida. Para Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (1998)⁶, o texto definidor da prática relacional, “a arte é o lugar que produz uma sociabilidade específica” precisamente porque “ela *estrita o espaço das relações*, diferentemente da TV”. Para Grant H. Kester, em outro texto-chave, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004)⁷, a arte está em uma posição privilegiada para combater um mundo no qual “estamos reduzidos a uma pseudo-comunidade atomizada de consumidores, nossas sensibilidades entorpecidas pelo espetáculo e pela repetição”. Para esses e outros apoiadores da arte socialmente engajada, a energia criativa das práticas participatórias re-humaniza – ou ao menos desaliena – uma sociedade anestesiada e fragmentada pela instrumentalidade repressiva do capitalismo. Mas a urgência dessa tarefa *política* levou a uma situação na qual tais práticas colaborativas são automaticamente

4 N. T.: Publicado em língua portuguesa como KWON, Miwon. Um lugar após outro: anotações sobre site-specificity. In: *Arte & Ensaio*, v. 17, n. 17, 2008, p. 167-187.

5 N.T.: No original, “community-specific”, em alusão ao termo, já absorvido em língua portuguesa, “site-specific”.

6 N.T.: Publicado em língua portuguesa como BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

7 N. T.: KESTER, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Califórnia: University of California Press, 2004.

percebidas como gestos de resistência *artística* igualmente importantes: é impossível haver trabalhos de arte colaborativa falhos, malsucedidos, não-resolvidos ou entediantes, porque todos são igualmente essenciais para a tarefa de estreitar o laço social. Embora eu seja altamente solidária a essa ambição, eu argumentaria que é também crucial discutir, analisar e comparar criticamente tais trabalhos *enquanto arte*. Esta tarefa crítica é particularmente premente na Grã-Bretanha, onde o New Labour utiliza uma retórica praticamente idêntica àquela da arte socialmente engajada, para orientar a cultura em direção a políticas de inclusão social. Reduzindo a arte a informações estatísticas sobre públicos-alvo e “indicadores de desempenho”, o governo prioriza o efeito social sobre considerações acerca da qualidade artística.

A emergência de critérios por meio dos quais julgar as práticas sociais não é facilitada pelo impasse atual entre os incrédulos (estetas que rejeitam esse tipo de trabalho como marginal, equivocado ou sem qualquer tipo de interesse artístico) e os crentes (ativistas que rejeitam as questões estéticas como sinônimos de hierarquia cultural e mercado). Os primeiros, no seu mais extremo, nos condenarão a um mundo de pinturas e esculturas irrelevantes, enquanto os últimos têm a tendência a se auto-marginalizarem até o ponto de inadvertidamente reforçar a autonomia da arte, dessa maneira evitando qualquer aproximação produtiva entre arte e vida. Haveria um terreno no qual os dois lados pudessem se encontrar?

O que a crítica rigorosa tem levantado acerca da arte socialmente colaborativa tem sido compreendido de um modo particular: a virada social na arte contemporânea provocou uma virada ética na crítica de arte. Isto fica manifesto em uma acentuada atenção a *como* uma dada colaboração é levada a cabo. Em outras palavras, os artistas são cada vez mais julgados pelo seu processo de trabalho – o grau em que fornecem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer indício de exploração potencial que falhe em representar “integralmente” seus assuntos, como se algo assim fosse possível. A ênfase no processo em detrimento do produto (ou seja, nos meios sobre os fins) é justificada como oposta à predileção capitalista pelo contrário. O ultraje indignado dirigido a Santiago Sierra é um exemplo proeminente dessa tendência, mas tem sido desolador ler a crítica de outros artistas que também surgem em nome dessa equação: acusações de maestria e egocentrismo são repostas a artistas que trabalham com participantes para realizar um projeto em vez de permitirem que este emerja através de uma colaboração consensual.

Os escritos em torno do coletivo de artistas turcos Oda Projesi fornecem um exemplo claro do modo pelo qual julgamentos estéticos são substituídos por critérios éticos. O Oda Projesi é um grupo de três artistas que, desde 1997, baseiam suas atividades em um apartamento de três cômodos no distrito de Galata, em Istambul (*oda projesi*, em turco, significa “projeto cômodo”). O apartamento fornece uma plataforma para projetos gerados pelo coletivo em cooperação com seus vizinhos, como um ateliê para crianças com o pintor turco Komet, um piquenique comunitário com o escultor Erik Göngrich e um desfile para crianças organizado pelo grupo de teatro Tem Yapın. O Oda Projesi argumenta que quer instaurar um contexto para a possibilidade de intercâmbio e diálogo, motivado pelo desejo de integrar-se a seu entorno. Insiste que não pretende melhorar ou

sanar a situação – um dos folhetos de seus projetos ostenta o slogan “trocar, não mudar” –, embora claramente veja seus trabalhos como ligeiramente oposicionistas. Ao trabalhar diretamente com seus vizinhos para organizar workshops e eventos, quer evidentemente produzir um tecido social mais criativo e participatório. Fala de criar “espaços brancos” e “fendas” na face de uma sociedade super organizada e burocrática, e de ser “mediador” entre grupos de pessoas que normalmente não têm contato umas com as outras.

Pelo fato de muitos dos trabalhos do Oda Projesi existirem no nível da arte-educação e dos eventos comunitários, nós podemos vê-lo como membro dinâmico da comunidade, trazendo a arte para um público mais amplo. É importante que ele abra, na Turquia, um país cujas academias e mercados de arte ainda são largamente orientados para a produção de pintura e escultura, espaço para práticas não-baseadas na produção de objetos. E pode-se ficar animado, como eu fico, com o fato de que sejam três mulheres que tomaram para si essa tarefa. Contudo, seu gesto conceitual, de reduzir o estatuto autoral a um mínimo, torna-se, no fim das contas, inseparável da tradição da arte de comunidade. Mesmo quando transposta para a Suécia, para a Alemanha e outros países em que o Oda Projesi expôs, há muito pouca distinção entre os seus projetos e as demais práticas socialmente engajadas que giram em torno das previsíveis fórmulas dos workshops, discussões, jantares, projeções de filmes e passeios. Talvez isto ocorra porque a questão do valor estético não é válida para o Oda Projesi. Quando entrevistei o coletivo para a revista *Untitled* (primavera de 2005) e perguntei em quais critérios elas baseavam seu próprio trabalho, elas responderam que julgam-no pelas decisões que fazem a respeito de onde e com quem colaboram: relacionamentos dinâmicos e duradouros fornecem seus marcadores de sucesso, e não considerações estéticas. Com efeito, porque sua prática é baseada na colaboração, o Oda Projesi considera *estética* uma “palavra perigosa”, que não deveria ser trazida à baila. Isto me pareceu uma resposta curiosa: se o estético é perigoso, não seria ainda mais necessário interrogá-lo?

A abordagem ética do Oda Projesi é adotada pela curadora sueca Maria Lind em um recente ensaio sobre o trabalho do grupo. Lind é uma das apoiadoras mais articuladas das práticas políticas e relacionais, e realiza seu trabalho curatorial com um compromisso enfático com o social. Em seu ensaio sobre o Oda Projesi, publicado no livro de Claire Doherty *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004)⁸, ela nota que o grupo não está interessado em mostrar ou exibir arte, mas em “utilizar a arte como um meio para criar e recriar novas relações entre pessoas”. Ela discute a seguir o projeto do coletivo em Riem, próxima de Munique, no qual as artistas colaboraram com uma comunidade turca local, para organizarem uma festa do chá, com passeios guiados, conduzidos pelos moradores, festas de cabeleireiro e reuniões de Tupperware e a instalação de um longo rolo de papel no qual as pessoas escreveram e desenharam para estimular conversas. Lind compara esta empreitada ao *Bataille Monument*, de Hirschhorn, de 2002, sua bem-conhecida colaboração com uma comunidade majoritariamente turca em Kassel. (Este projeto elaborado incluía um estúdio de TV, uma instalação sobre Bataille e uma biblioteca

8 N. T. DOHERTY, Claire. *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*. Londres: Black Dog Pub. 2004.

cujas temáticas giravam em torno dos interesses do dissidente surrealista.) Lind observa que, contrariamente a Hirschhorn, o Oda Projesi era melhor artista, por conta do estatuto igualitário que conferia a seus colaboradores: “O objetivo [de Hirschhorn] é criar arte. Para o *Bataille Monument*, ele já havia preparado, e em parte também executado, um plano em relação ao qual ele precisaria de ajuda para implementar. Seus participantes foram pagos pelo seu trabalho e seu papel era aquele de ‘executor’, e não de ‘co-criador’”. Lind prossegue, argumentando que o trabalho de Hirschhorn, ao usar participantes para criticar o gênero de arte *monumento*, fora corretamente criticado por “exibir e exotizar grupos marginalizados, dessa maneira contribuindo para uma forma de pornografia social”. Em contraponto, ela escreve, o Oda Projesi “trabalha com grupos de pessoas em seus ambientes imediatos e permite que exerçam grande influência no projeto”.

Vale a pena olhar mais de perto os critérios de Lind aqui. Sua avaliação é baseada em uma ética da renúncia autoral: o trabalho do Oda Projesi é melhor do que o de Hirschhorn porque ele exemplifica um modelo superior de prática colaborativa. A densidade conceitual e a significância artística dos respectivos projetos são postas de lado em favor de uma apreciação da relação do artista com seus colaboradores. A relação (supostamente) exploradora de Hirschhorn é comparada negativamente à generosidade inclusiva do Oda Projesi. Em outras palavras, Lind rebaixa a importância daquilo que poderia interessar *enquanto arte* no trabalho do Oda Projesi – a possível conquista de tornar o diálogo um meio, ou a significância de desmaterializar um projeto em processo social. Antes, sua crítica é dominada por julgamentos *éticos* sobre procedimentos de trabalho e intencionalidade.

Exemplos similares podem ser encontrados em escritos sobre o Superflex, Eriksson, van Heeswijk, Orta e tantos outros artistas que trabalham em uma tradição de melhoramento social. Este imperativo ético encontra apoio na maioria dos escritos teóricos sobre a arte que colabora com pessoas “reais” (ou seja, aquelas que não são os amigos do artista ou outros artistas). A curadora e crítica Lucy R. Lippard, encerrando seu livro *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997)⁹, uma discussão da arte *site-specific* de uma perspectiva pós-colonial/ecológica, apresenta uma “ética do espaço” de oito premissas para artistas que trabalham com comunidades. *As Conversation Pieces*, de Kester, embora articulem muitos dos problemas associados a tais práticas, defendem, todavia, uma arte de intervenções concretas, na qual o artista não ocupe a posição de domínio pedagógico ou criativo. Em *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (2005)¹⁰, o crítico holandês Erik Hagoort defende que não deveríamos nos eximir de fazer julgamentos morais sobre essa arte, mas ponderar a apresentação e a representação das boas intenções de cada artista. Em cada um desses exemplos, a intencionalidade autoral (ou uma humilde ausência dela) é privilegiada em detrimento de uma discussão sobre a significância conceitual do trabalho como uma forma social e estética. Paradoxalmente, isto leva a uma

9 N.T.: LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova York: New Press, 1997.

10 N.T.: HAGOORT, Erik. *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*. Amsterdam: Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, 2005.

situação na qual não apenas os coletivos, mas também artistas individuais são saudados por sua renúncia autoral. E isso talvez explique, em certa medida, por que a arte socialmente engajada tem sido largamente isentada da crítica de arte. A ênfase sai da *especificidade* disruptiva de determinado trabalho para dirigir-se a um conjunto *generalizado* de preceitos morais.

Em *Conversation Pieces*, Kester propõe que a arte consultiva e “dialógica” demanda uma mudança em nossa compreensão do que a arte é – para além do visual e do sensorial (que são experiências individuais) e em direção a uma “troca e negociação discursivas”. Ele nos desafia a tratar a comunicação como uma forma estética, mas, em última instância, falha em defendê-lo, e parece perfeitamente contente em permitir que um projeto de arte socialmente colaborativa possa ser tomado como um sucesso se funcionar no nível da intervenção social, mesmo que fracasse em termos de arte. Na ausência de um comprometimento com a estética, a posição de Kester se assoma a um índice familiar de tendências intelectuais inauguradas pelas políticas identitárias: o respeito pelo próximo, o reconhecimento da diferença, a proteção às liberdades fundamentais e um modo inflexível de correção política. Como tal, isso também constitui uma rejeição a qualquer arte que possa ofender ou incomodar seu público – mais notavelmente as vanguardas históricas, dentro de cuja linhagem de vanguarda Kester todavia deseja situar o engajamento social como uma prática radical. Ele critica o dadá e o surrealismo – que, para tornarem os observadores mais sensíveis e receptivos ao mundo, pretenderam “chocá-los” –, por presumir que o artista fosse uma barreira privilegiada de *insights*. Eu argumentaria que tal desconforto e frustração – junto à absurdidade, excentricidade, dúvida ou puro prazer – podem, ao contrário, ser elementos cruciais de um impacto estético de um trabalho, e são essenciais para a aquisição de novas perspectivas sobre nossa condição. Os melhores exemplos de arte socialmente colaborativa dão origem a esses – e muitos outros – efeitos, que podem ser lidos ao lado de intenções mais legíveis, tais como a recuperação de um vínculo social fantasmagórico ou o sacrifício da autoria em nome de uma colaboração “verdadeira” e respeitosa. Alguns desses projetos são bem conhecidos: o *Musée Précaire Albinet* e o *24h Foucault* (ambos de 2004), de Hirschhorn; o *Cinema for the Unemployed*, 1998, de Aleksandra Mir; o *When Faith Moves Mountains*, 2002, de Alÿs. Antes de se posicionarem dentro de uma linhagem ativista, na qual a arte fosse conduzida à produção de mudança social, esses artistas possuem uma relação mais próxima ao teatro de vanguarda, à performance ou à teoria arquitetônica. Como uma consequência, talvez, eles buscam pensar o estético e o social/político *juntos*, em vez de subsumi-los dentro do ético.

O artista britânico Phil Collins, por exemplo, integra perfeitamente em seu trabalho essas duas preocupações. Convidado a realizar uma residência em Jerusalém, decidiu propor uma maratona disco-dancing para adolescentes em Ramallah, a qual ele gravou, produzindo uma vídeo-instalação de dois canais, *they shoot horses* (2004). Collins pagou nove adolescentes para dançar ininterruptamente por oito horas, em dois dias consecutivos, em frente a uma estridente parede rosa, ao som de uma implacavelmente cafona compilação de *hits* da música *pop* das últimas quatro décadas. Os jovens são hipnotizantes e irresistíveis, ao passo que vão do festejo exuberante ao tédio, e, finalmente, à exaustão. A banalidade das letras das faixas sobre amor extasiado e rejeição adquire conotações

pungentes à luz da dupla resistência dos garotos, à maratona e à interminável crise política na qual estão enredados. Não é preciso dizer que *they shoot horses* é uma representação perversa do “*site*” ao qual o artista é convidado a responder: os territórios ocupados jamais são mostrados explicitamente, mas estão ali sempre presentes como um contexto geral. Esse uso do *hors cadre* possui um propósito político: a decisão de Collins em apresentar os participantes como adolescentes genericamente globalizados se torna clara quando consideramos as perguntas confusas ouvidas com frequência quando alguém assiste ao vídeo em público: “Como podem os Palestinos conhecerem Beyoncé?” “Por que eles estão usando Nikes?” Evitando o trabalho de narrativa política direta, Collins demonstra a rapidez com que esse espaço é preenchido por fantasias geradas pela produção seletiva e pela disseminação de imagens do Oriente Médio (uma vez que o observador ocidental típico parece condenado a ver jovens árabes ou como vítimas ou como fundamentalistas medievais). Utilizando a música *pop* tão familiar aos adolescentes palestinos quanto aos ocidentais, Collins também fornece um comentário sobre a globalização que é consideravelmente mais nuancado do que a maior parte da arte política orientada ao ativismo. *They shoot horses* opera fora das convenções da benevolente prática socialmente colaborativa (o trabalho cria uma nova narrativa para seus participantes e reforça um laço social), mas as combina com as convenções visuais e conceituais do *reality show*. A apresentação do trabalho como uma instalação de duas telas com duração de um dia de trabalho de oito horas subverte ambos os gêneros em seu uso enfático da sedução, de um lado, e da duração extenuante, de outro.

O trabalho do artista polonês Artur Zmijewski, como aquele de Collins, gira frequentemente em torno da imaginação e registro de situações difíceis – algumas vezes excruciantes. No vídeo *The Singing Lesson I*, 2001, de Zmijewski, um grupo de estudantes surdos é filmado cantando o Kyrie, da Missa Polonesa de 1944, de Jan Maklakiewicz, em uma igreja da Varsóvia. A tomada inicial é surpreendentemente forte: uma imagem do interior da igreja, com toda a sua elegante simetria neoclássica, é desalinhada pela voz cacofônica, distorcida de uma jovem menina. Ela está cercada por seus colegas estudantes, que, incapazes de ouvir seus esforços, conversam entre si em linguagem de sinais. A edição de Zmijewski dirige constantemente a atenção ao contraste entre o coro e o ambiente em que ele está, sugerindo que os paradigmas religiosos de perfeição seguem informando nossas ideias de beleza. Uma segunda versão de *The Singing Lesson* foi filmada em Leipzig em 2002. Desta vez, os estudantes surdos, junto a um corista profissional, cantam uma cantata de Bach com o acompanhamento de uma orquestra de câmara barroca na Igreja de São Tomás, onde Bach uma vez trabalhou como cantor e onde está enterrado. A versão germânica é editada de maneira a revelar um lado mais lúdico do experimento. Alguns estudantes tomam a tarefa de cantarem mais seriamente; outros, abandonam-se às risadas. Suas gesticulações da linguagem de sinais no ensaio são ecoadas por aquelas do condutor: duas linguagens visuais que servem para equiparar os dois tipos de música produzidos pelo experimento de Zmijewski – as harmonias da orquestra e o lamento tensionado do coro. A edição do artista, agravada por minha incapacidade de entender a linguagem dos sinais, parece parte integrante do argumento central do filme: nós apenas podemos ter um acesso limitado às experiências emocionais e sociais dos outros, e a opacidade desse conhecimento obstrui

qualquer análise fundada em tais premissas. Ao contrário, somos convidados a ler o que é apresentado a nós – uma *assemblage* perversa de condutor, músicos e o coro surdo, que produz algo mais complexo, perturbador e multicamadas do que a liberação da liberdade individual.

É possível acusar que tanto Collins quanto Zmijewski produzem vídeos para o consumo dentro da galeria, como se o espaço fora dela fosse automaticamente mais autêntico – uma lógica que terá sido definitivamente deflagrada por Kwon em *One Place After Another*. Sua defesa de uma arte que “destrabalha” a comunidade pode bem ser aplicada à prática do artista britânico Jeremy Deller. Em 2001, ele organizou a reencenação de um evento-chave da greve dos mineiros ingleses de 1984 – um confronto violento entre mineradores e a polícia na cidade de Orgreave, em Yorkshire. *The Battle of Orgreave* foi uma reencenação de um dia desse confronto, realizada por antigos mineradores e policiais, junto a um número de sociedades de reconstituição histórica. Embora o trabalho parecesse conter um elemento terapêutico distorcido (ali, participavam tanto os mineradores quanto a polícia envolvidos no confronto, alguns deles trocando seus papéis originais), *The Battle of Orgreave* parecia menos curar uma ferida do que reabri-la. O acontecimento de Deller era tanto politicamente legível quanto absolutamente sem sentido: ele invocava a potência experiencial das demonstrações políticas, mas apenas para expor um erro dezessete anos mais tarde. Reunia as pessoas para lembrar e repassar um evento desastroso, mas essa lembrança ocorria em circunstâncias mais afins às de uma feira de cidade pequena, com uma banda de metais, barracas de comida e crianças correndo por todo lado. Esse contraste é particularmente evidente na única documentação audiovisual de *The Battle of Orgreave*, que compõe parte do filme de uma hora de Mike Figgis, um diretor de esquerda, que utiliza explicitamente o trabalho como um veículo para sua denúncia do governo Thatcher. Clipes do evento de Deller são mostrados entre entrevistas emotivas com antigos mineradores, e o choque de tom é desconcertante. *The Battle of Orgreave* encena uma queixa política, mas o faz em uma chave distinta, uma vez que a ação de Deller é e não é, ao mesmo tempo, um encontro violento. O envolvimento de sociedades de reconstrução histórica é crucial para esta ambiguidade, conquanto sua participação simbolicamente elevava os relativamente recentes eventos ocorridos em Orgreave ao estatuto de História Inglesa, enquanto chamava a atenção para esta atividade excêntrica de lazer, na qual batalhas sangrentas são efusivamente repetidas como uma diversão estética e social. O evento inteiro poderia ser compreendido como uma pintura histórica contemporânea que fizesse colapsar representação e realidade.

Operando em um nível simbólico menos carregado, o projeto *The Baudouin Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation*, de Carsten Höller, 2001, é, em comparação, notavelmente neutro. O evento toma como seu ponto de partida um incidente ocorrido em 1991, quando o falecido rei Baudouin da Bélgica abdicou por um dia para permitir que uma lei relativa ao aborto, com a qual ele não concordava, fosse aprovada. Höller reuniu um grupo de cem pessoas para se sentarem em uma das bolas prateadas do Atomium, em Bruxelas, por vinte e quatro horas, abandonando suas vidas cotidianas por um dia. Provisões básicas foram fornecidas (móveis, comida, toaletes), mas, fora isso, não havia meios para se comunicar com o mundo externo. Embora tivesse alguma semelhança a um *reality show* como o

Big Brother, a ação social não foi gravada. Esta recusa a documentar o projeto era uma extensão do então presente interesse de Höller na categoria da “dúvida”, e *The Baudouin Experiment* forma sua consideração mais condensada dessa ideia até então. Sem a documentação de um projeto tão anônimo, acreditaríamos que a peça realmente existiu? Em retrospecto, o caráter elusivo do evento de Höller é afim à incerteza que podemos sentir quando olhamos para a documentação da arte socialmente engajada que nos solicita a tomarmos suas reivindicações de diálogo significativo e de empoderamento político na base da confiança. Nesse contexto, *The Baudouin Experiment* foi um evento de profunda inação, ou “ativismo passivo” – uma recusa da produtividade cotidiana, mas também uma recusa a instrumentalizar a arte como compensação de alguma falta social percebida.

Deller, Collins, Zmijewski e Höller não fazem a escolha ética “correta”, não adotam o ideal cristão do auto-sacrifício; em vez disso, agem de acordo com seu desejo sem as restrições incapacitantes da culpa. Fazendo isso, seus trabalhos integram uma tradição de situações marcadas por uma alta carga de autoria, que se fundem à realidade social com artifício cuidadosamente calculado. Esta tradição reclama ser escrita, começando, quem sabe, com a “Temporada-Dadá” na primavera de 1921, uma série de manifestações que buscava envolver o público parisiense. O mais proeminente desses acontecimentos foi uma “excursão” (cujos anfitriões eram André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon, entre outros) à igreja de São Julião, o Pobre, que conduziu mais de cem pessoas, apesar da forte chuva. O tempo inclemente encurtou o tour e impediu que um “leilão de abstrações” fosse realizado. Nesta excursão dadá, como nos exemplos dados acima, relações intersubjetivas não eram um fim em si mesmas, mas, antes, serviam para revelar um nó complexo de preocupações sobre prazer, visibilidade, engajamento e as convenções da interação social.

Os critérios discursivos da arte socialmente engajada são, atualmente, retirados de uma analogia tácita entre anticapitalismo e a “boa alma” cristã. Nesse esquema, o auto-sacrifício é triunfante: os artistas devem renunciar à sua presença autoral em favor de permitir que os participantes falem através dele ou dela. Este auto-sacrifício é acompanhado pela ideia de que a arte deve se apartar do domínio “inócuo” da estética e fundir-se à prática social. Como observou o filósofo francês Jacques Rancière, esta difamação da estética ignora o fato de que o sistema da arte tal como o conhecemos no Ocidente – o “regime estético da arte” inaugurado por Friedrich Schiller e os românticos, e que é ainda operante até o presente – é precisamente predicado em uma confusão entre a autonomia da arte (sua posição apartada da racionalidade instrumental) e sua heteronomia (sua confusão entre arte e vida). Desatar esse nó – ou ignorá-lo, buscando mais finalidades concretas para a arte – é perder ligeiramente o ponto, uma vez que a estética é, de acordo com Rancière, a habilidade de pensar contradições: a contradição produtiva da relação da arte com a mudança social, caracterizada precisamente pela tensão entre fé na autonomia da arte e crença na arte como inextricavelmente atada à promessa de um mundo melhor por vir. Para Rancière a estética não precisa ser sacrificada no altar da mudança social, porque ela contém inerentemente essa promessa de melhoria.

As implicações desprezíveis da posição do artista/ativista trazem à mente a personagem Grace, do filme *Dogville*, 2003, de Lars von Trier. Seu desejo de

servir à comunidade local é inseparável de sua posição de culpa de seu privilégio, e seus gestos exemplares provocam perturbadoramente um mal erradicável apenas por um mal ainda maior. O filme de Von Trier não apresenta uma moral direta, mas articula – por meio de um *reductio ad absurdum* – uma implicação aterrorizante da posição auto-sacrificial. Alguns considerarão *Dogville* um quadro demasiado severo por meio do qual se expressam reservas acerca da prática orientada ao ativismo, mas as boas intenções não deveriam tornar a arte imune à análise crítica. A melhor arte é capaz (como ocorre com o próprio *Dogville*) de cumprir a promessa de antinomia que Schiller via como a raiz mesma da experiência estética, e não se render aos gestos exemplares (mas relativamente ineficazes). As melhores práticas colaborativas dos últimos dez anos abordam esta atração contraditória entre autonomia e intervenção social, e refletem sobre esta antinomia tanto na estrutura do trabalho *quanto* nas condições de sua recepção. É a esta arte – por mais desconfortável, exploradora ou confusa que ela possa a princípio parecer – que devemos nos voltar como uma alternativa às homilias bem-intencionadas que fazem hoje as vezes de discurso crítico na colaboração social. Tais homilias nos atraem involuntariamente em direção ao regime platônico no qual a arte é valorizada por sua verdade e eficácia educacional, antes de que por nos convidar – como fez *Dogville* – a confrontar as mais obscuras e dolorosamente complicadas considerações sobre nossa situação.

Submetido em: 18/12/2023

Aceito em: 21/12/2023