

6 O artista como etnógrafo

Uma das intervenções mais importantes na relação entre a autoridade artística e a política cultural é "O autor como produtor", de Walter Benjamin, apresentado pela primeira vez como conferência, em abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris. Aí, sob a influência do teatro épico de Bertolt Brecht e os experimentos factográficos de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov,

1 Walter Benjamin, "O autor como produtor" [1934], in *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 120-36. A não ser quando indicado, todas as referências subsequentes a Benjamin procedem desse texto.

2 Benjamin acusa explicitamente apenas dois movimentos, o ativismo e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*): o primeiro, associado a escritores como Heinrich Mann e Alexander Döblin, fornece ao aparato burguês temas revolucionários, enquanto o segundo, associado ao fotógrafo Albert Renger-Patzsch, serve para "renovar, de dentro, o mundo como ele é - em outras palavras, segundo os critérios da moda". De fato, continua Benjamin em termos hoje relevantes, essa fotografia "conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição".

Gran Fury, pôster do ACT-UP, 1988.



ficos de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov, Benjamin exortou o artista de esquerda "a se colocar ao lado do proletariado".¹ Na Paris de 1934, esse apelo não era radical; o enfoque, entretanto, era. Pois Benjamin incitava o artista "avançado" a intervir, tal como o trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística - a mudar a "técnica" dos meios tradicionais, transformar o "aparato" da cultura burguesa. Uma "tendência" correta não bastava; isso seria assumir uma posição "ao lado do proletariado". E "que lugar é esse?", perguntou Benjamin em linhas que ainda fulminam. "O lugar de um protetor, de um mecenas ideológico. Um lugar impossível."

Esse famoso argumento se baseia em algumas oposições. Por trás do privilégio concedido à "técnica" em detrimento do "tema", e à "tomada de posição" em detrimento da "tendência", está um privilégio concedido ao produtivismo em detrimento do *proletkult*, dois movimentos rivais nos primeiros tempos da União Soviética. O produtivismo se empenhava em desenvolver uma nova cultura proletária por meio da extensão das experiências formais construtivistas à produção real; dessa forma procurava *derrubar* a arte e a cultura burguesas por completo. Não menos comprometido politicamente, o *proletkult* se empenhava em desenvolver uma cultura proletária no sentido mais tradicional da palavra; procurava *superar* a arte e a cultura burguesas. Para Benjamin, isso não era suficiente: mais uma vez implicitamente, ele acusou movimentos como o *proletkult* de um mecenato ideológico que via o trabalhador como um outro passivo.² Por mais difícil

que fosse, a solidariedade com os produtores que contava para Benjamin era a solidariedade na prática material, não no tema artístico ou na atitude política.

Um correr de olhos por esse texto revela que duas oposições que ainda afetam a recepção da arte – qualidade estética *versus* relevância política, forma *versus* conteúdo – já eram “familiares e infrutíferas” em 1934. Benjamin procurou superar essas oposições na *representação* por meio de um terceiro termo, *produção*, mas nenhuma delas desapareceu. No começo dos anos 1980, alguns artistas e críticos retornaram a “O autor como produtor” para elaborar versões contemporâneas dessas antíteses (por exemplo, teoria *versus* ativismo).³ No entanto, essa leitura de Benjamin diferia de sua recepção no final dos anos 1970; numa revisão de sua própria trajetória, as rupturas alegóricas entre a imagem e o texto foram conduzidas na direção das intervenções político-culturais. Tal como Benjamin reagira à estetização da política sob o fascismo, esses artistas e críticos reagiram à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob Reagan, Thatcher, Kohl e companhia – ainda que essas transformações tenham dificultado a intervenção. Aliás, quando essa intervenção não se restringia ao aparato da arte, suas estratégias eram mais situacionistas que produtivistas – ou seja, mais preocupadas com as reinscrições das representações dadas.⁴

Isso não quer dizer que as ações simbólicas não foram eficazes; muitas delas foram, especialmente em meados da década de 1980, em torno da crise da Aids, do direito ao aborto e do apartheid (penso nos

3 Ver, por exemplo, Benjamin Buchloh, “Since Realism there was... (on the current conditions of factographica art)”, in M. Tucker (org.), *Art & Ideology*. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1984. Buchloh discute o trabalho de Allan Sekula e Fred Lonidier em específico.

4 “O autor como produtor” nasceu da excepcional conjuntura de inovação artística, revolução socialista e transformação tecnológica do alto modernismo, e ainda assim Benjamin estava atrasado; Stálin condenara a cultura de vanguarda (o produtivismo, acima de tudo) por volta de 1932, um acontecimento que deve modular

qualquer leitura desse texto. Atualmente, a triangulação do alto modernismo já se foi há muito tempo: já não existe revolução socialista no sentido tradicional, e a transformação tecnológica não fez nada além de afastar ainda mais os artistas e os críticos do modo dominante de produção. Em suma, por si só, as estratégias produtivistas são pouco adequadas. Vestígios do produtivismo permanecem na arte e na teoria do pós-guerra, primeiro na aparência proletária adotada pelos escultores, de David Smith a Richard Serra; em seguida, na retórica da produção da arte pós-estúdio e da teoria textual

(por exemplo, a revista *Tel Quel* na França). No início da década de 1970, porém, surgiram críticas do produtivismo; Jean Baudrillard sustentava que os meios de representação tinham se tornado tão importantes quanto os meios de produção (ver capítulo 4, nota 50). Isso acarretou uma virada situacionista na intervenção cultural (dos meios de comunicação, local, enfoque etc.), agora seguida, vou sugerir aqui, por uma virada etnográfica. (Delineio o legado produtivista em “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, in R. Andrews [org.], *Art into Life*. Nova York: Rizzoli, 1990.)

projetos de grupos de artistas ACT-UP,* nos cartazes de Barbara Kruger e nas projeções de Krzysztof Wodiczko). Mas não é disso que vou tratar aqui. O que pretendo é propor que na arte de ponta de esquerda surgiu um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do "autor como produtor": *o artista como etnógrafo*.

A política cultural da alteridade

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de *relação econômica* para um sujeito definido em termos de *identidade cultural* é significativo, e a seguir comentarei mais detidamente. Aqui, porém, é preciso traçar os paralelos entre esses dois paradigmas, pois alguns pressupostos do antigo modelo do produtor persistem, por vezes problematicamente, no novo paradigma do etnógrafo. Primeiramente, o pressuposto de que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística, e que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. (Esse mito é básico nos relatos

da esquerda sobre a arte moderna: idealiza Jacques-Louis David na Revolução Francesa, Gustave Courbet na Comuna de Paris, Vladimir Tatlin na Revolução Russa etc.)⁵ Em seguida, o pressuposto de que esse lugar está sempre *em outra parte*, no campo do outro – no modelo do produtor, com o outro social, o proletariado explorado; no paradigma do etnógrafo, com o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimidos – e que essa outra parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos *subvertida*. Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista que foi invocado *não* é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela. Tomados em conjunto, esses três pressupostos podem levar

* ACT-UP: AIDS Coalition to Unleash Power [Coalisão da Aids para libertar o poder], grupo formado em Nova York em março de 1987, autodefinido como "um grupo diversificado e não partidário de indivíduos unidos pela indignação e comprometidos com a ação direta para pôr fim à crise da Aids". Mantém reuniões com representantes do governo e da saúde; pesquisam e distribuem as informações médicas mais recentes [N.T.].

⁵ Chamar a isso um mito não é dizer que *nunca* é verdade, mas questionar se *sempre* é verdade – e perguntar se isso poderia obscurecer outras articulações entre o político e o artístico. Em certo sentido, a substituição da arte pela política agora desloca a substituição da política pela teoria.

a um ponto de conexão menos desejado com o relato benjaminiano do autor como produtor: o risco, para o artista como etnógrafo, de "mecenate ideológico".⁶

Esse risco pode derivar da suposta cisão na identidade entre o autor e o trabalhador ou o artista e o outro, mas pode também ter origem na própria identificação (ou, para usar a velha linguagem, comprometimento) empreendida para superar essa cisão. Por exemplo, o autor *proletkult* poderia ser um simples companheiro de viagem do trabalhador, não devido a alguma diferença essencial na identidade, mas porque a identificação com o trabalhador aliena o trabalhador, antes confirma do que fecha a lacuna entre ambos por meio de uma representação redutora, idealista ou, ao contrário, espúria. (Essa alterização [*othering*] na identificação, na representação, é o que preocupa Benjamim em relação ao *proletkult*.) Uma alterização análoga pode ocorrer com o artista como etnógrafo *vis-à-vis* o outro cultural. Sem dúvida, o risco de mecenate ideológico não é menor para o artista identificado como outro do que para o autor identificado como proletário. É até possível que esse risco aumente, pois o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda.

Um marxista rigoroso poderia questionar o paradigma do etnógrafo / informante na arte, porque esse paradigma substitui a problemática de classe e exploração capitalista pela problemática de raça e opressão colonialista ou, simplificando, porque substitui o social pelo cultural ou antropológico. Um pós-estruturalista rigoroso poderia questionar o paradigma pela razão oposta: porque não desloca a problemática do produtor o suficiente, porque tende a preservar sua estrutura do político – para conservar a noção de um *sujeito* da história, definir essa posição em termos de *verdade* e localizar essa verdade em termos de *alteridade* (mais uma vez, é essa política do outro, inicialmente projetada, depois apropriada, que me interessa aqui).

Desse ponto de vista pós-estruturalista, o paradigma do etnógrafo, tal como o modelo do produtor, não logra refletir sobre seu *pressuposto*

6 Esse risco deveria ser distinguido da "indignidade de falar por outros". Numa "entrevista imaginária", em 1983, com esse título, Craig Owens exortou os artistas a irem além da problemática produtivista a fim de "desafiar a própria atividade da representação" (em William Olander (org.), *Art and Social Change*. Oberlin: Oberlin College, 1983). Apesar dessa linguagem pós-estruturalista, "a indignidade de falar por outros" propõe a representação como um deslocamento literal. Esse tabu disseminou-se na esquerda cultural norte-americana nos anos 1980, resultando num silêncio crítico tanto quanto num discurso alternativo.

realista: que o outro, aqui pós-colonial, lá proletário, está de alguma forma na realidade, na verdade, não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo. (Por exemplo, em 1957, Roland Barthes, que logo veio a ser o crítico mais proeminente do pressuposto realista, escreveu: "Existe portanto uma linguagem que não é mítica, é a linguagem do homem produtor: sempre que o homem fala para transformar o real, e não mais para conservá-lo em imagem, sempre que ele associa a sua linguagem à produção das coisas, a metalinguagem é reenviada a uma linguagem-objeto e o mito torna-se impossível. Eis a razão por que a linguagem propriamente revolucionária não pode ser uma linguagem mítica".)⁷ Com frequência, esse pressuposto realista é combinado com uma *fantasia primitivista*: que o outro, que geralmente se supõe ser de cor, tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído – uma fantasia tão fundamental para os modernismos primitivistas quanto o pressuposto realista para os modernismos produtivistas.⁸ Em alguns contextos, os dois mitos são eficazes e mesmo necessários: o pressuposto realista, para afirmar a verdade de uma posição política ou a realidade de uma opressão social; e a fantasia primitivista, para desafiar as convenções repressoras da sexualidade e da estética. Porém, a codificação automática da diferença aparente como identidade

manifesta e da condição de outro [*otherness*] como exterioridade [*outsideness*] tem de ser posta em questão. Pois esse código poderia não só reduzir a identidade à sua essência, como também restringir a identificação, tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação nem sempre é mecenato ideológico).

Existem dois precedentes importantes do paradigma do etnógrafo na arte contemporânea em que a fantasia primitivista é mais ativa: o surrealismo dissidente, associado a Georges Bataille e Michel Leiris no final dos anos 1920 e começo dos 1930, e o movimento *négritude*, associado a Léopold Senghor e Aimé Césaire no final dos anos 1940 e começo dos 1950. Ambos os movimentos conectaram, de diferentes maneiras, o potencial transgressor do inconsciente com a alteridade radical do outro cultural. Assim, Bataille

7 Roland Barthes, *Mitologias* [1957], trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 238. Não só a linguagem revolucionária também é mítica (aqui ela é também masculinista), como essa noção mesma de linguagem, que se situa entre o produtivista e o performativo, é quase mágica: a linguagem, aqui, confere realidade, a conjura.

8 A fantasia primitivista também pode operar nos modernismos produtivistas, pelo menos na medida em que o proletariado é amiúde considerado primitivo também nesse sentido, negativamente (a massa como uma horda primal) e positivamente (o proletariado como um coletivo tribal).

relacionava os impulsos autodestrutivos do inconsciente ao dispêndio sacrificial em outras culturas, ao passo que Senghor opunha uma emocionalidade fundamental para as culturas africanas a uma racionalidade fundamental para as tradições europeias.⁹ Por mais perturbadoras que fossem no contexto, essas associações primitivistas acabaram limitando os dois movimentos. É possível que o surrealismo dissidente tenha explorado a alteridade cultural [*cultural otherness*], mas só em parte, para se entregar a um ritual de autoalterização [*self-othering*] (o exemplo clássico é *A África fantasma*, a "autoetnografia" realizada por Leiris na missão museológico-etnográfica francesa de Dacar a Djibuti em 1931).¹⁰ Do mesmo modo, o movimento *négritude* pode ter reavaliado a alteridade cultural, mas só em parte, para ser restringido por essa segunda natureza, por seus estereótipos essencialistas de negritude, emocionalidade, africano versus europeu etc. (esses problemas foram articulados pela primeira vez por Frantz Fanon e mais tarde desenvolvidos por Wole Soyinka e outros).¹¹

inconsciente com o outro raramente se dá desse modo. Às vezes a fantasia é assumida enquanto tal, criticamente, como em *Seen* (1990), de Renée Green, em que o espectador é posto diante de dois fantasmas europeus de sexualidade feminina africana (americana) exacerbada, a Vênus hotentote de meados do século XIX (representada por uma autópsia) e a dançarina de jazz do começo do século XX, Josephine Baker (fotografada numa famosa pose nua), ou em *Vanilla Nightmares* (1986), de Adrian Piper, em que os fantasmas raciais invocados nos anúncios de moda do *New York Times* tornam-se vários espectros negros para deleitar e aterrorizar os consumidores brancos. Mas, em outras ocasiões, a fantasia primitivista é absorvida pelo pressuposto realista, de modo que, agora, considera-se que o outro está *dans le vrai* [no verdadeiro]. Essa versão primitivista do pressuposto realista, esse lugar da verdade política em um outro ou um fora projetados, tem efeitos problemáticos que vão além da codificação automática da identidade *vis-à-vis* a alteridade aqui apontada. Primeiramente, esse fora não é o outro em nenhum sentido simples. Além disso, esse lugar da política como o fora e o outro, como oposição transcen-

9 Por exemplo, ver Georges Bataille, "The Notion of Expenditure" [1933], in A. Stoekl (org. e trad.), *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985; e Léopold Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression française*. Paris: PUF, 1948.

10 James Clifford descreve o texto de Leiris como "autoetnografia" em *The Predicament of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

11 Ver Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* [1952], trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008; e Wole Soyinka, *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

dental, pode desviar o foco de uma política do aqui e agora, da contestação imanente.

Existe, antes de tudo, o problema da *projeção* desse outro-fora. Em *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* [O tempo e o outro: Como a antropologia faz seus objetos] (1983), Johannes Fabian sustenta que a antropologia se fundou num mapeamento mítico do tempo no espaço com base em dois pressupostos: "1. O tempo é imanente, e portanto coextensivo ao mundo (ou à natureza, ou ao universo, dependendo do argumento); 2. As relações entre os componentes do mundo (no sentido mais amplo de entidades naturais e socioculturais) tornaram-se passíveis de serem compreendidas através de relações temporais. A dispersão no espaço reflete diretamente, o que não quer dizer simplesmente ou de modo óbvio, a sequência no Tempo".¹² Com o espaço e o tempo assim projetados um no outro, "ali" tornou-se "outrora", e o mais remoto (medido a partir de uma espécie de meridiano de Greenwich da civilização europeia) tornou-se o mais primitivo. Esse mapeamento do primitivo era manifestamente racista: no imaginário branco ocidental sua localização era sempre escura. Porém, ele persiste tenazmente, porque é fundamental para as narrativas da

história-como-desenvolvimento e da civilização-como-hierarquia. Essas narrativas do século XIX são residuais em discursos como a psicanálise e disciplinas como a história da arte, que muitas vezes ainda supõem uma conexão entre o desenvolvimento (ontogenético) do indivíduo e o desenvolvimento (filogenético) das espécies (como na civilização humana, no mundo da arte etc.). Nessa associação, o primitivo é inicialmente projetado pelo sujeito branco ocidental como um estágio primal da história *cultural* e depois reabsorvido como um estágio primal da história *individual*. (Assim, em "Totem e tabu" [1913], com seu subtítulo "Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos", Freud apresenta o primitivo como "um estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução".)¹³ Mais uma vez, essa associação entre o primitivo e o pré-histórico e/ou pré-edipiano, o outro e o inconsciente, é a fantasia primitivista. Ainda que reavaliada por Freud, segundo o qual nós neuróticos também podemos ser selvagens, ou por

Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nova York: Columbia University Press, 1983, p. 11-12. Para uma discussão de mapeamentos análogos na história da arte, ver meu "The Writing on the Wall", in M. Govan (org.), *Lothar Baumgarten, America: Invention*. Nova York: Guggenheim Museum, 1993. Sigmund Freud, "Totem e tabu", in *Totem e tabu, contribuições à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914) – *Obras completas*, v. 11, ed. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 18. Essa estranha associação do selvagem com o neurótico – aliás, do primitivo com o ansioso e a criança – era tão fundamental para o alto poderismo a ponto de parecer natural. Sua desarticulação revelaria inúmeros mitos.

Bataille e Leiris ou Senghor e Césaire, segundo os quais essa alteridade é a nossa melhor parte, essa fantasia não é desconstruída. *E na medida em que a fantasia primitivista não é desarticulada, na medida em que o outro permanece confundido com o inconsciente, as explorações da alteridade até os dias de hoje irão "alterizar" o eu ["other" the self] à maneira antiga em que o outro permanece o contraponto do eu (por mais perturbado que esse eu possa estar no processo), mais do que fazer do outro um eu ["selve" the other] o outro de novas maneiras em que a diferença seja permitida, até mesmo apreciada (talvez por meio do reconhecimento de uma alteridade no eu).* Também nesse sentido, a fantasia primitivista pode sobreviver na arte *quasi*-antropológica.

Em seguida, existe o problema da *política* desse outro-fora. Atualmente, em nossa economia global, o pressuposto de um "fora" puro é quase impossível. Isso não significa totalizar nosso sistema mundial prematuramente, mas especificar a resistência e a inovação antes como relações imanentes do que como acontecimentos transcendentais. Há muito tempo Fanon viu uma confirmação inadvertida da cultura europeia na lógica oposicional do movimento *négritude*, mas só recentemente é que os artistas e críticos pós-coloniais levaram a prática e a teoria das estruturas binárias da alteridade aos modelos relacionais da diferença, dos espaços-tempos discretos às zonas fronteiriças mistas.¹⁴

Esse movimento foi difícil porque contraria a velha política da alteridade. Básica para grande parte do modernismo, essa apropriação do outro persiste em grande parte do pós-modernismo. Em *The Myth of the Other* [O mito do outro] (1978), o filósofo italiano Franco Rella sustenta que teóricos tão diversos como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari idealizam o outro como a negação do mesmo – com efeitos deletérios na política cultural. Essa obra muitas vezes aceita as definições dominantes do negativo e/ou do desviante mesmo quando se propõe a reavaliá-las.¹⁵ Do mesmo modo, muitas vezes permite que as inversões retóricas das definições dominantes representem a política em si mesma. De maneira mais geral, essa idealização da condição de outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como o novo sujeito da história, para em seguida ser desalojado por

4 No entanto, aqui surgiu um novo risco: uma estetização, ou ainda uma fetichização, dos signos do híbrido e dos espaços intermediários. Ambos não só privilegiam o misto mas, o que é mais problemático, pressupõem

uma distinção ou mesmo uma pureza prévia.

15 Ver Franco Rella, *The Myth of the Other*, trad. ingl. Nelson Moe. Washington: Mazonneuve Press, 1994, especialmente pp. 27-28. Pode-se replicar que essa

reavaliação (por exemplo, do "negro" ou do "gay") é parte de qualquer política da representação. Ver Stuart Hall, "New Ethnicities" in K. Mercer (org.), *Black Film, Black Cinema*. Londres: Institute of Contemporary Art, 1988.

outro, uma cronologia que pode derrubar não só diferentes diferenças (sociais, étnicas, sexuais etc.), mas também diferentes posições dentro de cada diferença.¹⁶ Daí resulta uma política que pode *consumir* seus sujeitos históricos antes de eles se tornarem historicamente efetivos.

Esse hegelianismo do outro não é somente ativo no modernismo e no pós-modernismo, como pode ser estrutural para o sujeito moderno. Numa famosa passagem de *As palavras e as coisas* (1966), Michel Foucault afirma que esse sujeito, esse homem moderno que desponta no século XIX, difere do sujeito clássico das filosofias cartesiana e kantiana porque procura sua verdade no *impensado* – o inconsciente e o outro (essa é a base filosófica do cruzamento primitivista de ambos). “Uma sobrelevação transcendental revertida num desvelamento do não consciente”, escreve Foucault, “é constitutiva de todas as ciências do homem”, e é por isso que desvelamentos como a psicanálise e a antropologia são os discursos modernos mais privilegiados.¹⁷ A essa luz, a “alterização” do eu, passada e presente, é não mais que um desafio parcial ao sujeito moderno, pois essa “alterização” também reforça o eu por meio da oposição romântica, conserva o eu por meio da apropriação dialética, estende o eu por meio da exploração surrealista, prolonga o eu por meio da perturbação pós-estruturalista etc.¹⁸ Assim como a *elaboração* da psicanálise e da antropologia foi

16 Por exemplo, o movimento *négritude* associava os colonizados e o proletariado como objetos de opressão e reificação (ver Césaire, *Discourse of Colonialism*. Paris, 1955), uma filiação política que preparou uma apropriação política. Em “Black Orpheus”, seu prefácio à antologia de Senghor (citada na nota 9), Sartre escreveu: “De pronto, a noção subjetiva, existencial, étnica de *négritude* ‘passa’, como diz Hegel, àquela – objetiva, positiva, exata – de *proletariado* [...] De fato, a *négritude* aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética” (p. XI) [ed. bras.: *Reflexões sobre o racismo*. 1 *Reflexões sobre a questão judaica*. 2 *Orfeu negro*, trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difel, 1965, p. 118]. Ao que Fanon respondeu: “Senti que me roubavam a minha última

chance [...]. Não fui eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, preexistente, esperando-me [...] à espera desta oportunidade histórica”. (*Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 121.)

17 Michel Foucault, *As palavras e as coisas* [1966], trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 504. Retomo esse desvelamento no capítulo 7.

18 Paradoxalmente, essa preservação do eu também pode ser efetuada por meio de um *masoquismo moral* na política da alteridade, que Nietzsche atacou em *A genealogia da moral* (1887) como o *ressentimento* atuando na dialética senhor-escravo. Conforme me sugeriu Anson Rabinbach, Sartre exibe esse masoquismo em seu famoso prefácio a *Os condenados da*

terra, no qual, como que numa resposta à acusação de apropriação dialética (ver nota 16), afirma que a descolonização é “o último momento da dialética” (F. Fanon, *Os condenados da terra* [1961], trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 48). Sartre, então, desmonta o argumento de Fanon, segundo o qual a colonização também desumanizou o colonizador, com uma exortação masoquista para redobrar a vingança redentora do colonizado. Seria esse masoquismo moral uma versão disfarçada do “mecenato ideológico”? Seria um ressentimento em segundo grau, uma posição de poder com o pretexto de sua rendição? Seria outro modo de manter a centralidade do sujeito por meio do outro?

fundamental para os discursos modernos (aí incluída a arte modernista), a crítica dessas ciências humanas é fundamental para os discursos pós-modernos (aí incluída a arte pós-modernista); como afirmei no capítulo 1, ambas se encontram numa relação *a posteriori*.

No entanto, essa crítica, que é uma crítica do sujeito, ainda está

centrada no sujeito, e *ainda centra o sujeito*.¹⁹ Em *O pensamento selvagem* (1962), Claude Lévi-Strauss prevê que o homem será *dissolvido* na remodelagem linguístico-estrutural das ciências humanas.²⁰ No final de *As palavras e as coisas*, Foucault reitera essa famosa previsão com sua ousada imagem do homem que "se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia". Intencionalmente ou não, poderia a virada antropológico-psicanalítica na prática e na teoria contemporâneas contribuir para *restaurar* essa figura? Não teríamos recaído no que Foucault chama de nosso "sono antropológico"?²¹

A alterização do eu é sem dúvida fundamental para as práticas críticas na antropologia, na arte e na política; em conjunturas como a surrealista, pelo menos, o uso da antropologia como autoanálise (como em Leiris) ou crítica social (como em Bataille) é culturalmente transgressor e mesmo politicamente significativo. Mas também é evidente que existem riscos. Pois naquele momento, assim como agora, a autoalterização pode cair na autoabsorção, na qual o projeto de uma "automodelagem etnográfica" se converte na prática de uma autorrestauração narcisista.²² É certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um mascaramento dessa perturbação: ressurge na teoria uma moda do confessional traumático, que às vezes é crítico da sensibilidade, ou uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial. Quem na academia ou no mundo da arte já não testemunhou esses depoimentos do novo intelectual empático ou essas *flâneries* do novo artista nômade?²³

19 A esse respeito, na psicanálise, ver Mikkel Borch-Jabobsen, *The Freudian Subject*, trad. ingl. Catherine Porter. Palo Alto: Stanford University Press, 1988. Sou igualmente grato aqui a Mark Seltzer, "Serial Killers, I and II". *Differences* (1993) e *Critical Inquiry* (outono 1995).

20 Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem* [1962], trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2008, p. 282. Essa é sua alegação contra a dialética sartriana.

21 Ver M. Foucault, op. cit., pp. 470-73. "A 'antropologização' em nossos dias, o grande perigo interior do saber" (p. 481). Mas, nesse caso, a restauração pode ser o que a arte *quasi*-antropológica pretende; certamente é efetuada em alguns estudos culturais. *As palavras e as coisas* conclui com a imagem do homem levada pelas águas do mar; *Crusoe's Footprints* (Nova York: Routledge, 1990), de Patrick Brantlinger, um levantamento dos estudos culturais, conclui com suas pegadas na areia. Essa multiplicidade de *homens* não deve perturbar a categoria de *homem*.

22 Clifford desenvolve a noção de "automodelagem etnológica" em *The Predicament of Culture*, em grande medida com base em Stephen Greenblatt em *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago: University of Chicago Press, 1980). Isso indica uma associação entre a nova antropologia e o novo historicismo, sobre os quais me debruçarei mais adiante.

A arte e a teoria na era dos estudos

antropológicos

O que aconteceu aqui? Que mal-entendidos se passaram entre a antropologia e a arte e outros discursos? Pode-se apontar para um teatro virtual de projeções e reflexões durante pelo menos as duas últimas décadas. Em primeiro lugar, alguns críticos da antropologia desenvolveram uma espécie de inveja do artista (o entusiasmo de James Clifford pelas colagens interculturais do "surrealismo etnográfico" é um forte exemplo).²⁴ Nessa inveja, o artista tornou-se um exemplo da reflexividade formal, um leitor consciente da *cultura compreendida como texto*. Mas seria o artista o exemplo aqui, ou sua figura não seria a projeção de um ego ideal do antropólogo: o antropólogo como colagista, semiólogo, vanguardista?²⁵ Em outras palavras, essa inveja do artista poderia ser uma autoidealização, em que o antropólogo é reconstruído como intérprete artístico do texto cultural? Essa projeção raramente se detém ali na nova antropologia ou, nesse caso, nos estudos culturais ou no novo historicismo. Ela se estende com frequência ao objeto desses estudos – o outro cultural –, que é também reconfigurado para refletir uma imagem ideal do antropólogo, crítico ou historiador. Essa projeção não chega a ser nova para a antropologia: alguns clássicos da disciplina apresentaram culturas inteiras como coletivos de artistas ou as leram como padrões estéticos de práticas simbólicas (*Padrões de cultura* [1934], de Ruth Benedict, é só um exemplo). Mas ao menos a antiga antropologia projetou-se abertamente; a nova antropologia persiste nessas projeções, porém as considera críticas e mesmo desconstrutivas.

Obviamente a nova antropologia entende a cultura de modo diferente, como texto, o que significa que sua projeção em outras culturas é tanto textualista como esteticista. Supõe-se que esse modelo textual desafia a "autoridade etnográfica" por

23 Em *World Tour* [Volta ao mundo], uma série de instalações em diferentes locais, Renée Green põe em prática esse nomadismo do artista de forma reflexiva. De um lado, ela trabalha com vestígios da diáspora africana; de outro, faz um tour artístico (sua camiseta "World Tour" lembra o modelo do show de rock).

24 Em *The Predicament of Culture*, Clifford estende essa noção à etnografia em geral: "Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um 'recombinador' de realidades?" (p. 147). Alguns autores se perguntaram o quanto a arte e a antropologia eram recíprocas no meio surrealista. Ver Jean Jamin, "L'Éthnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'éthnologie avec le malaise dans la civilisation", in J. Hainard e R. Kaeher (orgs.), *Le Mal et la douleur*. Neuchâtel: Musée d'éthnographie, 1986; e Denis Hollier, "The Use-Value of the Impossible". *October*, n. 60, primavera 1992.

25 Não exclusiva da nova antropologia, essa inveja do artista é evidente na análise retórica do discurso histórico que teve início na década de 1960. "Não houve nenhum esforço significativo", escreve Hayden White em "O fardo da história" (1966), "na historiografia surrealista, expressionista ou existencialista deste século (a não ser da parte dos próprios romancistas e poetas), em que pese ao tão alardeado 'talento artístico' dos historiadores dos tempos modernos" ("O fardo da história", in *Trópicos do discurso* [1978], trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 56). Clifford Geertz põe a antropologia "textual" no mapa em *A interpretação das culturas*, trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

meio de "paradigmas discursivos de diálogo e polifonia".²⁶ Não obstante, algum tempo atrás, em "Esboço de uma teoria da prática" (1972), Pierre Bourdieu questionou a versão estruturalista desse modelo textual porque reduzia "as relações sociais a relações de comunicação e, mais precisamente, a operações de decodificação" e assim outorgava *mais* autoridade ao leitor etnográfico e não menos.²⁷ Aliás, essa "ideologia do texto", essa recodificação da prática como discurso, persiste na nova antropologia e na arte *quasi*-antropológica, como ocorre nos estudos culturais e no novo historicismo, a despeito das ambições contextualistas que também impulsionam esses métodos.²⁸

Recentemente, a antiga inveja do artista entre os antropólogos inverteu sua orientação: uma nova inveja do etnógrafo consome muitos artistas e críticos. Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, esses artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que a teoria e a prática pareçam conciliadas. Em geral, recorrem indiretamente aos princípios básicos da tradição do observador-participante, entre os quais Clifford nota um foco crítico numa instituição específica e num tempo narrativo que favorece "o presente etnográfico".²⁹ Entretanto, esses empréstimos não passam de sinais da virada etnográfica na arte e na crítica contemporâneas. O que a *impulsiona*?

Há muitas formas de envolver o outro na arte do século xx, a maioria primitivista, ligada à política da alteridade: no surrealismo, em que o outro é figurado expressamente nos termos do inconsciente; na arte bruta de Jean Dubuffet, em que o outro representa um recurso

26 J. Clifford: "A antropologia interpretativa, ao ver as culturas como conjuntos de textos [...] contribuiu significativamente para o estranhamento da autoridade etnográfica" (*The Predicament of Culture*, op. cit., p. 41).

27 Pierre Bourdieu, "Esboço de uma teoria da prática" [1972], in Renato Ortiz (org.), *A sociologia de Pierre Bourdieu*, trad. Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1994. Reconheço que os "paradigmas discursivos" da nova antropologia são diferentes - pós-estruturalistas e não estruturalistas, dialógicos e não decodificadores. Mas uma orquestração bakhtiana de vozes informantes não esvazia a

autoridade etnográfica. Em "Banality in Cultural Studies", Meaghan Morris comenta: "Uma vez que 'as pessoas' são tanto fonte de autoridade para um texto como figuras de sua própria atividade crítica, o empreendimento populista não é circular mas (como grande parte da sociologia empírica) narcisista na estrutura" (in P. Mellencamp (org.), *The Logic of Television*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 23).

28 Ver Fredric Jameson, *Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Como observa Jameson, o primeiro movimento textualista foi necessário para desligar a

antropologia de suas tradições positivistas. Em "New Historicism: A Comment", Hayden White aponta para uma "falácia referencial" (relacionada a meu "pressuposto realista") e uma "falácia textual" (relacionada a minha "projeção textualista": "Daí a acusação de que o novo historicismo é reducionista num duplo sentido: reduz o social à condição de função do cultural, e depois reduz o cultural à condição de texto" (in H. Aram Veeseer (org.), *The New Historicism*. Nova York: Routledge, 1989, p. 294).

29 Ver J. Clifford, *A experiência etnográfica*, op. cit., pp. 28-30. "O presente etnográfico" está fora de moda na antropologia.

anticivilizacional redentor; no expressionismo abstrato, em que o outro representa o exemplar originário de todos os artistas; e, de maneiras variadas, na arte dos anos 1960 e 1970 (a alusão à arte pré-histórica em alguns *earthworks*, o mundo artístico como sítio antropológico em parte da arte conceitual e da crítica institucional, a invenção de sítios arqueológicos e civilizações antropológicas de Anne e Patrick Poirier, Charles Simonds e muitos outros).³⁰ Logo, o que distingue a virada atual, além de sua relativa autoconsciência a respeito do método etnográfico? Em primeiro lugar, como vimos, a antropologia é considerada a ciência da *alteridade*; nesse sentido, juntamente com a psicanálise, ela é a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Em segundo lugar, é a disciplina que toma a *cultura* como seu objeto, e esse campo ampliado de referência é o domínio da prática e da teoria pós-modernistas (portanto, também a atração pelos estudos culturais e, em menor

extensão, pelo novo historicismo). Em terceiro lugar, a etnografia é considerada *contextual*, uma característica cuja demanda amíde automática os artistas e críticos contemporâneos compartilham com outros praticantes hoje, muitos dos quais aspiram ao trabalho de campo no dia a dia. Em quarto lugar, supõe-se que a antropologia arbitra o *interdisciplinar*, outro valor frequentemente repetido na arte e na crítica contemporâneas. Em quinto lugar, a recente *autocrítica* da antropologia a torna atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, ainda que nas margens preserve um romantismo do outro. Todas essas razões conferem status de vanguarda às investigações espúrias da antropologia, do mesmo modo que as críticas da psicanálise oriundas do mundo homossexual: é aí que se percebe que a borda crítica corta mais incisivamente.

Entretanto, a virada etnográfica é firmada por outro fator, que implica a dupla herança da antropologia. Em *Cultura e razão prática* (1976), Marshall Sahlins sustenta que a disciplina há muito tempo se viu dividida por duas epistemologias: uma enfatiza a lógica simbólica – o social compreendido principalmente em termos de sistemas de troca –, a outra privilegia a razão prática – o social compreendido sobretudo em termos de cultura material.³¹ Sob

30 Sobre esse aspecto da arte conceitual, ver Joseph Kosuth, "The Artist as Anthropologist". *The Fox*, n. 1, 1975.

31 Marshall Sahlins, *Cultura e razão prática* [1976], trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão, rev. téc. Luís Fernando Dias Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. Essa crítica foi escrita no auge do pós-estruturalismo, e Sahlins, na época próximo a Jean Baudrillard, privilegiava a lógica simbólica (linguística) em detrimento da razão prática (marxista). "Não há lógica material separada do interesse prático", escreve Sahlins, "e o interesse prático do homem na produção é simbolicamente instaurado" (p. 206). "Na cultura ocidental", continua, "a economia é o *locus* principal da produção simbólica. Para nós, a produção de mercadorias é ao mesmo tempo o modo privilegiado da produção simbólica e de sua transmissão. A singularidade da sociedade burguesa não está no fato de o sistema econômico escapar à determinação simbólica, mas em que o simbolismo econômico é estruturalmente determinante" (p. 209).

essa luz, a antropologia já participa dos dois modelos contraditórios que dominam a arte e a crítica contemporâneas: por um lado, na antiga ideologia do texto, a virada linguística nos anos 1960 que reconfigurou o social como ordem simbólica e/ou sistema cultural e propôs "a dissolução do homem", "a morte do autor" etc.; e, por outro lado, no anseio recente pelo referente, a virada para o contexto e a identidade que opõe os velhos paradigmas do texto às críticas do sujeito. Com uma virada na direção desse discurso cindido da antropologia, os artistas e críticos podem resolver esses modelos contraditórios magicamente: podem adotar os disfarces do semiólogo cultural e do pesquisador de campo contextual, podem continuar e condenar a teoria crítica, podem relativizar e rescentrar o sujeito, tudo ao mesmo tempo. Em nosso atual estado de ambivalências teórico-artísticas e impasses político-culturais, a antropologia é o discurso do compromisso na escolha.³²

Como eu já disse, essa inveja do etnógrafo é compartilhada por muitos críticos, especialmente nos estudos culturais e no novo historicismo, que assumem o papel de etnógrafo geralmente de forma disfarçada: o etnógrafo dos estudos culturais vestido como um aficionado (por razões de solidariedade política, mas com grande ansiedade social); o novo etnógrafo historicista vestido como um arquivista experiente (por razões de respeitabilidade erudita, mas com grande arrogância profissional). De início, alguns antropólogos adaptaram os métodos textuais da crítica literária para reformular a cultura como texto; em seguida, alguns críticos literários adaptaram os métodos etnográficos para reformular os textos como culturas em pequena escala. E esses intercâmbios explicam grande parte das obras interdisciplinares do passado recente.³³ Mas esse teatro de projeções e reflexões dá lugar a dois problemas, o primeiro, metodológico, o segundo, ético. Se as viradas textual e etnográfica dependiam de um discurso único, até que ponto os resultados podem ser verdadeiramente interdisciplinares? Se os estudos culturais e o novo historicismo frequentemente se imiscuem num modelo etnográfico (quando não sociológico), será que "a ideologia teórica comum que habita silenciosamente a

32 O papel do etnógrafo também permite que o crítico recupere uma posição ambivalente entre a cultura acadêmica e outras subculturas como posição crítica, especialmente quando as alternativas parecem limitadas à irrelevância acadêmica ou à afirmação subcultural.

33 Esses intercâmbios não são triviais numa época em que as adesões são minuciosamente calculadas – e em que alguns administradores defendem o retorno a disciplinas antigas, ao passo que outros tentam resgatar as ações de risco interdisciplinares como programas rentáveis. Aliás, esses intercâmbios parecem ser regidos por um princípio de discurso semelhante ao do carro usado: quando uma disciplina desgasta um paradigma ("texto" na crítica literária, "cultura" na antropologia) troca-o por outro, passa adiante.

34 Louis Althusser, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists & Other Essays*. Londres: Verso, 1990, p. 97. A virada etnográfica nos estudos culturais e no novo historicismo raramente é questionada. Em *Renaissance Self-Fashioning* [1980], texto fundador do novo historicismo, Stephen Greenblatt é explícito: "Tentei no lugar [da crítica literária] praticar uma crítica mais cultural ou antropológica – se 'por antropológica' entendermos aqui os estudos interpretativos da cultura realizados por Geertz, James Boon, Mary Douglas, Jean Duvignaud, Paul Rabinow, Victor Turner, entre outros". Essa crítica vê a "literatura como uma parte do sistema de signos que constituem uma dada cultura" (p. 4). Entretanto, isso parece um círculo metodológico: a crítica textual aproxima-se da interpretação antropológica, mas só porque seu novo objeto, a cultura, é reformulado como texto.

Para Stuart Hall, os estudos culturais britânicos no Birmingham Centre desenvolveram-se da crítica literária à crítica cultural e à ideológica, resultando numa definição 'antropológica' mais ampla da cultura (citado em Brantlinger, *Crusoe's Footprints*, op. cit., p. 64). Essa virada também foi fundamental para os estudos culturais norte-americanos. Para Janice Radway, a passagem de uma "definição literário-moral de cultura para uma definição antropológica" foi propiciada pelo Birmingham Centre, em conjunto com os programas de estudos norte-americanos. Igualmente importante foi a crítica da resposta do leitor, que preparou adequadamente as "etnografias da leitura" dos estudos culturais (*Reading the Romance*. Chapel Hill: University of North Carolina

'consciência' de todos esses especialistas [...] estaria oscilando entre um espiritualismo vago e um positivismo tecnocrático"?³⁴ O segundo problema, anteriormente esboçado, é mais sério. Quando o outro é admirado como lúdico na representação, subversivo na questão do gênero etc., isso poderia ser uma projeção do antropólogo, do artista, do crítico ou do historiador? Nesse caso, uma prática ideal poderia ser projetada sobre o campo do outro, que é então solicitado a refleti-la como se ela fosse não só autenticamente autóctone, mas também inovadoramente política.

Essa projeção em parte é minha, e a aplicação dos novos ou antigos métodos etnográficos foi muito esclarecedora. Mas também obliterou muita coisa no campo do outro e em seu nome. O que é o oposto de uma crítica da autoridade etnográfica, até mesmo o oposto do método etnográfico, ao menos como os entendo. E esse "lugar impossível", como há muito tempo Benjamin designou, é uma ocupação comum de muitos antropólogos, artistas, críticos e historiadores.

A localização da arte contemporânea

A virada etnográfica na arte contemporânea é também motivada por desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte nos últimos 35 anos. Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção – desvios marcados na arte minimalista no começo dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, body art e arte site-specific do começo dos anos 1970. Em pouco

Press, 1991, pp. 3-4). Aqui, mais uma vez, uma base etnográfica é reconhecida, mas não questionada. A nova antropologia questiona os pressupostos

etnográficos, é evidente, mas seus próprios pressupostos raramente são questionados, ao menos quando são adotados nos estudos culturais e no novo historicismo.

tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual etc.). Sem dúvida, o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos (a convergência do feminismo, da psicanálise e da teoria do cinema; o resgate de Antonio Gramsci e o desdobramento dos estudos culturais na Grã-Bretanha; as aplicações de Louis Althusser, Lacan e Foucault, especialmente na revista britânica *Screen*; o desdobramento do discurso pós-colonial com Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outros; e assim por diante). Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia.

Esses desdobramentos também constituem uma série de desvios na *localização* da arte: da superfície do meio ao espaço do museu, dos enquadramentos institucionais às redes discursivas, até o ponto em que muitos artistas e críticos passaram a tratar as condições como desejo ou doença, Aids ou carência de moradia como lugares para a arte.³⁵ Essa figura da localização comportou a analogia do *mapeamento*. Em um momento-chave, Robert Smithson e outros levaram essa operação cartográfica a um extremo geológico que transformou drasticamente a localização da arte. Porém, essa localização também tinha limites: podia ser recuperada pela galeria ou pelo museu, ela encenava o mito do artista redentor (um lugar bastante tradicional) etc.

O mapeamento na arte recente, por sua vez, tendeu para o sociológico e o antropológico, até o ponto em que um mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade torna-se uma forma essencial da atual arte *site-specific*.

O mapeamento sociológico está implícito em parte da arte conceitual, por vezes de forma paródica, desde o registro lacônico de *Twenty-Six Gasoline Stations* [Vinte e seis postos de gasolina], de Ed Ruscha (1963), ao projeto quixotesco de Douglas Huebler de fotografar todos os seres humanos (*Variable Piece: 70* [Peça variável: 70]). Um

35 Assim, por exemplo, John Lindell, um membro do coletivo de artistas Gran Fury, afirmou: "Quanto ao meu trabalho, o desejo homossexual é um lugar e o mundo gay como um todo é um lugar. De novo, estou tentando esvaziar a noção de um lugar físico: um lugar pode ser um grupo de pessoas, uma comunidade" ("Roundtable on Site-Specificity". *Documents*, n. 4/5, primavera 1994, p. 18).

Dan Graham, *Lares para a América*, 1966 [detalhe].

exemplo importante aqui é *Homes for America* [Lares para a América], de Dan Graham, um registro (publicado na revista *Arts* de 1966-67) das repetições modulares no desenvolvimento de um conjunto habitacional que reenquadra as estruturas minimalistas como objetos achados num subúrbio tecnocrático. O mapeamento sociológico é mais explícito em grande parte da crítica institucional, especialmente na obra de Hans Haacke, desde as enquetes e o levantamento dos perfis dos frequentadores de galerias e museus e as denúncias em torno dos magnatas do setor imobiliário em Nova York (1969-73), passando pelo pedigree dos colecionadores de obras-primas (1974-75), até as investigações dos acordos entre museus, empresas e governos. Entretanto, embora essas obras questionem incisivamente a autoridade social, não refletem sobre a autoridade sociológica.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBBDD	ACBDACBD
AACDDBB	ACDBACDB
AADCCBB	ADBCADBC
AADBBCC	ADCBADCB
BBAACDD	BADCBADC
BBAADCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCDDAA	BCDABCDA
BBDDAAC	BDACBDAC
BBDDCAA	BDCABDCA
CCAABDD	CABDCABD
CCAADDB	CADBCADB
CCBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDA
CCDDBBAA	CDBACDBA
DDAABCC	DACBDACB
DDAACBB	DABCDABC
DDBAACC	DBACDBAC
DDBBCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBAA	DCBADCBA

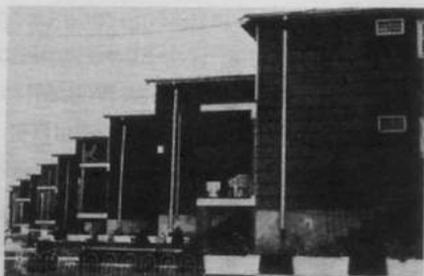
The eight color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

'LIKE'	
Female	Male
Skyway Blue	Skyway Blue
Lawn Green	Colonial Red
Nickle	Patio White
Colonial Red	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Patio White	Nickle
Moonstone Grey	Fawn
Fawn	Moonstone Grey

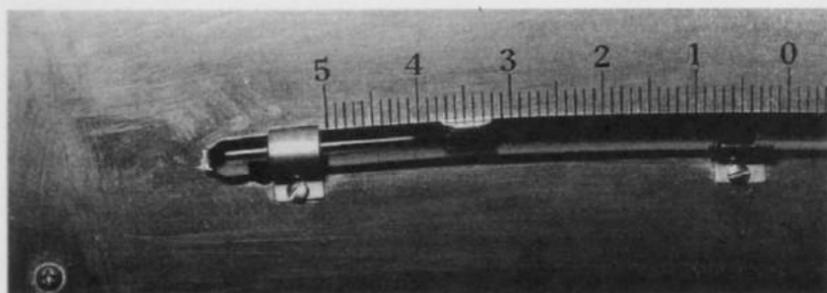
'DISLIKE'	
Female	Male
Patio White	Lawn Green
Fawn	Colonial Red
Colonial Red	Patio White
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Yellow Chiffon	Fawn
Lawn Green	Yellow Chiffon
Skyway Blue	Nickle
Nickle	Skyway Blue



grandstand, The Stone House, Great City, N.Y.



multiple modular housing, Reynolds, N.Y.



Isso vale menos para as obras que examinam a autoridade arrogada nos modos documentais de representação. Em um vídeo como *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* [Estatísticas vitais de um cidadão, simplesmente obtidas] (1976), e em um fototexto como *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* [Bowery em dois sistemas descritivos inadequados] (1974-75), Martha Rosler desvirtua a aparente objetividade das estatísticas médicas relativas ao corpo feminino e das descrições sociológicas sobre o alcoólatra desajustado. Recentemente, ela também levou esse uso crítico dos modos documentais para questões geopolíticas que por muito tempo guiaram o trabalho de Allan Sekula. Em um ciclo de três sequências de fototextos, em particular, Sekula delinea as conexões entre as fronteiras alemãs e a política da Guerra Fria (*Sketch for a Geography Lesson* [Esboço para uma aula de geografia], 1983), uma indústria de mineração e uma instituição financeira (*Canadian Notes* [Notas canadenses], 1986), e o espaço marítimo e a economia global (*Fish Story* [História de peixes], 1995). Com essas "geografias imaginárias e materiais do mundo do capitalismo avançado", ele esboça um "mapa cognitivo" da nossa ordem global. Entretanto, com esses desvios perspectivos na narrativa e na imagem, Sekula é tão reflexivo quanto qualquer novo antropólogo a respeito da arrogância desse projeto etnográfico.³⁶

Uma consciência dos pressupostos sociológicos e das complexidades antropológicas também guia os mapeamentos femininos de artistas como Mary Kelly e Silvia Kolbowski. Assim, em *Interim* (1984-89), Kelly registra posições pessoais e políticas no interior do movimento feminista através de uma mistura polifônica de imagens e vozes. Na realidade, ela representa o movimento como um sistema de afinidades, do qual participa como etnógrafa autóctone da arte, teoria, ensino, ativismo, amizade, família, aconselhamento, envelhecimento. Em diversos reenquadramentos das definições institucionais da arte, Kolbowski também faz uso do mapeamento etnográfico reflexivamente. Em projetos como *Enlarged from the Catalogue* [Ampliado a partir do catálogo] (1987-88), ela propõe uma etnografia feminista da autoridade cultural operante em exposições de arte, catálogos, resenhas e similares.³⁷

Essa reflexividade é essencial, pois, como apontou Bourdieu, o mapeamento etnográfico é predisposto a uma oposição cartesiana que leva o observador a abstrair a cultura em estudo. Esse mapeamento pode então confirmar, em vez de contestar, a autoridade do mapeador sobre o local de uma maneira que reduz a troca desejada de trabalhos de campo dialógicos.³⁸ Em seus mapeamentos de outras culturas, Lothar Baumgarten é às vezes acusado dessa arrogância. Em várias obras das duas últimas décadas ele inscreveu os nomes de sociedades indígenas da América do Norte e do Sul, amiúde impostas pelos exploradores e pelos etnógrafos, em locais como a torre neoclássica do Museum Fridericianum em Kassel (Alemanha), em 1982, e a espiral modernista do Guggenheim Museum em Nova York, em 1993. No entanto, em vez de troféus etnográficos, esses nomes retornam, quase como signos distorcidos do reprimido, para desafiar os mapeamentos do Ocidente: na torre neoclássica, como que para declarar que a outra face do Iluminismo do Velho Mundo é a conquista do Novo Mundo, e na espiral de Frank Lloyd Wright, como que para requerer um novo globo sem narrativas do moderno ou do primitivo, nem hierarquias de Norte e Sul, um mapa diferente no qual o enquadrador também é

36 Para Martha Rosler, ver especialmente *3 Works*. Halifax: The Press of Nova Scotia School of Art and Design, 1981; e para Allan Sekula, ver *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: The Press of Nova Scotia School of Art and Design, 1984, e A. Sekula, *Fish Story*. Düsseldorf: Richeter Verlag, 1995. Para Fredric Jameson sobre o mapeamento cognitivo, ver *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* [1991], trad. Maria Elisa Cevalco e Ina Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2007.

37 Para Mary Kelly, ver *Interim*. Nova York: New Museum of Contemporary Arte, 1990; e para Silvia Kolbowski, ver *x1 Projects*. Nova York: Border Editions, 1993. Muitos outros artistas também questionam as representações documentais e/ou recorrem aos mapeamentos etnográficos (Susan Hiller, Leandro Katz, Elaine Reichel etc.). Para uma visão geral, ver Arnd Schneider, "The Art Diviners". *Anthropology Today*, v. 9, n. 2, abr. 1993.

38 Ver P. Bourdieu, op. cit.

Allan Sekula, *Histórias de peixes*, 1995 [detalhe].

enquadrado, imerso numa paralaxe, complexificando, assim, a antiga oposição de um nós-aqui-e-agora versus um eles-lá-e-outrora.³⁹

Entretanto, o exemplo de Baumgarten aponta para outra complicação: esses mapeamentos etnográficos em geral são encomendados. Do mesmo modo que a arte da apropriação na década de 1980 tornou-se um gênero estético e mesmo um espetáculo midiático, as novas obras site-specific muitas vezes parecem um acontecimento de museu no qual a instituição *importa* a crítica, seja como mostra de tolerância, seja com o propósito de inoculação (contra uma crítica empreendida pela instituição, dentro da instituição). Por certo, essa posição dentro do museu pode ser necessária para esses mapeamentos etnográficos, especialmente se pretendem ser desconstrutivos: do mesmo modo que a arte da apropriação, para engajar o espetáculo da mídia, tinha de participar dele, as novas obras site-specific, para remapear o museu ou reconfigurar sua audiência, têm de operar dentro dele. Esse argumento vale para os mais incisivos desses projetos, tais como *Mining the Museum* [Minerando o museu], de Fred Wilson, e *Aren't They Lovely?* [Não são uma gracinha?], de Andrea Fraser (ambos de 1992).

Em *Mining the Museum*, patrocinado pelo Museum of Contemporary Art, de Baltimore, Wilson atuou como um arqueólogo da Sociedade Histórica de Maryland. Primeiro, explorou sua coleção (uma "mineração" inicial). Depois recuperou representações evocativas de histórias, em sua maioria afro-americanas, poucas vezes mostradas como históricas (uma segunda "mineração"). Por fim, reenquadrou algumas outras representações que por muito tempo se arrogaram o direito à história (por exemplo, numa exposição intitulada *Metalwork 1793-1880*, inseriu um par de algemas de escravos – uma terceira "mineração", que pôs abaixo a representação existente). Desse modo, Wilson também atuou como etnógrafo das comunidades afro-americanas perdidas, reprimidas ou, ao contrário, deslocadas em tais instituições. Andrea Fraser efetuou de forma diferente uma arqueologia dos arquivos do museu e uma etnografia das culturas museológicas. Em *Aren't They Lovely?*, reabriu um legado particular para o museu na Universidade da Califórnia em Berkeley com o fim de investigar como os objetos domésticos heterogêneos do membro de uma classe específica (de óculos a Renoirs) são sublimados na cultura pública homogênea de um museu de arte geral. Aqui Fraser referia-se à *sublimação* institucional, ao passo que Wilson enfocava a *repressão* institucional. Não obstante, ambos jogam

39 Sobre essas oposições, ver J. Fabian, *op. cit.*; e sobre Baumgarten, ver meu "The Writing on the Wall", in M. Govan, *op. cit.*

Lothar Baumgarten, *Invenção da América*, 1993 [detalhe]. Guggenheim Museum.
Fred Wilson, *Minerando o museu*, 1992.

com a museologia, primeiro para revelar e em seguida para reenquadrar as codificações institucionais da arte e dos artefatos – de que forma os objetos são traduzidos em evidência histórica e/ou exemplos culturais, investidos de valor e de energia libidinal pelos observadores.

No entanto, a despeito da perspicácia desses projetos, a abordagem etnográfico-desconstrutiva pode virar um estratagema, um jogo de conhecedores que torna a instituição não mais aberta e pública, e sim mais hermética e narcisista, um lugar apenas para iniciados, onde se pratica uma criticalidade arrogante. Assim, também, como vimos no capítulo 4, a ambiguidade do posicionamento desconstrutivo, simultaneamente dentro e fora da instituição, pode recair na duplicidade da razão cínica na qual o artista e a instituição têm tudo ao mesmo tempo



- conservam o status social da arte e exercem a pureza moral da crítica, uma coisa complementa ou compensa a outra.

Esses são os riscos das obras *site-specific* dentro da instituição; outros riscos surgem quando essas obras são patrocinadas fora da instituição, geralmente em colaboração com grupos locais. Considere-se o exemplo do Project Unité, uma encomenda de mais ou menos quarenta instalações para a Unité d'Habitation em Firminy (França), no verão de 1993. Aqui o paradigma *quasi*-antropológico operou em dois níveis: indiretamente, tratando aquele dilapidado conjunto residencial projetado por Le Corbusier como sítio etnográfico (essa arquitetura moderna tornou-se tão exótica assim?); e diretamente, oferecendo aos artistas sua comunidade de maioria imigrante para um engajamento etnográfico. Um dos projetos mostra as armadilhas desse procedimento. Nele, o grupo neoconceitual Clegg & Guttmann pediu aos moradores da Unité que contribuíssem com fitas cassete para uma discoteca, que foram então editadas, compiladas e dispostas segundo o apartamento e o andar de cada morador num modelo do edifício inteiro. Seduzidos pela colaboração, os habitantes emprestaram esses representantes culturais, que foram transformados em objetos antropológicos de exposição. E, envolvidos nessa autorrepresentação facilitada, os artistas não questionaram a autoridade etnográfica nem a condescendência sociológica.

Isso é típico do roteiro *quasi*-antropológico. Poucos princípios do observador-participante etnográfico são observados, quando não criticados, e o envolvimento da comunidade é limitado. Quase naturalmente, o projeto se extravía da colaboração à automodelagem, de um descentramento do artista como autoridade cultural a uma reconstrução *do outro* sob a capa neoprimitivista. É evidente que esse nem sempre é o caso: muitos artistas aproveitaram tais oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora, para resgatar histórias reprimidas que são situadas de maneiras particulares, a que alguns acedem com mais eficácia do que outros. E, simbolicamente, essas novas obras *site-specific* podem reocupar espaços culturais perdidos e propor uma revisão da memória histórica. (Penso nas placas de Edgar Heap of Birds reivindicando a terra dos povos nativos norte-americanos em Oklahoma e em outros lugares, e nos projetos desenvolvidos por coletivos como Repo History, que chamam a atenção para histórias reprimidas subjacentes às comemorações oficiais em Nova York e outros lugares.) Não obstante, o *papel quasi-antropológico atribuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão tanto quanto uma extensão da crítica institucional.*

Em Firminy, o modelo etnográfico foi empregado para animar um lugar antigo, mas também pode ser usado para desenvolver um lugar novo. Imagina-se que o local e a rotina resistam ao desenvolvimento econômico, mas eles também podem atraí-lo, pois tal desenvolvimento precisa do local e da rotina mesmo quando corrói essas qualidades, torna-as sem lugar. Nesse caso, as obras site-specific podem ser exploradas para fazer esses não espaços parecerem novamente específicos, restabelecê-los como lugares assentados, não espaços abstratos, em termos históricos e/ou culturais.⁴⁰ Assassina-dos como cultura, o local e a rotina podem ser revividos como simula-cro, um "tema" para um parque ou uma "história" num shopping center, e as obras site-specific podem ser arrastadas a essa zumbificação do local e da rotina, essa versão Disney do site-specific. Tabus na arte pós-modernista, valores como autenticidade, originalidade e singulari-dade podem voltar como propriedades de lugares que os artistas são solicitados a definir ou embelezar. Não há nada errado com essa volta *per se*, mas os patrocinadores podem considerar essas propriedades precisamente como valores localizados a serem desenvolvidos.⁴¹

As instituições de arte também podem usar as obras site-specific para o desenvolvimento econômico, ação social e turismo de arte, e

numa época de privatizações isso é considerado necessário e até natural. Em *Culture in Action*, um programa de arte pública de Sculpture Chicago realizado em 1993, oito projetos foram instalados por toda a cidade. Essas colaborações, efetuadas por artistas como Daniel Martinez, Mark Dion, Kate Ericson e Mel Zeigler, serviram "como um laborató-rio urbano para envolver audiências diversificadas na criação de projetos inovadores de arte pública".⁴² Mas inevitavelmente também serviram como sondagens de relações-públicas para as empresas e agências que os apoiaram. Outro exemplo desse serviço público ambíguo é a designação anual de uma "Capital Cultural da Europa". Na Antuérpia, a capital de 1993, foram encomendadas várias obras site-specific. Os artistas exploraram histórias perdi-das em vez de envolverem comunidades atuais, em consonância com o lema da exposição: "Pegar uma situação normal e retraduzi-la em múltiplas leituras superpostas de condições passadas e presentes".

Ver as observações de Miwon
on em "Roundtable on Site-
specificity", op. cit. Mais uma vez,
a lógica redentora rege grande
te das obras site-specific, dos
etos de renovação de Smith-
em diante.

Um exemplo recente
The 42nd Street Art Project,
a joint venture de uma orga-
ção de artes, uma firma de
gn e o Projeto de Desenvolvi-
to da 42nd Street. Aqui, havia
alhos individuais de invenção
tica e/ou crítica. Não obs-
e, a arte, o design gráfico
noda foram desenvolvidos
melhorar a imagem de um
rio imóvel eleito para o rede-
volvimento.

Panfleto "Culture in Action".
ago: Sculpture Chicago, 1993;
também Mary Jane Jacob et
Culture in Action. Seattle: Bay
s, 1995.

Emprestado de Gordon Matta-Clark, um pioneiro da arte site-specific, esse lema mescla as metáforas de mapeamento do local e *détournement* situacionista (definido há muito tempo por Guy Debord como "a reutilização de elementos artísticos preexistentes em um novo conjunto").⁴³ Porém, aqui, mais uma vez, projetos site-specific impressionantes também foram transformados em locais turísticos, e o colapso situacionista aliou-se à promoção político-cultural.

Nesses casos a instituição pode obscurecer a obra que, por outro lado, destaca: ela passa a ser o espetáculo, colhe o capital cultural e o curador-diretor torna-se a estrela. Isso não é uma conspiração, nem pura e simples coopção; no entanto, pode desviar o artista em vez de reconfigurar o lugar.⁴⁴ Assim como o autor *proletkult*, segundo Benjamin, procurava se ater à realidade do proletariado, só em parte ocupar o lugar do patrão, o artista etnográfico pode colaborar com

uma comunidade localizada, redirecionando essa obra a outros fins. Geralmente, artista e comunidade estão vinculados por meio de uma redução identitária de ambos, em que a aparente autenticidade de um é evocada para garantir a do outro, de maneira tal que novas obras site-specific correm o risco de descair na política de identidade *tout court*.⁴⁵

Quando o artista está *na* identidade de uma comunidade localizada, pode ser solicitado a assumir o lugar dessa identidade, a representá-la institucionalmente. Nesse caso, o artista, por sua vez, é primitivizado, e mesmo antropologizado: eis aqui sua comunidade, é o que a instituição diz na realidade, encarnada em seu artista, agora em exposição.

A maioria dos artistas relevantes tem consciência dessas dificuldades, e por vezes as enfatiza. Em várias performances, James Luna encenou os estereótipos do nativo norte-americano na cultura branca (o guerreiro ornamental, o xamã ritualista, o índio bêbado, o objeto de museu). Assim fazendo, ele traz esses primitivismos populares para parodiá-los, para devolvê-los a sua audiência explosivamente. Jimmie Durham também força esses primitivismos até uma explosão crítica, uma grandiloquência absoluta, especialmente num trabalho como *Self-Portrait* [Autorretrato] (1988), uma figura que faz uso

43 Guy Debord, "Detournement as Negation and Prelude". *Internationale Situationniste*, n. 3, dez. 1959, reimpresso em Ken Knabb (org. e trad. ingl.), *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981, p. 55.

44 Em outras palavras, se os anos 1970 foram a década do teórico e os 1980, a década do marchand, os anos 1990 podem ser a década do curador itinerante que reúne artistas nômades em locais diferentes. Com a crise do mercado de arte em 1987 e as controvérsias políticas que seguiram (Robert Mapplethorpe, arte da performance "obscena", Andres Serrano...), o apoio para a arte contemporânea declinou nos Estados Unidos. Os financiamentos também foram redirecionados para instituições regionais que, no entanto, importavam artistas metropolitanos, como fizeram as instituições europeias em que o financiamento permaneceu relativamente alto. Daí a emergência do artista etnográfico migrante.

45 Ver as observações de Miwon Kwon e Renée Breen em "Roundtable on Site-Specificity", op. cit.

da tradição do cacique de madeira das tabacarias em um texto absurdo de fantasias populares relacionadas ao corpo masculino do índio. Em suas obras híbridas, Durham mescla objetos ritualísticos e objetos achados de maneira preventivamente autoprimitivista e ironicamente anticategórica. Esses fetiches pseudoprimitivos e artefatos pseudoetnográficos resistem a uma ulterior primitivização e antropologização por meio de um “embuste” paródico desses mesmos processos. Todas essas estratégias – uma paródia de primitivismos, uma inversão dos papéis etnográficos, um fingir-se de morto preventivo, uma pluralidade de práticas – perturbam uma cultura dominante que depende de estereótipos estritos, práticas de autoridade estáveis e diversos tipos de reanimações humanistas e ressurreições museológicas.⁴⁶

Memória disciplinar e distância crítica

Para concluir, quero elaborar dois pontos, o primeiro tem a ver com a localização da arte contemporânea, o segundo, com a função da

reflexividade nela contida. Observei anteriormente que muitos artistas tratam questões como o desejo ou a doença como lugares para sua obra. Desse modo, trabalham *horizontalmente*, num movimento sincrônico de questão em questão social, de debate em debate político, mais do que *verticalmente*, num envolvimento diacrônico com as formas disciplinares de dado gênero ou meio. Afora o desvio geral (observado no capítulo 2) da “qualidade” formalista para o “interesse” neovanguardista, há vários indicadores desse movimento que vai da prática específica de um meio à prática específica de um discurso. Em “Outros critérios” (1968), Leo Steinberg enxergou uma guinada, nas primeiras pinturas *combine* de Rauschenberg, de um modelo vertical do quadro como janela para o modelo horizontal do quadro como texto, de um paradigma “natural” da imagem como paisagem enquadrada a um paradigma “cultural” da imagem como rede informacional, que ele considerava inaugural da prática da arte pós-modernista.⁴⁷ No entanto, esse desvio do vertical para o horizontal permaneceu quando muito operacional; sua dimensão social só foi desenvolvida a partir da pop. “Sua aceitação dos meios de

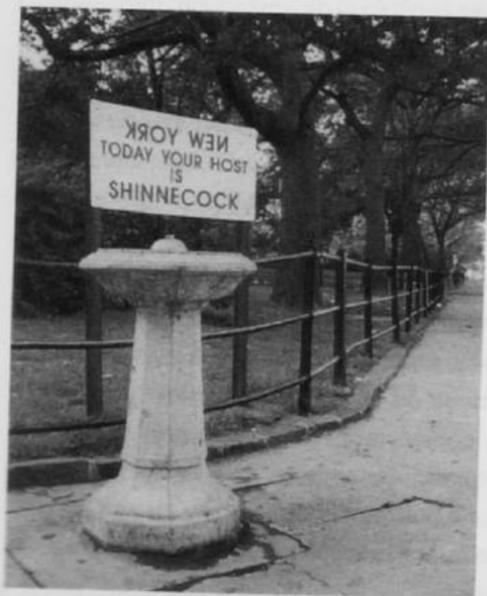
46 Sobre o embuste, ver Jean Fisher, *Jimmie Durham*. Nova York: Exit Art, 1989; sobre fingir-se de morto, ver Miwon Kwon, “Post-mortem Strategies”. *Documents*, n. 3, verão 1993. Mais uma vez, o discurso pós-colonial agora tende a fetichizar personas como o embusteiro e lugares como o espaço intermediário.

Concentrei-me nos artistas nativos norte-americanos, mas outros também usam essas estratégias. Em uma performance na Art in General (Nova York, 1993), Rikrit Tiravanija convidou os espectadores a dançar ao som de *O rei e eu* numa paródia de estereótipos populares (nesse caso, da cultura do sudeste asiático) e numa inversão de papéis etnográficos. Em *Import/Export Funk Office* [1992], Renée Green também inverteu os papéis etnográficos quando questionou o crítico alemão Diedrich Diederichsen a respeito da cultura hip-hop.

47 Ver Leo Steinberg, *Outros critérios* [1972], trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 116-25.

comunicação de massa acarreta uma mudança em nossa noção sobre o que é a cultura", predisse Lawrence Alloway há muito tempo em "The Long Front of Culture" [A longa frente da cultura] (1959). "Em vez de congelada em estratos numa pirâmide", a pop colocou a arte "dentro de um continuum" da cultura.⁴⁸ Assim, se Rauschenberg e companhia buscavam outros critérios, distintos dos termos formalistas do modernismo específico de um meio, a pop reposicionou o engajamento com a grande arte em toda a longa frente da cultura. Essa expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural é aprofundada, criticamente e não, na arte *quasi*-antropológica e nos estudos culturais.

Alguns efeitos dessa expansão deveriam ser destacados. Primeiro, a mudança para um modo horizontal de trabalhar é coerente com a virada etnográfica na arte e na crítica: o artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido. Segundo, essa mudança segue uma lógica espacial: o artista não só mapeia um local como também trabalha em termos de tópicos, enquadramentos etc. (que podem ou não indicar uma priorização geral do espaço sobre o tempo no discurso pós-moderno).⁴⁹ Ora, na ruptura pós-modernista, associada no capítulo 1 a um retorno à vanguarda histórica, o eixo horizontal, espacial, ainda cruzava o eixo vertical. Para ampliar o espaço estético, os artistas escavaram no tempo histórico e devolveram ao presente os modelos do passado, de tal modo que novos lugares foram abertos para o trabalho. Os dois eixos estavam



48 Lawrence Alloway, "The Long Front of Culture" [1959], in B. Wallis (org.), *This is Tomorrow Today: The Independent Group and British Pop*. Nova York: p. 1, 1987, p. 31.

49 Essa afirmação é feita por críticos como Fredric Jameson e desenvolvida por geógrafos urbanos como David Harvey e Edward Soja. Retomo essa questão no capítulo 7.

Edgar Heap of Birds, *Anfitriões nativos*, 1988.

em tensão, mas era uma tensão produtiva; idealmente coordenados, prosseguiam juntos, com o passado e o presente em paralaxe. Hoje, quando os artistas seguem linhas horizontais de trabalho, as linhas verticais às vezes parecem estar perdidas.

Esse modo horizontal de trabalhar requer que os artistas e críticos estejam suficientemente familiarizados não só com a estrutura de cada cultura, para mapeá-la, como também com sua história, para narrá-la. Assim, quem quer trabalhar sobre a Aids tem de compreender não só a *amplitude* discursiva, mas também a *profundidade* histórica de suas representações. Coordenar os dois eixos de vários desses discursos é uma carga enorme. E aqui a advertência tradicionalista a respeito da maneira horizontal de trabalhar – de que as novas conexões discursivas podem borrar as antigas memórias disciplinares – deve ser levada em conta, mesmo que só para ser contestada. O que está implícito na acusação é que esse movimento tornou a arte contemporânea perigosamente política. De fato, essa imagem da arte é dominante na cultura geral, apesar das exortações para purificar a arte da política por completo. Essas exortações obviamente se contradizem, embora também devam ser levadas em conta para serem contestadas.⁵⁰

Minha segunda questão diz respeito à reflexividade da arte contemporânea. Enfatizei que a reflexividade é necessária para proteger contra uma superidentificação com o outro (por meio do compromisso, da autoalterização etc.) que pode comprometer essa condição de outro. Paradoxalmente, como Benjamin propôs há muito tempo, essa superidentificação pode alienar ainda mais o outro se não levar em conta a alterização já em prática na representação. Diante desses riscos – de demasiadamente pouca ou muita distância –, defendi a obra paraláctica que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa é uma maneira de negociar o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática.⁵¹ Esse enquadramento pode ser tão simples quanto a legenda de uma imagem para um fotógrafo, tal como no projeto *The Bowery*, de Rosler, ou a inversão de um nome, como nas placas de *Heap of Birds* ou *Baumgarten*. Entretanto, esse reenquadramento não basta por si só. Mais uma vez, a reflexivi-

50 Uma reação similar contra a arte sobrecarregada pela política ocorreu no final da década de 1930 com a emergência do formalismo norte-americano. Hoje, porém, essa reação não requer o tempo de uma geração; pode ocorrer no intervalo entre duas bienais do Whitney, como é indicado por sua oscilação do engajamento político, em 1993, à irrelevância estilística, em 1995. Assim, também, o antigo formalismo procurava sublimar a renovação política na inovação artística; a versão contemporânea nem sequer tenta isso.

51 Por exemplo, "raça" é um constructo histórico, mas esse conhecimento não elimina seus efeitos materiais. Como objeto fetichista, o conhecimento da "raça" não reduz a crença nela (e ainda o deleite com ela); ambos existem lado a lado, mesmo ou especialmente entre os esclarecidos.

dade pode levar a um hermetismo e até a um narcisismo, no qual o outro é obscurecido, e o eu, acentuado; também pode levar a uma recusa completa de envolvimento. *E o que a distância crítica garante?* Teria essa noção se tornado um tanto mítica, acrítica, uma forma de proteção mágica, um ritual de pureza por si mesmo? Essa distância ainda é desejável, para não dizer possível?

Talvez não, mas a superidentificação redutora com o outro também não é desejável. Muito pior, contudo, é a desidentificação assassina do outro. Hoje a política cultural de esquerda e de direita parecem presas nesse impasse.⁵² Em grande medida, a esquerda superidentifica-se com o outro como vítima, o que a encerra numa hierarquia de sofrimento por meio da qual o infeliz dificilmente fará mal. Em muito maior medida, a direita desidentifica-se do outro, que ela culpa como vítima, e explora essa desidentificação para construir uma solidariedade política por meio do medo e da aversão imaginários. Ante esse impasse, a distância crítica não poderia ser uma ideia tão má, afinal. É a essa questão que me direciono no capítulo final.

52 Foi esse impasse que promoveu o culto da abjeção mencionado no capítulo 5. Por um lado, esse culto está farto da política esquerdista da diferença; é dúbio a respeito dos sentimentos comunitários. Por outro, recusa a política diretista da desidentificação e põe-se ao lado do infeliz contra o reacionário.