

CONEXÃO INTERNACIONAL

CONNECTION INTERNATIONALE

Sobre o ativismo artístico*

Boris Groys**

Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.205219>

RESUMO: Neste ensaio, Boris Groys centra suas reflexões em torno das práticas atuais de ativismo artístico, entendido como um fenômeno novo no qual “os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas”. O autor avança em sua elaboração em torno da crítica às ações ativistas na arte, espremidas entre as noções de *estetização* e de *espetacularização*, uma vez que “o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transformando-a em um espetáculo e, portanto, neutralizando o efeito prático da ação”. Para Groys, é fundamental que se analise os significados precisos e o uso político do termo *estetização*, o que “permitirá esclarecer as discussões sobre o ativismo artístico e o lugar que ocupa e no qual age” em confronto com a “divisão da própria prática da arte contemporânea em dois domínios diferentes: arte, no sentido próprio da palavra, e *design*”.

PALAVRAS-CHAVE: ativismo artístico, estetização, arte, *design*

*O texto apareceu originalmente no livro *In the Flow* (Verso, 2016), de autoria do Professor Boris Groys, a quem o Editor da *Poiesis* agradece imensamente a generosa autorização para a tradução e publicação na revista.

** Boris Groys é Professor de Estudos Russos e Eslavos da Universidade de Nova York e pesquisador sênior da Karlsruhe University of Arts and Design em Karlsruhe, na Alemanha. Groys é crítico, curador, filósofo e teórico da mídia com mais de dez livros publicados e quase duzentos artigos, abrangendo uma grande variedade de tópicos e de disciplinas. Sua pesquisa se situa na articulação entre arte e filosofia. Entre seus livros, destaque para *The Total Art of Stalinism. Russian Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton U. P., 1992), *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from His Apartment* (Afterall/MIT Press, 2006), *Art Power* (MIT Press, 2008), *An Introduction to Antiphilosophy* (Verso, 2012) e *On the New* (Verso, 2014).

As discussões atuais sobre arte estão muito centradas na questão do ativismo na arte; isto é, sobre a capacidade da arte de funcionar como arena e meio de protesto político e ativismo social. O fenômeno do ativismo artístico é fundamental para o nosso tempo porque é um fenômeno novo, bem diferente do fenômeno da arte crítica que se tornou familiar nas últimas décadas. Os artistas ativistas não querem simplesmente criticar o sistema de arte ou as condições políticas e sociais gerais sob as quais este sistema funciona. Em vez disso, eles querem mudar essas condições por meio da arte – não tanto dentro do sistema de arte como fora dele, o que significa mudar as condições da realidade em si. Os artistas ativistas tentam mudar as condições da vida em áreas economicamente subdesenvolvidas, suscitar questões ecológicas, oferecer acesso à cultura e à educação às populações de países e áreas pobres, atrair atenção para a situação dos imigrantes ilegais, melhorar as condições de pessoas que trabalham em instituições de arte. Em outras palavras, os artistas ativistas reagem à aceleração do colapso do estado social moderno e tentam substituir as instituições sociais e ONGs que, por diferentes razões, não podem ou não desempenharão seu papel. Os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas. E esse é o ponto em que problemas teóricos, políticos e até mesmo puramente práticos surgem.

As tentativas do ativismo artístico de combinar arte e ação social estão sob ataque tanto daqueles com perspectivas tradicionalmente artísticas quanto daqueles com perspectivas ativistas. A crítica de arte tradicional opera com a noção de qualidade artística. Deste ponto de vista, o ativismo na arte é visto como artisticamente inadequado: muitos críticos afirmam que esses artistas substituem qualidade artística por boas intenções morais. Na verdade, esse tipo de crítica é fácil de rejeitar. Durante o século XX, todos os critérios de qualidade e de gosto foram abolidos por diferentes vanguardas artísticas – então, hoje, não faz sentido reinvocá-los. A crítica do lado ativista é muito mais grave e exige uma resposta crítica elaborada. A crítica ativista opera, principalmente, nas noções de “estetização” e de “espetacularidade.” De acordo com certa tradição intelectual com raízes em escritos de Walter Benjamin e Guy Debord, a estetização e a espetacularização da política, incluindo protestos políticos, são ruins, porque desviam a atenção dos objetivos práticos do protesto político em direção à sua forma estética. E isso significa que a arte não pode ser usada como meio de um protesto político genuíno, porque o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transformando-a em

um espetáculo e, portanto, neutralizando o efeito prático da ação. Por exemplo, basta lembrar da recente Bienal de Berlim com curadoria de Artur Zmijewski e as críticas que provocou: ela foi descrita de vários pontos de vista ideológicos como um zoológico para ativistas da arte.

Em outras palavras, o componente arte do ativismo artístico é visto, muitas vezes, como a principal razão pela qual esse ativismo falha no nível pragmático e prático – no nível de seu impacto social e político imediato. Em nossa sociedade, a arte tem sido vista, tradicionalmente, como inútil. Assim, parece que essa inutilidade *quasi*-ontológica contamina o ativismo artístico e o condena ao fracasso. Ao mesmo tempo, a arte é vista como definitivamente comemorando e estetizando o *status quo*, minando nosso desejo de transformá-lo. A maneira de escapar desta situação é geralmente entendida como o abandono da arte – como se o ativismo social e político nunca viesse a falhar caso não tivesse sido infectado pelo vírus da arte.

A crítica da arte como inutilidade e, portanto, moralmente e politicamente problemática não é nova. No passado, esta crítica levou muitos artistas a abandonar a arte como um todo para praticar algo mais útil, algo moralmente e politicamente correto. No entanto, os artistas ativistas contemporâneos não estão com pressa para abandonar a arte; em vez disso, eles tentam tornar a própria arte útil. Historicamente, esta é uma posição nova. Alguns críticos questionam sua novidade ao se referir à vanguarda russa que, notoriamente, queria mudar o mundo por meios artísticos. Parece-me que essa referência está incorreta. Os artistas russos da vanguarda da década de 1920 acreditavam em sua capacidade de mudar o mundo porque, naquela época, suas práticas artísticas eram apoiadas pelas autoridades soviéticas. Eles sabiam que o poder estava do seu lado e esperavam que esse apoio não diminuísse ao longo do tempo. O ativismo artístico contemporâneo, ao contrário, não tem qualquer razão para acreditar em apoio político externo. O ativismo artístico atua por conta própria, confiando apenas em suas próprias redes e no frágil e incerto apoio financeiro proporcionado por instituições de arte mais abertas. Isto é, como eu disse, uma situação nova que demanda uma nova reflexão teórica.

O objetivo central de tal reflexão deve ser analisar o significado preciso e a função política da palavra *estetização*. Eu acredito que tal análise nos permitirá esclarecer as discussões sobre o ativismo artístico e o lugar que ocupa e no qual age. Eu diria que hoje a palavra é usada principalmente de forma confusa e equivocada. Fala-se de estetização com significados diferentes e, muitas vezes, mesmo em operações teóricas e políticas conflitantes. A razão para este

estado de confusão é a divisão da própria prática da arte contemporânea em dois domínios diferentes: arte, no sentido próprio da palavra, e *design*. Nesses dois domínios, estetização significa duas coisas diferentes e opostas. Analisemos esta diferença.

Estetização como revolução

No domínio do *design*, a estetização de certas ferramentas técnicas, mercadorias ou eventos significa uma tentativa de torná-los mais atraentes e sedutores para o usuário. Aqui, ser estetizado não impede o objeto projetado de ser usado – ao contrário, isso melhora e dissemina o uso do objeto ao torná-lo mais conveniente para o usuário. Nesse sentido, devemos ver toda a arte do passado pré-moderno não como arte, mas como *design*. Na verdade, os gregos antigos falavam de *techné* – não diferenciando arte e tecnologia. Se examinarmos a arte da China antiga, encontraremos objetos e artefatos bem desenhados para cerimônias religiosas e propósitos cotidianos utilizados pelos intelectuais e funcionários da corte. O mesmo pode ser dito sobre a arte do Egito Antigo ou do Império Inca: não é arte no sentido moderno da palavra, mas *design*. O mesmo pode ser dito sobre arte dos antigos regimes europeus anteriores à Revolução Francesa – aqui também não encontramos arte que não seja um *design* religioso ou um *design* para o poder e a riqueza. Agora, sob as condições contemporâneas, o *design* é onipresente. Quase tudo o que usamos é projetado profissionalmente para tornar-se mais atraente para o usuário. É o que significa quando dizemos que uma mercadoria bem projetada “é uma verdadeira obra de arte” – como nos referimos a um iPhone ou a um avião bonito.

O mesmo pode ser dito sobre a política. Estamos vivendo em um momento de *design* político, de criação profissional de imagens. Quando se fala sobre a estetização da política tendo-se a Alemanha nazista como exemplo, muitas vezes quer-se dizer *design* – ou seja, a tentativa de fazer o movimento nazista mais atraente, mais sedutor: uniformes pretos, procissões de tochas. É importante ver que essa compreensão da estetização como *design* não tem nada a ver com a definição de estetização utilizada por Walter Benjamin quando fala do Fascismo como a estetização da política. Esta outra noção de estetização tem sua origem não no *design*, mas na arte moderna.

Na verdade, quando tratamos da estetização artística não pretendemos nos referir a uma tentativa de tornar o funcionamento de uma determinada ferramenta técnica mais atraente para o usuário. Muito pelo contrário, a estetização artística significa a desfuncionalização¹ da ferramenta, a anulação violenta de sua aplicabilidade prática e de sua eficiência. A noção contemporânea de arte e de estetização artística tem suas raízes na Revolução Francesa – nas decisões tomadas pelo governo revolucionário francês sobre os objetos que herdou do Antigo Regime [*Ancien Régime*]. Uma mudança de regime – especialmente, uma mudança radical como aquela introduzida pela Revolução Francesa – é geralmente acompanhada pela onda de iconoclastia. Pode-se seguir essas ondas nos casos do Protestantismo, da Conquista espanhola e, recentemente, após a queda dos regimes socialistas na Europa Oriental. Os revolucionários franceses tomaram um caminho diferente: em vez de destruir os objetos sagrados e profanos pertencentes ao Antigo Regime, eles desfuncionalizaram-nos ou, em outras palavras, os estetizaram. A Revolução Francesa transformou os *designs* do Antigo Regime naquilo que chamamos de arte, isto é, em objetos não para o uso, mas para pura contemplação. Este ato revolucionário violento de estetização do Antigo Regime criou a arte como conhecemos hoje. Antes da Revolução Francesa, não havia arte, apenas *design*. Depois de Revolução Francesa, a arte emergiu como a morte do *design*.

A origem revolucionária da estética foi conceituada por Immanuel Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Quase no início desse texto, Kant deixa claro seu contexto político. Ele escreve:

Se alguém me pergunta se eu acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso bem dizer que não gosto desse tipo de coisa; em um estilo verdadeiramente rousseauiano, posso até mesmo desprezar a vaidade dos grandes que desperdiçam o suor das pessoas em coisas tão supérfluas... mas não é isso o que está em questão aqui. Não se deve simpatizar, minimamente, a favor da existência da coisa, mas deve-se ser inteiramente indiferente a este respeito de maneira a desempenhar o juízo na questão do gosto.²

Kant não está interessado na existência de um palácio como representação da riqueza e do poder. No entanto, ele está pronto para aceitar o palácio como estetizado, o que significa, na verdade, negado, transformado em não-existente para todos os propósitos práticos – reduzido a uma forma pura. Aqui surge a questão inevitável: o que se deve dizer sobre a decisão dos revolucionários franceses de substituir a destruição iconoclasta total do Antigo Regime por sua

desfuncionalização estética? E é a legitimação teórica dessa des-funcionalização estética, que era proposta quase simultaneamente por Kant, um sinal de fraqueza cultural da burguesia europeia? Talvez tivesse sido melhor destruir completamente o cadáver do Antigo Regime em vez de exibi-lo como arte – como um objeto de contemplação puramente estética? Eu argumentaria que a estetização é uma forma muito mais radical de morte do que a iconoclastia tradicional.

Já durante o século XIX, os museus eram frequentemente comparados a cemitérios, e os curadores de museus a coveiros. No entanto, o museu é muito mais cemitério do que qualquer outro. Os cemitérios reais não expõem os corpos dos mortos, mas, ao contrário, ocultam-nos, assim como o fizeram as pirâmides egípcias. Ao esconder seus cadáveres, os cemitérios criam um espaço obscuro e encoberto de mistério e assim sugerem a possibilidade da ressurreição. Todos nós lemos sobre espectros, vampiros deixando seus túmulos e outros mortos-vivos vagando nos cemitérios e ao redor no meio da noite. Nós vimos filmes sobre uma noite no museu: quando ninguém está olhando para eles, os cadáveres das obras de arte têm a chance de voltar à vida. No entanto, o museu à luz do dia é o lugar de uma morte definitiva que não admite ressurreição nem retorno do passado. O museu institucionaliza a violência verdadeiramente radical, ateuista e revolucionária que demonstra o passado como incuravelmente morto. É uma morte puramente materialista, sem retorno – o cadáver estetizado funciona como um testemunho da impossibilidade de ressurreição.

(Aliás, é por isso que Stalin insistiu tanto na exposição permanente do corpo de Lênin morto para o público. O Mausoléu de Lênin era uma garantia visível de que Lênin e o Leninismo estavam verdadeiramente mortos. É também por isso que os líderes atuais da Rússia não estão apressados em enterrar Lênin – contra todos os apelos de muitos russos para que isso seja feito. Eles não querem o retorno do Leninismo que seria possível outra vez se Lênin viesse a ser enterrado.)

Assim, desde a Revolução Francesa, a arte tem sido entendida como o cadáver desfuncionalizado e exibido publicamente da realidade passada. Este entendimento da arte tem determinado as estratégias da arte pós-revolucionária até agora. No contexto da arte, estetizar as coisas do presente significa revelar seu caráter desfuncional, absurdo, impraticável – tudo o que as torna inutilizáveis, ineficientes, obsoletas. Estetizar o presente significa transformá-lo no passado morto. Em outras palavras, a estetização artística é o oposto de estetização realizada

pelo *design*. O objetivo do *design* é esteticamente melhorar o *status quo* – para torná-lo mais atraente. A arte também aceita o *status quo*, mas o aceita como um cadáver, seguindo sua transformação em uma mera representação. Neste sentido, a arte vê a contemporaneidade não apenas da perspectiva revolucionária, mas também da perspectiva pós-revolucionária. Pode-se dizer que a arte moderna ou contemporânea vê modernidade ou contemporaneidade como os revolucionários franceses viram os objetos do Antigo Regime: já obsoletos, redutíveis a uma forma pura, já um cadáver.

Modernidade estetizante

Na verdade, isso é especialmente verdadeiro para os artistas da vanguarda, que são muitas vezes erroneamente vistos como arautos do novo mundo tecnológico – como que marchando na vanguarda do progresso tecnológico. Nada está mais longe da verdade histórica. Certamente os artistas da vanguarda histórica estavam interessados na modernidade tecnológica e industrializada. No entanto, eles estavam interessados na modernidade tecnológica apenas como algo para estetizar, para desfuncionalizar, a fim de demonstrar sua convicção de que o progresso é irracional, absurdo. Quando se fala sobre a vanguarda em sua relação com a tecnologia, uma figura histórica geralmente vem à mente: Fillipo Tommaso Marinetti e seu Manifesto Futurista, publicado na primeira página de *Le Figaro* em 1909.³ O texto condenava o gosto cultural “passadista” da burguesia e celebrava a beleza da nova civilização industrial (“um carro rugindo, que parece correr como o fogo de uma metralhadora, é mais bonito do que a *Vitória de Samotrácia*”); a guerra glorificada como a “higiene do mundo”; e desejada para “destruir museus, bibliotecas e academias de todos os tipos”. A identificação com a ideologia do progresso parece aqui estar completa. No entanto, Marinetti não publicou o texto do Manifesto Futurista separadamente, mas, ao contrário, o incluiu em uma história que começa com uma descrição de como ele interrompeu uma longa conversa noturna com seus amigos sobre poesia com uma ligação para se levantar e dirigir para longe em um carro veloz. E assim ele fez. Marinetti escreve:

E nós, como leões jovens, perseguimos a morte ... Por absolutamente nada vale a pena morrer, além do desejo de alienar-nos finalmente da coragem que pesava em nós.

E o despojamento aconteceu. Marinetti descreve mais o passeio noturno:

Que ridículo! Que incômodo! ... Freei forte e, para meu desgosto, as rodas deixaram o chão e eu voei para o fosso. ... Oh mãe de uma vala, cheia de água enlameada. Como eu apreciei a força libertadora de seu lodo que me lembrou muito os seios pretos de minha enfermeira sudanesa.

Não vou me prolongar muito nessa figura do retorno ao útero materno e aos seios da enfermeira depois de um passeio frenético em um carro em direção à morte – é tudo suficientemente óbvio. Aqui basta dizer que Marinetti e seus amigos foram arrancados da vala por um grupo de pescadores e, como ele escreve, “alguns velhos naturalistas gotosos⁴” – isto é, pelos mesmos representantes do passado contra os quais seu manifesto é dirigido. Assim, o manifesto é introduzido pela descrição de um fracasso de seu próprio programa. E assim não se pode imaginar que o fragmento de texto que conclui o manifesto repita a figura da derrota. Seguindo a lógica do progresso que Marinetti prevê, com a chegada de uma nova geração, ele e seus amigos serão, por sua vez, os odiados passadistas que deveriam ser destruídos. Mas ele escreve que, quando os agentes desta geração tentarem destruir a ele e a seus amigos, eles irão encontrá-los “em uma noite de inverno em um galpão humilde, muito distante no campo com uma chuva incessante batendo em nós – e aquecendo nossas mãos nas chamas cintilantes dos nossos livros de hoje”.

Estas passagens mostram que, para Marinetti, estetizar a modernidade tecnologicamente orientada não significa glorificá-la ou tentar melhorá-la, torná-la mais eficiente por meio de um melhor *design*. Muito pelo contrário, desde o início de sua carreira artística Marinetti via a modernidade em retrospecto, como se ela já tivesse colapsado, como se já houvesse se tornado uma coisa do passado – imaginando-se na vala da História ou, na melhor das hipóteses, sentada no campo sob a chuva incessante, pós-apocalíptica. E nesta visão retrospectiva, a modernidade tecnologicamente orientada para o progresso parece uma catástrofe total. Dificilmente esta seria uma perspectiva otimista. Marinetti prevê o fracasso de seu próprio projeto, mas ele entende este fracasso como um fracasso do próprio progresso que deixa para trás apenas detritos, ruínas e catástrofes pessoais.

Cito Marinetti com alguma extensão porque é precisamente Marinetti a quem Benjamin chama como testemunha crucial quando, no desfecho de seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin formula sua crítica da estetização da política como o empreendimento fascista por excelência.⁵ E essa crítica ainda pesa fortemente em

qualquer tentativa de juntar arte e política. Em seu argumento, Benjamin cita um texto posterior de Marinetti sobre a guerra da Etiópia que estabelece paralelos entre as modernas operações de guerra e as operações poéticas e artísticas utilizadas pelos artistas futuristas. No texto, Marinetti fala algo que se tornou célebre sobre “a metalização do corpo humano” – e a *metalização* tem apenas um significado: a morte do corpo transformando-o em um cadáver entendido como um objeto de arte. Benjamin interpreta esse texto como uma proclamação de guerra pela arte contra a vida e resume o programa político fascista com as palavras: *Fiat ars - pereat mundus* [Faça-se arte, pereça o mundo]. Benjamin escreve ainda que o fascismo é o cumprimento pleno do movimento de *l’art pour l’art* [arte-pela-arte].

Por certo, a análise de Benjamin da retórica de Marinetti está correta. Há aqui apenas uma questão que, no entanto, é crucial: quão confiável é Marinetti como testemunha? O fascismo de Marinetti já é um fascismo estetizado – o fascismo compreendido como uma aceitação heroica da derrota e da morte. Ou como uma forma pura – a imagem pura que um escritor tem do fascismo quando este escritor está sentado sozinho e sob a chuva incessante. O verdadeiro fascismo queria, é claro, não a derrota, mas a vitória. Na verdade, no final dos anos 1920 e 1930, Marinetti tornou-se cada vez menos influente dentro do movimento italiano fascista que praticava, precisamente, não a estetização da política, mas a politização da estética ao usar o *Novecento* e o Neoclassicismo, e também o Futurismo para seus objetivos políticos – ou, podemos dizer, para seu *design* político.

Em seu ensaio, Benjamin opõe a estetização da política dos fascistas à politização da estética dos comunistas. No entanto, na arte russa e soviética do período, as frentes eram desenhadas de uma maneira muito mais complicada. Falamos hoje da vanguarda russa, mas os artistas e os poetas russos da época falaram sobre o Futurismo russo – e depois o Suprematismo e Construtivismo. No entanto, nesses movimentos encontramos o mesmo fenômeno, a estetização do Comunismo soviético. Já em 1919, Kazimir Malevich, em seu ensaio *Sobre o museu*, não apenas conclama a que seja queimado o patrimônio artístico de épocas precedentes, mas também pela aceitação de que “tudo o que fazemos é feito para o crematório.”⁶ No mesmo ano, no ensaio *Deus não é derrubado*, Malevich argumenta que alcançar as condições materiais perfeitas para a existência humana, como os comunistas buscavam, é tão impossível quanto alcançar a perfeição da alma humana, como a Igreja anteriormente havia tentado.⁷ O fundador do Construtivismo soviético, Vladimir Tatlin, construiu um modelo de sua

famosa Torre da Terceira Internacional, que foi feita para rodar sobre si mesma, mas que não rodou; e, mais tarde, um avião que não podia voar (o chamado Letatlin). Aqui, mais uma vez, o Comunismo soviético foi estetizado da perspectiva de seu fracasso histórico, de sua morte próxima. E, novamente, na União Soviética a estetização da política foi transformada, mais tarde, em politização da estética – o uso da estética para objetivos políticos, como *design* político.

No entanto, eu não quero dizer, é claro, que não haja diferença entre fascismo e comunismo – a diferença é imensa e decisiva. Apenas quero dizer que a oposição entre fascismo e comunismo não coincide com a diferença entre a estetização da política, que se enraíza na arte moderna, e a politização da estética, manifestada no *design* político.

Espero ter esclarecido a função política destas duas noções divergentes e até mesmo contraditórias, estetização artística e estetização do *design*. O objetivo do *design* é mudar a realidade, o *status quo* – para melhorar a realidade, para torná-la mais atraente, melhor para usar. A arte parece aceitar a realidade, o *status quo*, como ela é. Mas a arte aceita o *status quo* como disfuncional, como já fracassado da perspectiva revolucionária ou mesmo pós-revolucionária. A arte contemporânea coloca nossa contemporaneidade no museu de arte porque não acredita na estabilidade das atuais condições de existência, a tal ponto que a arte contemporânea nem mesmo tenta melhorar essas condições. Ao desfuncionalizar o *status quo*, a arte antecipa sua derrubada revolucionária próxima. Ou uma nova guerra global. Ou uma nova catástrofe global. Em todo caso, um evento que tornará obsoleto o conjunto da cultura contemporânea, incluindo todas as suas aspirações e projeções, assim como a Revolução Francesa tornou obsoletas todas as aspirações, projeções intelectuais e utopias do Antigo Regime.

O ativismo artístico contemporâneo é o herdeiro dessas duas tradições contraditórias de estetização; ele politiza a arte, usa a arte como *design* político – como uma ferramenta nas lutas políticas de nosso tempo. Este uso é completamente legítimo e criticá-lo seria absurdo. *Design* é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido proibir seu uso por movimentos políticos de oposição com o pretexto de que esse uso leva à espetacularização, à teatralização do protesto político. Afinal, existe o bom teatro e o mau teatro.

Mas o ativismo artístico não pode escapar de uma tradição revolucionária muito mais radical da estetização da política: a aceitação do próprio fracasso, entendido como uma premonição e como uma antecipação de um fracasso próximo do *status quo* em sua totalidade que não

deixará espaço para sua melhoria ou correção. O fato de que o ativismo artístico contemporâneo é apanhado nesta contradição é algo bom, não ruim. Em primeiro lugar, somente as práticas autocontraditórias são verdadeiras no sentido mais profundo da palavra. E, em segundo lugar, em nosso mundo contemporâneo, apenas a arte aponta a possibilidade de revolução como uma mudança radical para além do horizonte de todos os nossos desejos e expectativas atuais.

Estetização e o retorno em U

Assim, a arte moderna e contemporânea nos permite observar o período histórico em que vivemos da perspectiva de seu fim. A figura do *Angelus Novus*, como descrita por Benjamin, baseia-se na técnica de estetização artística como foi praticada pela arte europeia pós-revolucionária.⁸ Aqui temos a clássica descrição da metanoia filosófica, da reversão do olhar – *Angelus Novus* dá as costas ao futuro e olha para o passado e para o presente. Ele ainda se move no futuro – mas para trás. A filosofia é impossível sem esse tipo de metanoia, sem a inversão do olhar. Consequentemente, a questão filosófica central foi e ainda é: como é possível a metanoia filosófica? Como o filósofo torna-se capaz de voltar seu olhar do futuro para o passado e de adotar uma atitude reflexiva e verdadeiramente filosófica em relação ao mundo? Nos tempos mais antigos, a resposta era dada pela religião: Deus (ou deuses) abriu o espírito humano para a possibilidade de deixar o mundo físico e olhar para trás de uma posição metafísica. Mais tarde, a filosofia hegeliana ofereceria outro caminho para a metanoia: pode-se olhar para trás se se estiver presente no final da história – no momento em que o novo progresso do espírito humano tenha se tornado impossível. Em nossa idade pós-metafísica, a resposta foi formulada principalmente em termos vitalistas: voltar-se para trás se se atinge os limites da própria força (Nietzsche), se o desejo for reprimido (Freud) ou se alguém experimenta o medo de morte ou do extremo tédio da existência (Heidegger).

Mas não há indícios de tal ponto de viragem pessoal e existencial no texto de Benjamin – apenas a referência à arte moderna, a uma imagem de Paul Klee. O *Angelus Novus* de Benjamin vira suas costas para o futuro simplesmente porque ele sabe como fazer isso. Sabe porque aprendeu esta técnica com a arte moderna – e também com Marinetti. Hoje, o filósofo não precisa de qualquer ponto subjetivo de inflexão, qualquer evento real, qualquer encontro com a morte ou com algo ou alguém radicalmente *outro*. Desde a Revolução Francesa, a arte

tem desenvolvido técnicas para desfuncionalizar o *status quo*, adequadamente descrito pelos formalistas russos como redução, zero-dispositivo e desfamiliarização. Em nosso tempo, o filósofo tem apenas que olhar a arte moderna e ele ou ela sabe o que fazer. E é exatamente isso que Benjamin fez. A arte ensina como praticar a metanoia, um retorno em U na estrada em direção ao futuro, no caminho do progresso. Não acidentalmente, Malevich escreveu na cópia de seu livro que deu ao poeta Daniil Kharms, “Vá e pare o progresso”.

E a filosofia pode aprender não apenas a metanoia horizontal, o retorno em U no caminho do progresso, mas também a metanoia vertical: a reversão da mobilidade ascendente. Na tradição cristã, essa inversão era chamada de *kénosis*⁹. Neste sentido, a prática da arte moderna e contemporânea pode ser chamada de *kenótica*.

Na verdade, tradicionalmente, associamos a arte ao movimento em direção à perfeição. O artista deve ser criativo. E ser criativo significa, é claro, trazer para o mundo não apenas algo novo, mas também algo melhor – que funcione melhor, de aparência melhor, que seja mais atraente. Todas essas expectativas fazem sentido, mas como eu já disse, no mundo de hoje todas elas estão relacionadas ao *design* e não à arte. A arte moderna e contemporânea não quer tornar as coisas melhores, mas piores, e não relativamente piores, mas radicalmente piores – tornar as coisas funcionais em coisas desfuncionais, para trair expectativas, para demonstrar a presença invisível da morte onde tendemos a ver apenas a vida.

É por isso que a arte moderna e contemporânea é impopular. Isso porque a arte vai precisamente contra o curso normal que as coisas supostamente seguiriam. Todos nós estamos conscientes do fato de que nossa civilização é baseada na desigualdade, mas tendemos a pensar que essa desigualdade pode ser corrigida pela mobilidade ascendente – levando as pessoas a acreditar em seus talentos, em seus dons. Em outras palavras, estamos prontos para protestar contra a desigualdade ditada pelos sistemas de poder existentes, mas ao mesmo tempo nós tendemos a aceitar a noção de distribuição desigual de dons e talentos naturais. No entanto, é óbvio que a crença em dons naturais e em criatividade é a pior forma do darwinismo social, do biologismo e, na verdade, do neoliberalismo, com sua noção de capital humano. Em sua série de conferências publicadas *O nascimento da biopolítica*, Michel Foucault enfatiza que o conceito neoliberal de capital humano tem uma dimensão utópica – que é, de fato, o horizonte utópico do capitalismo contemporâneo.¹⁰

Como Foucault demonstra, o ser humano individual cessa aqui de ser visto meramente como um membro da força de trabalho vendida no mercado capitalista. Em vez disso, ele ou ela se torna proprietário de um conjunto de qualidades não alienáveis, capacidades e habilidades que são parcialmente hereditárias e inatas, e parcialmente produzidas pela educação e pelo cuidado – principalmente o fornecido pelos próprios pais. Em outras palavras, estamos falando de um investimento original feito pela própria natureza. A palavra *talento* expressa suficientemente bem esse relacionamento entre natureza e investimento – *talento* significando um dom da natureza e também certa soma de dinheiro. Aqui a dimensão utópica do “capital humano” do neoliberal torna-se suficientemente clara: a participação na economia perde seu caráter de trabalho alienado e alienante. O ser humano torna-se não apenas trabalhador, mas também um trunfo. E, o que é até mais importante, a noção de capital humano, como mostra Foucault, apaga a oposição entre consumidor e produtor – a oposição que, sob a condição padrão do capitalismo, no qual o homem é produtor e consumidor, ameaça arrasar o ser humano. Foucault indica que, em termos de capital humano, o consumidor se torna um produtor. O consumidor produz sua própria satisfação. E, desta forma, o consumidor permite que o seu capital humano cresça.¹¹

No início da década de 1970, Joseph Beuys foi inspirado pela ideia de capital humano. Em suas famosas palestras de Achberger, publicadas sob o título “Arte=Capital” [*Kunst=Kapital*]¹², ele argumentou que toda atividade econômica deveria ser entendida como prática criativa – para que todos se tornassem um artista. Então, a noção expandida de arte (*erweiterte Kunstbegriff*) coincidiria com a noção expandida de economia (*erweiterte Oekonomiebegriff*). Aqui Beuys tenta superar a desigualdade que para ele é simbolizada pela diferença entre trabalho artístico e criativo e trabalho não criativo e alienado. Dizer que todos são um artista significa, para Beuys, introduzir a igualdade universal por meio de mobilização desses aspectos e componentes do capital humano de todos que permanecem ocultos, inativados sob as condições-padrão de mercado. No entanto, durante as discussões que seguiram às palestras, ficou claro que a tentativa de Beuys de basear a igualdade social e econômica em uma igualdade entre atividade artística e não-artística não funcionaria de verdade. A razão para isso é bastante simples: de acordo com Beuys, uma pessoa é criativa porque a natureza originalmente lhe deu seu capital humano – isto é, a capacidade de ser criativo. Assim, a prática da arte continua dependente da natureza – e, portanto, dependente da distribuição desigual dos dons naturais.

No entanto, muitos teóricos esquerdistas e socialistas caíram sob o feitiço da ideia de mobilidade ascendente – seja individual ou coletiva. Isso pode ser ilustrado por uma citação famosa do final do livro de Leon Trotsky *Literatura e Revolução*:

A construção social e a autoeducação psicofísica se tornarão dois aspectos do mesmo processo. Todas as artes – literatura, drama, pintura, música e arquitetura – darão a este processo uma forma bela. O homem se tornará imensuravelmente mais forte, mais sábio e mais delicado; seu corpo se tornará mais harmonizado, seu movimento mais rítmico, sua voz mais musical. O tipo humano médio subirá às alturas de um Aristóteles, de um Goethe ou de um Marx. E acima desta crista, novos picos se elevarão.¹³

É este alpinismo artístico, social e político, em suas formas burguesas e socialistas, das quais a arte moderna e contemporânea tenta nos salvar. A arte moderna é feita contra o dom natural. Ela não desenvolve o “potencial humano”, mas, ao contrário, o anula. Ela funciona não por expansão, mas por redução. Na verdade, uma genuína transformação política não pode ser alcançada de acordo com a lógica do talento, do esforço e da competição em que a economia de mercado atual é baseada, mas somente através da metanoia e da kénosis – através do retorno em U contra o movimento de progresso, da virada do U contra o fluxo de mobilidade ascendente. Somente assim nós poderemos escapar da pressão de nossos próprios dons e talentos que nos escravizam e nos exaurem, empurrando-nos para escalar uma montanha após a outra. Somente se aprendermos a estetizar a ausência de dons, assim como a posse deles e, portanto, não diferenciar entre sucesso e fracasso, poderemos escapar do bloqueio teórico que põe em perigo o ativismo artístico contemporâneo.

Não há dúvida de que estamos vivendo em um tempo no qual tudo é estetizado. Isso geralmente é interpretado como um sinal de que alcançamos o estado após o fim da história, ou o estado de exaustão total que torna mais uma ação histórica impossível. No entanto, como tentei mostrar, o nexo entre a estetização total, o fim da história e o esgotamento das energias vitais é ilusório. Usando as lições da arte moderna e contemporânea, somos capazes de estetizar totalmente o mundo, isto é, vê-lo como sendo já um cadáver, sem que seja necessariamente situado no final da história ou ao final de nossas forças vitais. Pode-se estetizar o mundo e, ao mesmo tempo, agir dentro dele. De fato, a estetização total não bloqueia, mas, ao contrário, reforça a ação política. Uma estetização total significa que vemos o *status quo* atual como já morto, já suprimido. E isso significa ainda que cada ação direcionada

à estabilização do *status quo* acabará por mostrar-se ineficaz – e cada ação direcionada à destruição do *status quo* acabará por obter sucesso. Assim, a estetização total não apenas não impede a ação política, ela cria um horizonte definitivo para uma ação política bem-sucedida se esta ação tiver uma perspectiva revolucionária.

Notas

1 N. T.: Os tradutores optaram por traduzir *defunctionalization* como *desfuncionalização* por se tratar de um processo em que algo perde ou tem sua função esvaziada.

2 Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 90–91. (Os tradutores, após consulta aos editores da Poiésis, optaram por manter o sistema de citações, referências e notas do texto original, apesar de contrário às normas da Poiésis).

3 Filippo Tommaso Marinetti, “The Foundation and Manifesto of Futurism,” *Critical Writings*, Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 11–17.

4 N. T.: Aqueles que padecem de gota, forma hereditária de artrite.

5 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Illuminations*, Londres: Pimlico, 1992.

6 Kazimir Malevich, “On the Museum,” *Essays on Art*, vol. 1, Nova York: G. Wittenborn, 1971, p. 68–72.

7 Kazimir Malevich, “God Is Not Cast Down,” 1971, p. 188–223.

8 Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” *Gesammelte Schriften*, 1:2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

9 N. T.: De acordo com Eduardo dos Santos e Donizete José Xavier, “Kénosis é o ato de se esvaziar de si mesmo, sem perder a própria identidade, para se fazer abertura ao outro e se encontrar no outro” (A Descida do Deus Trindade – A Kénosis da Trindade, *Revista de Cultura Teológica*, v. 16, n. 62, jan/mar 2008, p.111-123). A kénosis corresponde ao processo de autoesvaziamento dos atributos divinos de Cristo em sua encarnação.

10 Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics, Lectures at the College de France 1978–1979*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 215ff.

11 Foucault, 2008, p. 226.

12 Joseph Beuys, *Achberger Vortraege. Kunst=Kapital*, Achberg: FIU-Verlag, 1992.

13 Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Chicago: Haymarket Books 2005, p. 207.