

FICÇÕES IRRECUSÁVEIS

Nelson Ricardo Ferreira da Costa - UFRJ

RESUMO

Analiso determinados dispositivos utilizados por parte da arte contemporânea para possibilitar a interação entre o espectador e obras definidas como aproximações entre arte e realidade. Proponho que uma concepção específica de vida, e de realidade, é fundamental para definir e colocar em constante fluxo um tipo de compreensão acerca da arte e, consequentemente, instalar um projeto de consumo envolvendo um número cada vez maior de indivíduos. Sugiro que a viabilização desse projeto se dá através da supressão de possibilidades de ação que necessitem de algo diverso das expectativas imediatistas desse agora reconhecido e crescente grande público, simultaneamente produtor e consumidor daquilo que é, imediata e coincidentemente, estimulado e direcionado pelos meios de comunicação de massa.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Interatividade; Real e ficção; Fricção.

ABSTRACT

I make an analysis on certain devices used by contemporary art to enable the interaction between the spectator and works defined as approximation between art and reality. I propose that a specific conception of life and reality is essential to define and put into a constant flow a kind of understanding about art and, consequently, to install a project that aims at the increase of the number of consumers. I suggest that the accomplishment of this project is made possible by the suppression of possibilities for action that require something different from the superficial expectations of a large and growing audience, both producer and consumer of what is directed and encouraged, ironically, by the mass media.

Key words: Contemporary art; Interactivity; Real and fiction; Friction.

Conta-se, e não se sabe a partir de quem ou quando, que uma vez um jovem rapaz ficou como que aprisionado em uma antiga e remota caverna, tendo como única companhia uma pequena lâmpada de óleo. A narrativa, adiantando tratar-se de um evento de puro acaso, revela que ao friccionar a superfície fria e metálica do objeto mágico fez-se presente subitamente uma espécie de gênio que, mais que de imediato, afirmou ser capaz de tornar real todo e qualquer desejo de seu, forçosamente agora, amo e senhor. Compondo tal situação teríamos de um lado um ser com predisposição servil em acatar as solicitações a ele direcionadas e, de outro, um personagem intimado a desejar, a pedir e a solicitar. Intimado sim, pois o "eu quero", isso e aquilo, decorreria, a partir de então, da tal afirmação ouvida

acerca da possibilidade de completa satisfação e êxito nesse desejar. Desejo daquilo que é possível, que é provável e realizável.

Nesse momento atentamos para uma improvável e sobrenatural negociação entre um dado ficcional e uma parcela de fricção. O atrito que acende a lâmpada permite que possamos conectar aquele casual gesto de roçar a superfície do suposto objeto mágico - objeto companheiro de nosso ladino herói - à ficção de poder realizar os desejos ainda nem mesmo desejados. *Fricção* para supor a *ficção* possível; ficção como projeto de realização. Desse modo, esfregando também a lâmpada, sugerimos essa relação interativa entre dois personagens, mas salientando que se trata de um conto, de contemporânea ficção: de um lado, aquele que promete tornar fato o que for desejado e, de outro, alguém que se vê compelido a desejar, compulsoriamente. Provavelmente muitas das crianças que leram (ou ouviram) tal história escutaram também um "deve-se ver com os olhos e não com as mãos". Já foi comum dizer-se isso sempre que se desencadeava aquele desejo irresistível de tocar nas coisas vistas como novas, desconhecidas e algo interessantes; nas coisas que desfilavam, casualmente, pela frente. Esse "ver de longe e não tocar" era quase um não poder possuir, um deixar de participar da festa. E, assim sendo, um atrito de outra ordem se deparava: a sensação de que a impossibilidade do toque deixava tudo muito distante e mantinha os então espectadores do lado de fora da cena. Tempo passado, aquelas mesmas crianças verificam e testemunham uma espécie de inversão: o proibido agora é não tocar, não ser um *friccionante* ativo e presente a cada mínimo elemento que se ofereça como um algo a mais para se possuir; um algo para, obrigatória e avidamente, desejar-se tomar parte. Possibilidade única, participar seria estar, sensorial e *sensacionalmente*, também presente em cena e, como comenta Rancière¹, deixar para trás a maldição de ser espectador, de ser platéia, de apenas olhar de fora o que se passa. No primeiro capítulo de seu livro *O espectador emancipado*, o autor inicia o foco sobre a reflexão artística contemporânea dizendo que a ausência de relação evidente envolvendo as questões da emancipação intelectual e o problema do espectador contemporâneo possibilita espaço de investigação acerca desse ponto:

"Mas para fazer emergir essa relação e dar-lhe um sentido, haveria que reconstituir a rede de pressupostos que situam a questão do espectador no centro do debate sobre as relações entre arte e política".²

O que se discute vai além da simplificação ingênua que divide a cena entre aqueles que agem e os que simplesmente observam de fora esse agir. Mas o que seria agir – ou interagir – de fato? Seria simplesmente aceder a todas as solicitações ou quem sabe recusar entrar nessa espécie de palco agora tão ampliado? Para Rancière, a ideia de que ser espectador é um mal estaria baseada na crença de que haveria uma oposição entre *olhar* e *conhecer*. Aquele que olha, olha para uma aparência, ou seja, uma espécie de *ficção* e nunca a própria realidade. Olha de fora, distanciado, ou seja, não participa ou interage – não *fricciona* – o real. Em sua condição ignorante acerca dos mecanismos - dispositivos - que formatam essa ilusão de ótica, deixa-se manipular como uma espécie de objeto e não compreende, não *conhece* a realidade como fato. Consequentemente, e curiosamente, tornou-se senso comum que essa inferior condição seria a forma de não atuação, definindo aquele que observa, que permanece distanciado e imóvel em seu lugar, como passivo e separado do que se desenrola diante ele. Distanciado, encontra-se na condição de estar separado da capacidade de conhecer e de poder atuar. Quem sabe, de ser visto enquanto atua.

Inversamente, Agamben comenta que:

A contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Mais exatamente, é "essa relação com o tempo que adere a este, por meio de uma defasagem e de um anacronismo". Os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela.³

Nessa direção fica possível compreender certos procedimentos – em parte do meio artístico já praticamente um consenso – que focalizariam a especificidade democrática do fazer artístico na negociação entre a figura de um possível *autor*, o chamado *artista*, e de prováveis participantes (e que muitos adjetivam de *co-autores*) advindos do que se costumava considerar anteriormente como o *público*. Do atrito entre esses personagens flutuantes e uma série de conceituações e circunstâncias se faria o trabalho de arte.

E seria provável, ainda que como hipótese, pensar que em certa produção de *arte contemporânea* haveria alguns *modelos*, ou formatações, agora especialmente privilegiadas pela mídia e pelos sistemas promotores da circulação e visibilidade?

Haveria um estímulo de mercado determinando o que interessaria ser produzido e, simultaneamente, ser avidamente consumido pelo público participante?

Mas caso a hipótese seja admitida, a *quem* – ou a *que* – poderia ser creditado um agir artístico? Aos artistas e co-artistas intensamente envolvidos nessa *fricção* ou também a uma espécie de dispositivo, *imperceptível* e impessoal, operando interesses sobre as *ficções* habituais dos elementos *visíveis* e *participantes* na cena?

Fique claro que não se faz aqui a defesa de um ou outro modo de interação com o objeto artístico, mas sim de que não há somente um modelo que detenha a supremacia sobre a capacidade de interação mais intensa ou satisfatória com a obra artística. Podemos dizer inclusive que o grau dessa interação, no sentido mais amplo do termo, não se acha na dependência direta de uma imersão física absoluta na obra. Ainda mais que, quando falamos em tempos de fronteiras, limites e contornos tão tênues, o que seria hoje estar totalmente dentro ou próximo de algo?

Com uma relativa emancipação dos corpos, com a chamada queda das fronteiras e a instalação de uma cada vez mais frequente prática de equivalência nos discursos, muitos termos e conceitos passam a ser revistos mediados por uma flexibilização tão intensa e veloz que acaba por pulverizá-los em suas especificidades. Consciente de que elas podem e devem ser debatidas, penso ser discutível que uma pluralidade de significados sofra uma espécie de nivelamento onde sentidos opostos devam ser lidos como sinônimos. Por exemplo, ao falarmos de presença: ainda que se admitam vários modos de se estar presente supõe-se haver a possibilidade de que algo assim não o esteja; entretanto, se dissermos que *presença* pode ser *ausência* e vice-versa, ou ainda, que estar ausente é um outro modo de se fazer presente, ocorre um esvaziamento no significado e utilização dos termos e uma consequente neutralização da discussão. Os termos, assim relativizados, passam a ser equivalentes e o debate se torna retórica. Contudo é possível verificar que essa flexibilização, além de não ser universal, de fato obedece a certos direcionamentos. Como uma via de mão única, estar ausente ou não corresponder ao convite de interação passa a ser cada vez mais impossível. É como se estivesse em processo um mecanismo onde estar *aqui*, ser constantemente *visível* e corresponder

incessantemente ao que lhe é solicitado fosse a única regra – ficção irrecusável e voluntariamente seguida.

A toda uma sorte de participantes, estaria destinada a aceitação no participar. Voluntariamente se integrarão, pelo menos em princípio, naquilo que lhes será sutilmente sugerido por quem, ou por aquilo, que de fato demarca o *como* deve se proceder. Tornou-se comum *ficcionar* que se discute acerca da liberdade de ação, coletiva e individual. Todavia não se verifica possibilidade de escolha e participação fora da aceitação em cooperar para além do que é predeterminado em diferentes – mas muito semelhantes – situações artístico/imersivas. Nelas a hipótese da recusa (perigo constante) é inadmissível e sequer está listada entre as normas de participação. Na maioria das vezes, será impossível interagir de modo a ir de encontro a tudo, ter mais de uma escolha a cada vez ou decidir não *friccionar* nada e voltar atrás. No processo de construção de certos dispositivos interativos, verificamos que, para se atingir uma espécie de "sensação de liberdade de escolha" por parte daquele que faz uso dos mecanismos regulados a partir desse pressuposto, o artista necessita, de antemão, estar com absoluto e total controle acerca do que se passa e do que poderá ocorrer durante as fases de interação entre os participantes. Cada eventual decisão deverá ser prevista antecipadamente para que a proposta que configura o trabalho artístico possa ser mantida em sua íntegra, o que elimina toda e qualquer escolha, ou todo e qualquer gesto, que escape às regras que estipulam e delimitam a encenação dos participantes. Ao falar sobre o que chama de *paradoxo do espectador*, Ranciére diz que não haveria teatro sem sua presença, ainda que esse espectador possa ser único e estar oculto⁴. E uma particular *condição de espectador* está muitas vezes oculta sob a *condição de participante* em uma encenação mediada pela crença na suposta emancipação dela mesma. Isso que torna possível compreender que não é apenas pelo fato de supostamente se abandonar o binômio autor/espectador (palco/platéia, galeria/rua) que de fato se instala uma nova forma de relação.

É igualmente importante investigar as diferenças e aproximações entre *interação* e *consumo* para poder assim pensar em que medida o recorrente discurso que visa ampliar indefinidamente o número daqueles que consomem visitas a galerias e museus, que comparecem a eventos artísticos e a manifestações onde se toma

contato com esse tipo de produção seria diferente do que o estímulo feito por outras formas de indústria. O *slogan* de que é imprescindível *tomar parte* em determinadas situações está presente nas mais diversas áreas do dia a dia e não é especialmente privilégio do universo da arte. Isso estabelece uma sintomática e já plena contaminação entre o universo artístico e o que se considera a cena real.

É possível que uma das maiores dificuldades em um projeto que proponha esse tipo de interação esteja exatamente na disseminação da crença de que tomar parte em uma proposta artístico/interativa torna o ativo participante instrumento de uma suposta conexão entre o universo da arte e o que se imagina ser a "vida real". De fato ocorre uma aproximação com um formato específico da realidade, com um formato apenas. Pode-se pensar que, em certa medida, sempre houve uma espécie de convívio, oscilante entre *distanciamento* e *aproximação*, no que se refere às fronteiras que formatam aquilo que a cada momento se estabelece como sendo "vida real" e o que se compreende como *ficção*.

Não sendo considerado em absoluto como um privilégio da arte contemporânea, esse tipo especial de relacionamento é observável em todos os momentos históricos, cabendo apenas guardar as diferenciações, conceituações e significados associados a cada um daqueles termos, considerando-os particularmente em cada período. O que se chama agora "vida" ou como se define "arte" sofreu - e sofre - modificações que imediatamente revelam que afinal se trata de algo temporal, algo que seguramente acumulará alterações de acordo com os interesses característicos a cada instante.

De fato, se mostra sintomático o investimento percebido atualmente na produção de certos discursos que aderem a uma determinada produção e veiculação de uma parcela da arte contemporânea. Alguns desses discursos, presentes na mídia de um modo geral, operariam especificamente por meio de uma espécie de defesa de um determinado *real* como sendo a própria "realidade em si", sendo essa defesa edificada através da instrumentalização de recorrentes fragmentos da banalidade cotidiana, utilizados como repertório disponível à afirmação, circulação e consumo de todo um segmento significativo da produção artística. Não podemos esquecer que aparentar, sugerir ou aventar algum tipo de semelhança com o mundo, ou com a vida cotidiana, há muito faz parte do imaginário dos artistas, ainda que muitas

vezes se estabeleça como meta o afastamento ou mesmo o rompimento com essa suposta identificação. Diante da impossibilidade de um encontro de fato com o *real*, constroem-se – e destroem-se – séries de realismos aos quais cabem maiores ou menores audiências e seguidores.

Certamente não se trata de fenômeno novo ou recente, mas o que deve ser considerado é que é possível estabelecer uma conexão entre o tipo de recorte que está sendo veiculado e determinados interesses econômicos e de mercado. Essa referência muitas vezes entra em cena encoberta, ou mascarada, em atitudes supostamente inclusivas, educativas e associada a programas de facilitação social. A partir de um dado momento, intensifica-se uma espécie de manipulação, intensa, direta e imediata, utilizando o que poderia haver de mais trivial e cotidiano com o propósito de efetivar a sua instrumentalização especulativa por parte da arte. Essa estratégia permite que determinadas propostas de trabalho atinjam um alto nível de visibilidade junto à mídia e obtenham prestígio e simpatia por parte de um grande público que é levado a crer que vários aspectos de seu universo cotidiano seriam agora vistos como algo importante. Importante mesmo é assinalar que, sob as artimanhas desse recorte, pode ser observado o gradativo desprestígio de qualquer elemento percebido na vida cotidiana que possa de algum modo ser associado a alguma forma de hierarquia e erudição. E ainda que qualquer olhar nem tão atento perceba se tratar de pura *ficção*, parece que apenas a sensação de que isso se dá é suficiente para se crer que a hierarquia está banida de vez e a experiência *arte* se torna finalmente em algo de fácil, rápido e satisfatório acesso a todos.

O problema é que esse determinado “recorte de real” – pura *ficção* – passa a ser aceito praticamente como um “sinônimo do real”. Essa espécie de sutil “jogo interativo” serviria adequadamente a interesses característicos de ampliação de mercado por se apropriar de ferramentas veiculadas na mídia como, por exemplo, os discursos chamados de politicamente corretos. De modo similar, uma específica leitura dos termos *participação* e *democracia* resultaria na interpretação de ocasionais críticas a essa forma de sistematização como sendo “discursos e posicionamentos reacionários e retrógrados” frente aos projetos de emancipação social e artística agora desenvolvidos.

A partir de Adorno⁵ fica possível colocar que a esse específico formato de representação, compreensão e veiculação da realidade – e sua complexa relação com a obra de arte – interessa profundamente a produção de um número cada vez maior de consumidores do também produto arte. Na *Indústria Cultural* é proporcionada ao consumidor uma série de necessidades, de desejos, que ele mesmo desconhece. Para que esses, após instalados, sejam satisfeitos não é necessário pensar, mas apenas e tão somente escolher entre as possibilidades oferecidas. Assim ele encontra à sua disposição esquematizações, suficientemente inofensivas, de fácil e rápido acesso e com a qualidade maior de poderem ser empregadas indiscriminadamente. O único alvo da *Indústria Cultural* é a finalização de seus objetivos de alargamento de mercado.

Proponho que uma concepção específica de vida, e de realidade, é fundamental para definir e colocar em constante fluxo um tipo de compreensão acerca da arte e, conseqüentemente, viabilizar seu projeto de consumo por um cada vez maior número de indivíduos. Para tanto, deveriam ser imediatamente desprestigiadas as outras possibilidades de argumentação que necessitassem de algo diverso das expectativas imediatistas desse agora reconhecido e crescente grande público, simultaneamente produtor e consumidor daquilo que é, imediata e coincidentemente, estimulado e direcionado pelos meios de comunicação de massa.

O peculiar produto, para ser desejado, deverá ser de fácil acesso, sinônimo de garantia de diversão, abranger larga produção, baixíssimo custo e poder ser rapidamente multiplicável. E, é claro, descartável e de pouca influência no que se refere à modificação de hábitos ou à viabilização de questionamentos e reflexões que possam gerar conflitos indesejáveis.

Felizmente a aparente unanimidade é rompida e indagações vêm surgindo para friccionar os já ampliados campos de especulação no espaço artístico, o que demonstra uma necessidade de renovação de parâmetros e construção de outras vias de abordagem a essa gama de experimentações a que chamamos arte.

Um questionamento realmente formulado a partir da *fricção* entre *ficção* (arte) e *realidade*, como campos interpenetráveis, ainda que distintos, pode influir no reposicionamento das possibilidades latentes na produção proposta como aberta e participativa. Uma crítica a um consumo acelerado da cena artística como

mercadoria-fetiche ao alcance de todos pode sim sofrer todo o tipo de contaminação e intermediação através das ferramentas recolhidas poeticamente no cotidiano e, mesmo assim, viabilizar de fato o surgimento de múltiplos pontos de vista, de espaços e de gestos favoráveis à análise e à reflexão. A dificuldade é que a *fricção* por ela mesma é proposta de modo intenso, rápido e superficial. Friccionar uma superfície e, logo a seguir, passar à seguinte, impede que o participante se perceba em cena; se perceba como parte integrante e ativa na *ficção*.

E já que tratamos de encenação, é oportuno pensarmos a relação existente entre *opacidade* e *transparência*, demonstrada por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico*⁶.

Para Xavier, um discurso se tornaria transparente não se revelando enquanto discurso; simulando uma condição de verdade, conforme é demonstrado pelas tradicionais – ou contemporâneas – representações ilusionistas ou naturalistas. Por se ocultar em sua invisibilidade – por ser aparentemente imperceptível – torna difícil alguma interação de forma consciente.

Diferentemente, teríamos a opacidade de um discurso, ou de um dispositivo, no momento em que este se mostra, ou seja, deixa evidente todo o seu aparato e revela seu próprio mecanismo de ação. O dispositivo opaco poderia ser visto como aquele que apresentaria *um real*, ainda que ficcional, e não uma *representação* do real em si. Nessa direção, por ser perceptível, seria um mecanismo que melhor viabilizaria a percepção do que se encena e os possíveis modos de interação, de atuação ou *fricção* entre os personagens e o que delimita o objeto de interesse.

E é exatamente essa abertura à possibilidade interativa, de manifestação e interferência a partir do interior desse *sistema*, que poderia nos interessar de modo premente, já que estaríamos completamente afetados enquanto possíveis *sujeitos* atuantes no processo.

Mas, em meio a que circunstância poderíamos exatamente verificar a *genealogia* desse tipo de estrutura?

Uma via de acesso seria através do filósofo e professor Giorgio Agamben⁷, em sua busca às origens do termo *dispositivo* e da avaliação das circunstâncias em que poderia ser considerada a sua utilização. O que teve início a partir de um poder externo ao indivíduo acaba por ser interiorizado pelos homens em sistemas de

crença e sentimentos. Agamben comenta que Foucault faz aplicação do termo em relação ao conjunto de situações produzidas no atrito entre indivíduos, instituições, processos de subjetivação e os dados que objetivariam os jogos do poder.

O termo *dispositivo* seria, então, algo como o alinhamento de uma série de mecanismos e práticas, lingüísticas ou não, médicas, jurídicas, militares, políticas e artísticas que teriam como alvo o alcance de determinado efeito.

Através de Agamben somos inesperadamente conduzidos até um problema econômico: comentando acerca da origem do conceito de *economia* quando, nos séculos iniciais da Igreja Católica, onde o termo grego *oikonomia* (administração do *oikos* – da casa) era aferido em relação a uma possível “economia divina” e onde transcorreria uma espécie de relação de confiança entre *Pai* e *Filho* na *gestão/administração* da história humana⁸.

Ao ser traduzido para o latim, *oikonomia* lê-se como *dispositio*.

Os ‘dispositivos’, dos quais fala Foucault, estão de algum modo conectados com essa herança teológica, e podem ser de algum modo reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa o mundo das criaturas⁹.

Agamben propõe que denominemos *dispositivo* a tudo aquilo que denote capacidade para “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos”. Assim sendo é perceptível a existência de um dispositivo, a princípio invisível e sutil, gerindo e direcionando a crença em um único e absoluto modo de produção, formatação, veiculação e interação com a arte. Todas as variações pretendidas não afetariam os objetivos a serem alcançados e a ampliação no poder desse mecanismo é obtida através da imediata satisfação nos pequenos desejos de um público que se entrega voluntariamente e sem nenhum tipo de receio às suaves e divertidas *fricções*. A lâmpada continua oferecendo o que não é pedido, mas mesmo assim rapidamente realizado. Ficcionalmente, o público atinge uma sensação de que é parte ativa na produção da obra e isso basta para que o processo se mantenha em andamento. Não há nenhuma necessidade de aprofundamento ou reflexão naquilo que é experimentado quando ouvimos que experimentar ou vivenciar uma situação já é compreender e refletir acerca do que se passa.

E qual será o próximo desejo...?

¹ RANCIÉRE, Jacques. *El espectador emancipado*, p.10.

² Idem.

³ AGAMBEN, Giorgio. “O que é ser contemporâneo?”.

⁴ RANCIÉRE, Jacques. Op.Cit. P.10.

⁵ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural*.

⁶ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”

⁸ Op.Cit. P.11.

⁹ Idem, ibidem.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *Outra travessia*, nº 5. Florianópolis, 2005.

_____. “O que é ser contemporâneo?”, in: *El Clarín*, 21 de março de 2009.

RANCIÉRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*.

Nelson Ricardo Ferreira da Costa

Artista visual, doutorando em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e especialista em Teoria da Arte pela mesma Instituição. Esteve como bolsista CAPES junto à Universitat de Barcelona.