



Phil Collins. *They shoot horses*, 2004. Vídeo-projeção em dois canais sincronizados, a cores, com áudio, 2 x 420min. Cortesia do artista.

A virada social: colaboração e seus desgostos

Claire Bishop

Claire Bishop lança-se à tarefa de discutir, analisar e comparar criticamente, enquanto arte, os projetos de colaboração, que se têm multiplicado nos últimos anos. Por um lado porque essas práticas, que se desenvolvem como eventos sociais, publicações, oficinas e *performances* não se distanciam muito das práticas políticas de inclusão social. Por outro, diz Bishop, porque a crítica de arte, na falta de critérios, os tem julgado a partir da ética. Entretanto, diz ainda, os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social tentam pensar o estético e o sociopolítico juntos, sem os submeter à ética. Apoiada em Jacques Rancière, defende o regime estético enquanto habilidade para pensar a contradição, ou seja, a relação sempre confusa entre autonomia e heteronomia.

Arte colaborativa, projetos relacionais, ações criativas.

Tradução Jason Campelo.
Revisão técnica Gisele Ribeiro.

O canal de tevê na internet para idosos envolvidos em um projeto de moradias em Liverpool (*Tenantspin*, 1999) do Superflex; Annika Eriksson convidando pessoas a comunicar suas idéias e habilidades na Feira de Arte Frieze (*Do you want an audience?* 2003); A Parada Social, para mais de 20 organizações sociais em San Sebastián (*Social Parade*, 2004) de Jeremy Deller; Lincoln Tobier treinando moradores de Aubervilliers, a nordeste de Paris, para produzir programas de rádio de meia hora (*Radio Ld'A*, 2002); uma clínica de aborto flutuante, *A-Portable*, do Ateliê Van Lieshout (2001); o projeto de Jeanne van Heeswijk, que visa transformar um *shopping center* condenado em centro cultural para os moradores de Vlaardingen, em Roterdã (*De Strip*, 2001–2004); as oficinas de Lucy Orta em Joanesburgo (e em outros lugares) que ensinam novas habilidades de costura e moda a desempregados e discutem solidariedade coletiva (*Nexus Architecture*, 1995–); um espaço para a vizinhança improvisado em um terreno vazio em Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005) do coletivo Temporary Services; Pawel Althamer tirando um grupo de adolescentes “difíceis” de seus lares, no distrito operário de Bródno, em Varsóvia, (inclusive seus próprios dois filhos) e os levando para passear em sua exposição retrospectiva, em Maastricht (*Bad Kids*, 2004); Jens Haaning, produzindo um calendário que apresenta retratos em preto-e-branco de refugiados na Finlândia que aguardam o resultado de seus pedidos de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002).

Esse catálogo de projetos é apenas uma amostra da recente onda de interesse artístico na coletividade, colaboração e no compromisso direto com grupos sociais específicos.



Apesar de tais práticas terem obtido, na maior parte das vezes, perfil relativamente fraco no mundo da arte comercial – projetos coletivos são de comercialização mais difícil do que obras de artista individuais e também estão menos propensos a ser “obras” do que eventos sociais, publicações, oficinas ou *performances* –, ocupam presença crescentemente conspícua no setor público. A expansão sem precedentes das bienais é fator que certamente contribuiu para essa mudança (foram estabelecidas 33 novas bienais, só nos últimos 10 anos, a maioria em países até recentemente considerados periféricos ao mundo da arte internacional), assim como o novo modelo de agências gerenciadoras de encomendas, dedicadas à produção de arte experimental comprometida com o domínio público (Artangel em Londres, Skor na Holanda e a Nouveau Commanditaires na França são apenas algumas delas que me vêm à mente). Miwon Kwon, em sua história crítica *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002), argumenta que a obra direcionada a comunidades específicas assume as críticas à arte pública *heavy metal* como ponto de partida para tratar esses *sites* como algo cujo enquadramento é social, e não formal ou fenomenológico. O espaço intersubjetivo constituído através desses projetos torna-se o foco – e meio – da investigação artística.

Phil Collins. *They shoot horses*, 2004. Video-projeção em dois canais sincronizados, a cores, com áudio, 2 x 420 min. Cortesia do artista.

Esse domínio expandido de práticas relacionais atualmente é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa. Tais práticas estão menos interessadas em uma *estética* relacional do que nas recompensas criativas de uma atividade colaborativa – seja trabalhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar. Datar o surgimento dessas práticas do início dos anos 90 é tentador;

foi nessa época que a queda do comunismo privou a esquerda dos últimos vestígios de uma revolução que outrora vinculava o radicalismo político e o estético. Muitos artistas agora não fazem mais distinção entre sua obra dentro ou fora da galeria. E mesmo figuras bem consolidadas e comercialmente bem-sucedidas, como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney e Thomas Hirschhorn, todos se voltaram rumo à colaboração social como extensão de sua prática conceitual ou escultural. Apesar de os objetivos e produções desses vários artistas e grupos variarem enormemente, todos eles estão ligados pela crença na criatividade da ação coletiva e nas idéias compartilhadas como forma de tomada de poder.

Tal heterogêneo panorama de obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de *avant-garde* nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida. Para Nicolas Bourriaud, em *Relational Aesthetics* (1998), texto crucial acerca da prática relacional, “a arte é o lugar que produz uma sociabilidade específica”, mais precisamente porque ela “*estreita o espaço das relações*, ao contrário da *tevé*”. Para Grant H. Kester, em outro texto relevante, *Conversation pieces: community and communication in Modern Art* (2004), a arte é colocada, unicamente, para contra-atacar um mundo em que “estamos reduzidos a uma pseudocomunidade atomizada de consumidores, com as sensibilidades entorpecidas pelo espetáculo e pela repetição”. Para esses e outros defensores da arte socialmente engajada, a energia criativa de práticas participativas re-humaniza – ou pelo menos desaliena — uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva do capitalismo. Mas a urgência desta tarefa *política* levou a uma situação na qual tais práticas colaborativas são automaticamente percebidas como gestos *artísticos* de resistência igualmente importantes: não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais. Na mesma medida em que sou largamente solidária a tal ambição, também sustento que é crucial discutir, analisar e comparar tais trabalhos *como arte*, criticamente. Essa tarefa crítica é particularmente urgente na Grã-Bretanha, onde o movimento do New Labour¹ usa de retórica quase idêntica para dirigir políticas de inclusão social. Ao reduzir à arte a informação estatística acerca de públicos-alvos e “indicadores de *performance*”, o governo prioriza o efeito social em detrimento das considerações a respeito da qualidade artística.

1 New Labour refere-se à “renovação” do partido dos trabalhadores britânico, Labour Party, segundo seu Manifesto defendido por Tony Blair durante as eleições gerais de 1997. (N.R.T.)

A aparição de critérios pelos quais julgar práticas sociais não é auxiliada pelo impasse atual entre os descrentes (estetas que rejeitam essas obras, por considerá-las marginais, desencaminhadas e carentes de qualquer tipo de interesse artístico) e os crentes (ativistas que rejeitam as questões estéticas, por considerá-las sinônimos de hierarquia cultural e de mercado). Aqueles primeiros, em sua versão mais extrema, condenar-nos-iam a um mundo de pinturas e esculturas irrelevantes, enquanto estes últimos têm a tendência à

automarginalização; a ponto de inadvertidamente reforçar a autonomia da arte, impedindo, desse modo, qualquer reaproximação produtiva entre arte e vida. Haverá alguma situação em que esses dois lados possam se coadunar?

A crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa foi organizada de maneira particular: a virada social na arte contemporânea incitou uma virada ética na crítica da arte. Isso é evidenciado na atenção intensificada no *modo* como a colaboração é empreendida. Em outras palavras, os artistas estão sendo crescentemente julgados por seus processos de trabalho – o grau em que eles suprem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer sinal de possível exploração que falhe em representar “completamente” seus temas, como se isso fosse possível. Tal ênfase no processo em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário. O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência. Porém, tem sido desanimador ler a crítica, também baseada nessa equação, direcionada a outros artistas: acusações de superioridade e egocentrismo são dirigidas a artistas que, trabalhando com participantes para concretizar um projeto, não permitem que tal projeto surja por meio da colaboração consensual.

Os escritos em torno do coletivo de artistas turcas Oda Projesi dão claro exemplo de como julgamentos estéticos têm sido suplantados por critérios éticos. Oda Projesi é um grupo de três artistas que desde 1997 têm baseado suas atividades em um apartamento de três cômodos no distrito de Gálata, em Istambul (*Oda Projesi* significa “Projeto Cômodo”² em turco). O apartamento fornece a plataforma para projetos gerados pelo coletivo em cooperação com seus vizinhos, como a oficina para crianças com o pintor turco Komet; ou um piquenique comunitário com o escultor Erik Göngrich; ou uma parada para crianças, organizada pelo grupo de teatro Tem Yapin. As integrantes do Oda Projesi alegam querer proporcionar um contexto para a possibilidade de intercâmbio e diálogo, motivadas pelo desejo de integrar-se com as redondezas. Elas insistem em afirmar que não estão se empenhando em melhorar ou sanar uma situação – um dos folhetos do projeto contém o *slogan* “permutar não mudar” – apesar de perceber claramente que seu trabalho é uma oposição gentil. Ao trabalhar diretamente com seus vizinhos, organizando oficinas e eventos, elas querem, evidentemente, produzir um tecido social mais criativo e participativo. Falam em criar “espaços em branco” e “buracos” frente a uma sociedade superorganizada e burocrática, e em ser “mediadores” de grupos de pessoas que normalmente não têm contato uns com os outros.

Já que muito do trabalho do Oda Projesi existe no nível da educação artística e de eventos comunitários, podemos ver suas integrantes como membros dinâmicos de uma comunidade que levam arte a um público mais amplo. É importante que estejam abrindo espaço para um tipo de prática *não-baseada-em-objetos* na Turquia, um país cujas academias e mercado de arte ainda estão, em sua maioria, voltados para a pintura e escultura. E pode-se ficar muito satisfeito – como eu fiquei – que tenham sido três mulheres que

² Segundo a autora, em inglês, “Room project”. (N.R.T.)

se incumbiram dessa tarefa. Porém, seu gesto conceitual de reduzir o *status* autoral ao mínimo possível em última instância acaba tornando-o inseparável da tradição de arte da comunidade. Mesmo quando transposto para a Suécia, Alemanha e outros países em que o Oda Projesi foi exposto, não há quase nada que o diferencie de outras práticas socialmente engajadas, as quais acabam girando em torno de fórmulas previsíveis, como oficinas, discussões, refeições, exposições de filmes e caminhadas. Talvez o motivo disso seja o fato de o valor estético não ser válido para o Oda Projesi. Quando entrevistei o grupo para a revista *Untitled* (primavera de 2005), perguntei em que critérios elas baseavam seu trabalho. Responderam-me que julgavam suas ações a partir das decisões que tomavam acerca de onde e com quem iriam colaborar: eram as relações dinâmicas e sustentadas que lhes forneciam suas metas de sucesso, e não considerações estéticas. De fato, por sua prática ser baseada em colaboração, o Oda Projesi considera a *estética* uma “palavra perigosa” que não deveria ser trazida à discussão. Isto me pareceu uma resposta curiosa: se a *estética* é perigosa, esse não seria mais um motivo para que ela fosse interrogada?

A abordagem ética do Oda Projesi é adotada pela curadora sueca Maria Lind em artigo recente acerca do trabalho. Lind é uma das defensoras de práticas políticas e relacionais mais articuladas, e ela empreende seu trabalho curatorial com agudo compromisso com o social. Em seu artigo a respeito do Oda Projesi, publicado na obra de Claire Doherty's *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004), ela nota que o grupo não está interessado em exibir ou mostrar arte, mas em “usar a arte como meio para criar e recriar novas relações entre pessoas”. E segue debatendo o projeto do coletivo em Riem, perto de Munique, no qual colaboraram com a comunidade turca local e organizaram um grande chá; visitas guiadas conduzidas pelos moradores; cortes de cabelo e reuniões de Tupperware; além de um comprido rolo de papel, no qual as pessoas escreviam e desenhavam, a fim de estimular conversas. Lind compara esse esforço ao *Bataille Monument*, de Hirschhorn, em 2002, sua famosa colaboração com uma comunidade predominantemente turca em Kassel (esse sofisticado projeto incluía um estúdio de tevê, uma instalação sobre Bataille, e uma biblioteca temática, com os interesses do surrealista dissidente). Lind observa que, contrariamente a Hirschhorn, as artistas do Oda Projesi são melhores, por causa do *status* igualitário que atribuem a seus colaboradores: “Seu objetivo [de Hirschhorn] é criar arte. Para o *Bataille Monument* ele já havia preparado e, em parte, também executado um plano para o qual precisava de ajuda em sua implementação. Seus participantes foram pagos para trabalhar e agiram como executores, não como co-criadores.” Lind segue argumentando que a obra de Hirschhorn, ao usar participantes para criticar o Monumento como gênero artístico, foi justificadamente censurada por “expor” e tornar exóticos grupos marginalizados, contribuindo, portanto, para uma forma de pornografia social. Ao contrário, escreve ela, o Oda Projesi “trabalha com grupos de pessoas em seus próprios arredores imediatos e permite que exerçam grande influência no projeto”.

Vale a pena olhar com atenção os critérios de Lind. Sua avaliação é baseada na ética da renúncia autoral: a obra do Oda Projesi é melhor do que a de Hirschhorn porque exemplifica

um modelo superior de prática colaborativa. A densidade conceitual e a significância artística dos respectivos projetos são deixadas de lado, em favor da avaliação da relação do artista com seus colaboradores. A relação (supostamente) de exploração em Hirschhorn é comparada negativamente à generosidade inclusiva do Oda Projesi. Em outras palavras, Lind desvaloriza o que poderia ser interessante no trabalho do Oda Projesi *como arte* – o possível logro de se fazer do diálogo um meio, ou a importância de se desmaterializar um projeto tornando-o um processo social. Ao contrário, sua crítica é dominada por julgamentos *éticos* a respeito do procedimento de trabalho e da intencionalidade.

Exemplos semelhantes podem ser encontrados no que se escreve acerca do Superflex, Eriksson, van Heeswijk, Orta e muitos outros artistas que trabalham na tradição da melhoria social. Tal imperativo ético encontra apoio na maioria dos escritos teóricos sobre a arte que colabora com pessoas “reais” (ou seja, aqueles que não são amigos do artista ou outros artistas). A curadora e crítica Lucy R. Lippard, ao concluir seu livro *The lure of the local: senses of place in a multicentered society* (1997), uma discussão a respeito da arte *site-specific* a partir de uma perspectiva ecológica/pós-colonial, apresenta um “lugar ético” com oito tópicos, para artistas que trabalham com comunidades. *Conversation Pieces*, de Kester, enquanto articula lucidamente muitos dos problemas associados com tais práticas, defende, contudo, uma arte de intervenções concretas, na qual o artista não ocupa posição de maestria pedagógica ou criativa. Em *Good intentions: judging the art of encounter* (2005), o crítico holandês Erik Hagoort sustenta que não devemos evitar julgamentos morais acerca de tal arte, mas que precisamos pesar a apresentação e representação das boas intenções do artista. Em cada um desses exemplos, a intencionalidade autoral (ou sua humilde falta) é privilegiada, em detrimento da discussão acerca da significância conceitual da obra como forma social e estética. Paradoxalmente, isso leva à situação na qual não só coletividades como também artistas individuais são louvados por sua renúncia autoral. E isto pode explicar, em algum grau, por que a arte socialmente engajada se libertou muito da crítica artística. A ênfase é deslocada da *especificidade* desagregadora de uma dada obra para um conjunto *generalizado* de preceitos morais.

Em *Conversation Pieces* Kester argumenta que a arte de consulta e “dialógica” necessita de uma mudança em nosso entendimento do que seja arte – distante do visual e sensório (que são experiências individuais) e rumo à “troca e negociação discursiva”. Ele nos desafia a tratar a comunicação como uma forma estética, mas, em última instância, fracassa em defender tal argumento e parece contentar-se perfeitamente em permitir que um projeto de arte socialmente colaborativo possa ser julgado como bem-sucedido se funcionar no nível da intervenção social, apesar de ser posto a pique no nível da arte. Na ausência do comprometimento com o estético, a posição de Kester se junta ao sumário familiar de tendências intelectuais inauguradas pelas políticas de identidade: respeito pelo outro, reconhecimento da diferença, proteção das liberdades fundamentais e um modo de correção política inflexível. Como tal, também se constitui em rejeição a qualquer arte que possa ofender ou aborrecer seu público – mais claramente a vanguarda histórica, em cuja



Phil Collins. *They shoot horses*, 2004. Vídeo-projeção em dois canais sincronizados, a cores, com áudio, 2 x 420min. Cortesia do artista.

estirpe Kester deseja, não obstante, situar o engajamento social como sendo uma prática radical. Ele critica o Dadá e o Surrealismo, que buscavam “chocar” os espectadores para que fossem mais sensíveis e receptivos ao mundo, por presumir que o artista era portador privilegiado de *insights*. Eu argumentaria que tais desconforto e frustração – juntamente ao absurdo, à excentricidade, dúvida ou puro prazer –, podem, ao contrário, ser elementos cruciais para o impacto estético de uma obra e são essenciais para a abertura de novas perspectivas em nossa condição. Os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social produzem esses efeitos – e muitos outros – que precisam ser lidos paralelamente a intenções mais legíveis, como a recuperação de um vínculo social fantasmático ou o sacrifício da autoria em nome de colaboração “verdadeira” e respeitosa. Alguns desses projetos são bem conhecidos: o *Musée Précaire Albinet* e o *24h Foucault* (ambos de 2004), de Hirschhorn; *Cinema for the unemployed*, 1998, de Aleksandra Mir; *When faith moves mountains*, 2002, de Alÿs. Em vez, de se posicionarem em linhagem ativista, na qual a arte é guiada para efetuar transformações sociais, esses artistas têm estreita relação com o teatro de vanguarda, *performance*, e com a teoria arquitetônica. Talvez como consequência, eles tentam pensar o estético e o sociopolítico juntos, em vez de os submeter, ambos, à ética.

O artista britânico Phil Collins, por exemplo, integra totalmente essas duas preocupações em seu trabalho. Convidado a se hospedar em Jerusalém, ele decidiu organizar uma maratona de *disco-dancing* para adolescentes em Ramallah, registrada por ele para produzir uma instalação de vídeo de dois canais chamada *They shoot horses*, em 2004. Collins pagou a nove adolescentes para que dançassem continuamente durante oito horas, durante dois dias consecutivos, em frente a um muro cor-de-rosa choque, ao som de uma brega

coletânea de grandes sucessos da música pop das últimas quatro décadas. Os adolescentes são cativantes e irresistíveis, enquanto passam da animação exuberante ao tédio e, finalmente, à exaustão. As letras banais das músicas, que falam de êxtase amoroso e rejeição, adquirem conotações pungentes tendo em vista sua resistência frenética à maratona e à interminável crise política, às quais estão presos. Segue-se sem dizer que *They shoot horses* é uma representação perversa do *site* para o qual o artista foi convidado e ao qual responde: os territórios ocupados nunca são explicitamente mostrados, mas estão onipresentes como moldura. Tal uso do *hors cadre* tem propósito político: a decisão de Collins de apresentar os participantes como sendo adolescentes globalizados e genéricos torna-se evidente quando consideramos as confusas indagações freqüentemente ouvidas quando se assiste ao vídeo em público: como pode os palestinos conhecerem a Beyoncé? Como pode eles calçarem Nike? Ao esvaziar a obra da narrativa política direta, Collins demonstra o quão rapidamente esse espaço é preenchido por fantasias geradas pela produção e disseminação seletivas de imagens do Oriente Médio por parte da mídia (uma vez que o espectador ocidental típico parece estar condenado a ver jovens árabes seja como vítimas, seja como fundamentalistas medievais). Além disso, ao usar música pop tão familiar aos palestinos quanto aos ocidentais, Collins também nos dá um comentário acerca da globalização que é notavelmente mais matizado do que a maior parte da arte política orientada ao ativismo. *They shoot horses* joga com as convenções da benevolente prática socialmente colaborativa (cria uma nova narrativa para seus participantes e reforça o vínculo social) mas as combina com convenções visuais e conceituais do *reality show* televisivo. A apresentação da obra em uma instalação de duas telas, que dura uma jornada de trabalho de oito horas, subverte os dois gêneros, no seu uso enfático da sedução por um lado, e na duração extenuante por outro.

A obra do artista polonês Artur Zmijewski, assim como a de Collins, freqüentemente gira em torno da criação e registro de situações difíceis – e às vezes torturantes. No vídeo de Zmijewski intitulado de *The Singing Lesson I*, de 2001, um grupo de estudantes surdos é filmado cantando o “Kyrie” da *Missa Polonesa*, de Jan Maklakiewicz, de 1944, numa igreja de Varsóvia. A cena de abertura é assombrosamente difícil: uma imagem do interior da igreja, em toda a sua elegância simétrica neoclássica, é compensada pela voz cacofônica e distorcida de uma jovem. Ela é rodeada pelos colegas de classe que, incapazes de ouvir seus esforços, conversam uns com os outros em linguagem de sinais. A edição de Zmijewski chama constantemente atenção para o contraste entre o coro e seu ambiente, sugerindo que os paradigmas religiosos de perfeição continuam a informar nossas idéias de belo. Uma segunda versão de *The Singing Lesson* foi filmada em Leipzig em 2002. Dessa vez, os estudantes surdos entoam uma cantata de Bach, junto com um membro do coro profissional e acompanhados pela orquestra de câmara barroca na Igreja de Saint Thomas, onde Bach, que lá está enterrado, trabalhara como diretor de coro. A versão alemã foi editada para revelar um lado mais brincalhão do experimento. Alguns estudantes assumem a tarefa de interpretar seriamente a música; outros desabam em gargalhadas. Seus gestos em linguagem de sinais, durante o ensaio,

são replicados pelos do maestro: duas linguagens visuais que servem para equiparar dois tipos de música produzidos pelo experimento de Zmijewski – as harmonias da orquestra e o berrar forçado do coro. A edição do artista, combinada à minha inabilidade em entender linguagem de sinais, parece ser fundamental para o entendimento da posição do filme: só poderemos ter acesso limitado às experiências emocionais e sociais do outro, e a opacidade de tal conhecimento obstrui qualquer análise fundada em tais suposições. Em vez disso, somos convidados a ler o que nos é apresentado – uma montagem perversa de maestro, músicos e coro surdo que produzem algo mais complexo, perturbador e matizado que liberação de uma criatividade individual.

3 Esse termo refere-se ao texto *La communauté désœuvrée* (em inglês, *The inoperative community*), de Jean-Luc Nancy, discutido por Miwon Kwon em seu livro. (N.R.T.)

Protestar-se-á com o argumento de que tanto Collins quanto Zmijewski produzem vídeos para consumo em uma galeria, como se o espaço fora dela fosse, automaticamente, mais autêntico – lógica essa que tem sido desenredada em definitivo por Kwon em *One place after another*. Sua defesa da arte que “inopera”³ uma comunidade pode ser proveitosa-mente aplicada à prática do artista britânico Jeremy Deller. Em 2001, ele organizou a reencenação de um evento-chave para a greve de mineiros ingleses de 1984 – um confronto violento entre mineiros e a polícia na vila de Orgreave, em Yorkshire. *The Battle of Orgreave* foi a reencenação desse confronto em um dia, realizada pelos antigos mineiros e policiais, em conjunto com inúmeras sociedades de reencenação histórica. Apesar de a obra parecer conter duplo elemento terapêutico (tanto os mineiros quanto os policiais envolvidos participaram, alguns deles trocando papéis), *The Battle of Orgreave* não parecia curar uma ferida, mas reabri-la. O evento de Deller foi tanto politicamente legível quanto absolutamente sem sentido: evocou a potência vivencial de demonstrações políticas, mas só para expor um mal ocorrido, com 17 anos de atraso. A ocasião reuniu as pessoas para lembrar e recontar um evento desastroso, mas tal relembração ocorreu em circunstâncias mais similares a uma quermesse, com banda de metais, barracas de salgados e crianças correndo de um lado para outro. Esse contraste é particularmente evidente no documentário feito da *The Battle of Orgreave*, que faz parte de um filme de uma hora de duração de Mike Figgis, cineasta de esquerda que usa o trabalho explicitamente como veículo de acusação ao governo Thatcher. Trechos do evento de Deller são mostrados entre comoventes entrevistas com os ex-mineiros, e o choque entre tons é desconcertante. *The Battle of Orgreave* encena uma ofensa policial, mas a maneja em clave diferente, já que a ação de Deller ao mesmo tempo foi e não foi um encontro violento. O envolvimento das sociedades de reencenação histórica é fundamental nessa ambigüidade, uma vez que sua participação elevou de modo simbólico os eventos relativamente recentes de Orgreave ao *status* de história inglesa, ao mesmo tempo em que chama atenção para esse lazer excêntrico, no qual batalhas sangrentas são replicadas entusiasticamente, como diversão social e estética. O evento como um todo poderia ser entendido como uma pintura histórica contemporânea que demole tanto a representação quanto a realidade.

Operando em nível simbólico menos carregado, o projeto *The Baudouin experiment: a deliberate, non-fatalistic, large-scale group experiment in deviation*, de Carsten Höller, reali-

zado em 2001, é, em comparação, surpreendentemente neutro. O evento tomou como seu ponto de partida um incidente de 1991, quando o antigo rei Baudouin da Bélgica abdicou de seu trono por um dia, para permitir que uma lei de aborto, a qual ele não aprovava, passasse. Höller trouxe um grupo de 100 pessoas, fez com que elas se sentassem sobre as bolas prateadas do Atomium, em Bruxelas, por 24 horas e abandonassem sua vida normal por um dia. Providenciaram-se provisões básicas (móveis, comida, banheiros), mas fora isso não havia qualquer meio de contato com o mundo exterior. Apesar de conter alguma semelhança com *reality shows* como *Big Brother*, a ação social não foi registrada. Essa recusa em documentar o projeto foi uma extensão do interesse progressivo de Höller pela categoria da “dúvida”. *The Baudouin Experiment* forma sua reflexão mais aprofundada dessa idéia até o momento. Sem a documentação de tal projeto anônimo, poderíamos crer que essa obra existiu? Em retrospecto, a ilusão do evento de Höller é similar à incerteza que podemos sentir diante da documentação de uma arte socialmente engajada que nos pede para aceitar suas alegações de diálogo e tomada de poder político significativos com base na confiança. Nesse contexto, o *Baudouin Experiment* foi um evento de inação profunda, ou de “ativismo passivo” – uma recusa à produtividade do dia-a-dia, assim como recusa a instrumentalizar a arte, como forma de compensação por alguma falha social percebida.

Deller, Collins, Zmijewski e Höller não oferecem a escolha ética “correta”, não abraçam o ideal cristão do auto-sacrifício; ao contrário, agem em seu desejo sem as restrições incapacitantes da culpa. Dessa maneira, seu trabalho junta-se à tradição de situações altamente autorais que fundem a realidade social a artifícios cuidadosamente calculados. Essa tradição necessita ser escrita; talvez começando com a *Dada-Season*,⁴ na primavera de 1921, em que uma série de manifestações buscava envolver o público parisiense. O evento mais destacado de todos foi uma “excursão” (organizada por André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon, entre outros) à Igreja de Saint Julien le Pauvre, que levou mais de 100 pessoas, apesar da chuva pesada. O tempo inclemente abreviou a excursão e impediu que um “leilão de abstrações” fosse realizado. Nessa excursão dada, assim como nos exemplos acima, as relações intersubjetivas não eram fins em si mesmas, mas serviam para desdobrar um nó mais complexo de preocupações acerca do prazer, visibilidade, engajamento e das convenções da interação social.

4 Em francês, *Grande Saison Dada*. (N.R.T.)

Os critérios discursivos da arte socialmente engajada são, no presente, tirados de uma analogia tácita entre o anticapitalismo e a “boa alma” cristã. Nesse esquema, o auto-sacrifício é triunfante: o artista deve renunciar à presença autoral em prol da concessão aos participantes, para que falem por seu intermédio. Tal auto-sacrifício é acompanhado pela idéia de que a arte deve retirar-se do domínio estético e fundir-se à práxis social. Conforme observou o filósofo francês Jacques Rancière, essa denegação da estética ignora o fato de que o sistema de arte tal como o conhecemos no Ocidente – o “regime estético da arte”, inaugurado por Friedrich Schiller e pelos românticos, e ainda operativo até a atualidade – é precisamente fundado sobre uma confusão entre a autonomia da arte (sua

posição removida da racionalidade instrumental) e sua heteronomia (a indistinção entre arte e vida). Desatar esse nó – ou ignorá-lo ao buscar fins mais concretos para a arte – é perder o fio da meada, uma vez que o estético é, de acordo com Rancière, a habilidade de pensar a contradição: a contradição produtiva do relacionamento da arte com a transformação social, caracterizada de maneira precisa por aquela tensão entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo inextricavelmente atado à promessa de um mundo melhor por vir. Para Rancière, a estética não precisa ser sacrificada no altar da transformação social, já que ela contém inerentemente tal melhoria como promessa.

As implicações auto-obliteradoras da posição do artista/ativista trazem à mente a personagem Grace de *Dogville*, a provocação de 2003 de Lars von Trier: seu desejo em servir a comunidade local é inseparável da culpa por sua posição privilegiada, e seus gestos exemplares provocam, de maneira perturbadora, um mal apenas erradicável por outro mal ulterior. O filme de Von Trier não apresenta moral direta, simples, mas articula – por meio de um *reductio ad absurdum* – a aterrorizante implicação provocada pela posição de auto-sacrifício. Alguns considerarão *Dogville* uma delimitação perversa através da qual se expressam reservas acerca da prática ativista, mas boas intenções não devem conferir imunidade à análise crítica. A melhor arte consegue (assim como *Dogville*) cumprir a promessa da antinomia, que Schiller considerava a própria raiz da experiência estética, e não se rende a gestos exemplares (porém relativamente ineficazes). As melhores práticas colaborativas dos últimos 10 anos tratam dessa força contraditória entre a autonomia e a intervenção social, e refletem sobre esta antinomia em ambas, na estrutura da obra e nas condições de sua recepção. É na direção dessa arte – apesar do quão desconfortável, exploratória ou confusa possa parecer à primeira vista – que devemos nos virar na busca de alternativa aos sermões bem-intencionados que hoje em dia se disfarçam de discurso crítico sobre a colaboração social. Tais sermões nos empurram, sem querer, na direção de um regime platônico, no qual a arte é valorada por sua verdade e eficácia educacional, em vez de nos convidar – como *Dogville* fez – a confrontar considerações mais obscuras, dolorosas e complicadas sobre nossa condição.

Claire Bishop atualmente é professora-assistente do Departamento de História da Arte da Universidade Warwick, Reino Unido. Entre 2001 e 2006, foi professora e tutora de Teoria Crítica no Curating Contemporary Art do Royal College of Art, Londres. Também ministrou cursos na Universidade de Essex e na Tate Modern, além de ter lecionado em cursos de curta duração na Cidade do México e em Havana. Foi crítica de arte do jornal *Evening Standard*, de Londres, entre 2000 e 2002. Contribuiu regularmente para revistas e periódicos de arte, tais como *Artforum*, *October* e *Tate Etc.* Além disso, publicou recentemente *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate, 2005) e *Participation* (Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2006), este último uma antologia de textos fundamentais sobre a idéia de participação social na arte, desde os anos 50 até hoje.