

# UMA UTOPIA<sup>1</sup> PARA A ARTE: CONTINUAR A SER ARTE

Fernando José Pereira<sup>2</sup>

## 1 Sobre a utopia das imagens que reclamam o tempo neste tempo sem tempo

*Para a Fátima Vieira, uma verdadeira utópica verdadeira.*

O último livro do historiador de arte norte-americano Hal Foster tem um título significativo: “What comes after farce?”. O autor está a referir-se, obviamente, a uma famosa formulação teórica marxista que apareceu primeiramente no texto “O 18 de Brumário de Louis Bonaparte” onde se afirma que a história se repete, primeiro, como tragédia e, depois, como farsa. Aí Marx dizia, referindo-se, em primeiro lugar, à tragédia da tomada do poder absoluto por Napoleão Bonaparte na França em 1799 e, em segundo lugar, à farsa de seu sobrinho Napoleão III decretando uma tomada de poder semelhante em 1851. Por mais ridículo que possa ter parecido, o objetivo para Marx era revelar a diretriz da burguesia, “que para salvar o seu dinheiro deve perder a coroa”, que a busca do lucro tornava todas as outras coisas discutíveis, incluindo a legitimidade soberana do próprio governo.

A formulação de Marx é da maior importância, inclusive, para entender o nosso tempo. Mas, mais importante, a pergunta do título de Foster alude a uma série de incertezas com que nos defrontamos no nosso presente, também, ao nível das práticas artísticas.

---

<sup>1</sup> A utopia que é referida no título deste artigo deve a sua significação a uma formulação teórica do filósofo espanhol Luis Castro Nogueira quando afirmava de forma interrogativa e, por que não dizê-lo, irónica: “Porque é que as utopias são sempre da Razão e nunca das razões?”. A utopia a que nos referimos relativa às práticas artísticas é mesmo das razões, singulares, individualizadas e que, assim, se podem transformar no que mais interessa a este texto: em simples gestos desejanter e não em magalomanias racionalistas já experimentadas e prontamente transformadas em distopias sinistras.

<sup>2</sup> Professor Doutor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, I2ADS.

Talvez as mais importantes estejam interligadas e possam fundir-se. Contudo, aqui, interessa-nos escapelizar mais aprofundadamente cada uma em separado: por um lado; uma enorme alteração das temporalidades introduzidas pelo digital na contemporaneidade e, por outro, talvez como consequência directa da aceleração temporal, a hiperprodução imagética que vimos designando ao longo dos últimos anos como uma pandemia<sup>3</sup> das imagens.

A actual distopia do tempo é o resultado de várias operações levadas a cabo com sucesso no sentido de tentar adaptar os humanos a um tempo que não lhes pertence: o tempo maquínico digital. Para tal, vão sendo introduzidos mecanismos geradores da impaciência que se generaliza a toda a nossa vida. O Tempo passou a ser, quando se dá por ele, uma espécie de fardo que nos complica a vida. As chamadas redes sociais e a instantaneidade da comunicação que transportam consigo vieram, também, acrescentar algo de novo: a ansiedade de estar sempre em perda. Somos impacientes com tudo e, obviamente, com a arte também. Por isso, repensar os mecanismos do Tempo e as formas de actuação que as temporalidades mais exigentes requerem é uma das tarefas políticas mais importantes para os artistas do nosso tempo.

Refere o filósofo inglês Peter Osborne: “As obras contemporâneas estão a ser entendidas e valorizadas como artefactos da lembrança, enquanto a lembrança é reduzida a, ou se identifica com a memória ou recordação e, sempre, ligada à noção de testemunho.” Não é deste olhar que aqui queremos falar, do olhar nostálgico marcado pela lembrança e pela recordação, antes de um olhar prospectivo, utópico. Voltemos a Osborne: “É uma virtude de o modelo de memória associar a história aos vivos, isto é, ao presente, e não apenas ao passado. De facto, uma das principais funções do conceito de memória é avivar o passado, dar-lhe vida no presente ... mas a história não é apenas uma relação entre o presente e o passado - é igualmente sobre o futuro. É este momento futural que separa definitivamente o conceito de história do de memória... Nesse sentido, a história (como a arte) é inerentemente utópica”.

---

<sup>3</sup> Uma explicação necessária. A investigação em torno deste assunto começou já há alguns anos, muito longe, portanto, da actual situação que nos encontramos a viver. Não tem, por isso, qualquer relação com ela, para lá da utilização da palavra pandemia. Decidimos manter a palavra por uma questão de coerência. Apesar de tudo o que é aqui afirmado, que bom seria termos pela frente uma pandemia de imagens...só.

Quatro exemplos recentes (três, das práticas artísticas e um do mundo da moda) podem potenciar uma discussão mais aprofundada sobre este assunto a partir da constatação de que hoje a arte e a cultura, exactamente devido à impaciência e à instantaneidade, se encontram em situação de trabalhar em condições profundamente adversas.

A exposição “Slow Painting” realizou-se em Dezembro passado (2019) na Leeds Art Gallery em Inglaterra. Antes de mais, um detalhe importante sobre o título: vivemos tempos de tal velocidade e impaciência que o título desta exposição, sendo ela de pintura, portanto de imagens estáticas, teve a necessidade de acrescentar o adjectivo “slow”. Trata-se aparentemente de um detalhe, mas afirma-se como sendo da maior importância. O acrescento da palavra *devagar* produz a alteração decisiva, tanto ao nível da produção como da recepção, para que a fruição possa ser realizada. É um apelo que o curador faz, de forma não dissimulada, a um tempo que admita a reflexão e a produção de pensamento a partir do visionamento atempado das pinturas expostas. Não consigo evitar a referência a um relato delicioso realizado sobre esta exposição por um repórter do jornal “The Telegraph”, diz Cal Revely-Calder: “A capacidade de ver a pintura”, escreve Herbert no ensaio do catálogo, “não é inata. Ela cresce e cresce apenas na aparência. A exposição “ Slow Painting ” considera a visualização como uma prática de complexidade, aquela que se mantém viva na tela apesar de pressionada pelo acelerador. É uma exposição difícil; produtivamente, para aqueles preparados para se demorarem. Em Leeds, o *layout* foi dividido em dois: numa sala, com uma porta, os visitantes pareciam capazes de permanecer; no outro, parecido com um corredor, a azáfama apagava a calma. Uma mulher apareceu e parecia que varria, a capturar cada pintura no seu telemóvel. A sua velocidade começou a parecer pungente: uma feliz pecadora, sem o saber, condenada. O trabalho de olhar - como em qualquer devoção - é tão facilmente abandonado.”. O que aqui é relatado é, hoje, comum e já observado por muitos de nós. As imagens criadas pelos seus especialistas, os artistas, encontram-se em situação difícil. A comunicação digital que tudo normaliza e banaliza consegue uma eficácia (palavra estranha aos procedimentos artísticos) que altera a nossa relação com as imagens: permite o “guardar de imediato para ver quando tiver tempo” e esse é o problema fundamental levantado por esta, entre outras exposições e obras de artistas. Que semelhanças poderão existir entre ver atempadamente uma pintura e observar a sua reprodução minúscula no ecrã de um telemóvel? Como refere num artigo muito recente Naomi Klein: “...quando avançamos a este ritmo não temos tempo, sequer, para fazermos perguntas

sobre as misérias que espalhamos pelo mundo”. Mas nós, resilientes que somos, mantemos a premissa de ainda as colocar e de forma bem clara. O pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci ajuda-nos nesta tarefa quando refere a persistência de uma espécie de optimismo da vontade que consegue ultrapassar o pessimismo do pensamento.

Steve McQueen, na sua versão artista e não cineasta, traz-nos um exemplo da possibilidade que as obras de arte têm de conduzir a um mesmo significativo as estórias e a história numa narrativa pessoalizada e liberta das pressões da comunicação e da instantaneidade: a confluência da memória com a história, a utopia de o fazer.

A obra “End Credits” apresentada na nova galeria do New Museum de Nova Iorque em 2017 é constituída por uma enorme projecção audio visual que, no seu total tem a duração de 13 horas. Tudo se passa em torno do revisitar pelo artista de todo o dossier criado pelo FBI em tempos *McCartistas* sobre o cantor negro Paul Roberson e agora tornado público. Todas as páginas do processo passam pelo ecrã em scrolling ascendente, tal como os créditos finais de um qualquer filme que acabamos de ver. Trata-se, portanto, de uma referência a uma narrativa que já foi vista e que terminou. A acompanhar as imagens dos documentos ouvem-se as vozes de dois personagens, um masculino e outra feminina que vão comentando o que vamos vendo...ao longo das nove horas de projecção. Contudo, um elemento decisivo é acrescentado: a assincronia entre a duração das imagens e do som. As primeiras têm uma duração de nove horas enquanto as segundas seguem sós por mais quatro horas. A falência de um poder que ainda quer ser o mais forte – o regime das imagens – torna-se visível na sua abdição para a continuidade sonora. É um detalhe, mas da maior importância. A totalização global representada pelo poder absoluto da imagem e da sua instantaneidade apresentou-se, antes de mais, como a vencedora de uma espécie de batalha contra o Tempo: anunciaram-se o fim da história, o fim de todas as utopias o desinteresse da memória em favor de um presente absoluto e instantâneo concentrado na ideia de agora. E, anunciou-se, também, a expansão totalizadora do espaço. O Tempo tornou-se, assim, operativo, para que os fluxos vários possam circular. E, para tal, assistimos a uma voracidade tecnológica que tudo devora (nem as memórias do passado recente escapam). Toda esta situação torna a noção de contemporâneo altamente complexa, daí a necessidade absoluta de uma temporalidade que seja coincidente com a condição humana ou, então, se tal acontecer, como temos vivenciado, a sua impossibilidade, correremos o risco de experimentarmos o que Fredric Jameson teoricamente designava

como esquizofrenia social, isto é, quando os elos das camadas do tempo se partem.

A obra de Luke Willis Thompson “autoportrait” de 2017 é uma referência importante na discussão aberta com a imposição compulsiva da instatanteidade. A obra, rodada em filme de 35 milímetros a preto e branco e sem som, é composta de 2 planos de 4 minutos cada. Em cada um deles podemos ver retratos de Diamond Reynolds. Reynolds ficou conhecida por um triste (mais um) episódio relacionado com a violência policial norte-americana perante a comunidade negra do seu país. A difusão em directo, a partir do seu telemóvel, do assassinato do seu namorado dentro de um carro partilhado pelos dois e pelo filho de ambos, por um polícia foi notícia no dia e, como sempre, foi rapidamente devorada por outras tantas imagens difundidas pela comunicação. Rapidamente passou à condição de resto ou de rasto de imagem. O que o artista propõe como “sister-image”<sup>4</sup> é a absoluta antítese da voracidade do tempo maquínico da comunicação digital. Nos oito minutos de duração, o retrato de Reynolds em pleno silêncio e sem nunca olhar o espectador, absolutamente parada, apenas mexendo a cabeça de plano para plano, mas absolutamente imóvel depois destes breves movimentos, é uma proposta de serena gravidade e, sobretudo, uma possibilidade de reflexão sobre o assunto da obra. O retrato pungente é, assim, acrescentado de uma dimensão identificadora da própria relação que a arte (pelo menos alguma) pretende manter com o mundo: reflexiva e, por isso mesmo, motivadora de sentimentos no espectador. Mas todo este envolvimento é povoado pela capacidade do espectador “resisitir” a um tempo alongado e silencioso, apenas entrecortado pelo ruído sincopado da enorme máquina de projectar de cinema. Uma espécie de drone que se espalha pela sala e acompanha o espectador na gravidade silenciosa do não olhar de Reynolds. As imagens mostram-na sempre de lado ou a três quartos e nunca de frente. O Tempo torna-se visível e palpável, talvez, até, incómodo, e, contudo, são essas características que o tornam eminentemente político. Um Tempo que potencia a reflexão é um tempo aliado da obra de arte, mas é, também, uma condição política desta e que lhe é inerente. Refere A crítica de arte Tina Camp<sup>5</sup> a propósito desta obra e da sua força política: “Yes, it is an act of refusal. It is a refusal to be complicit in the silencing of black pain and suffering, and a refusal to impose words on the indescribable. It is a refusal to depoliticize the space of the gallery or to assume the art world is removed

---

<sup>4</sup> A definição pertence ao artista

<sup>5</sup> *Adjacency: Luke Willis Thompson's Poethics of Care* in revista “Flash Art n° 327 de outubro de 2019.

from the politics of black fungibility. It is a refusal that forces us to do the work of reckoning — both inside the gallery and beyond it — with our own culpability with the infrastructures of anti-black violence that pervade every space, regardless of whether we acknowledge it or not.” A narrativa presente na obra e que a conduz ao presente da sua exibição apresenta-se aqui no interior de uma visível construção temporal que lhe permite a identidade necessária à sua condição de obra artística. Que lhe permite continuar a ser arte.

Nas antípodas do mutismo e estaticismo da obra de Thompson encontra-se a passagem de moda da marca Gucci na semana da moda de Milão para a primavera de 2020 e realizada em Setembro de 2019. Nesta, os modelos passavam imóveis e silenciosos num tapete rolante construído especialmente para o evento. Vestidos maioritariamente de branco e com referências explícitas ao vestuário utilizado em hospitais psiquiátricos, os modelos passavam, quais seres lobotomizados<sup>6</sup>. A utilização da imagem, vazia, mas significativa do nada da maioria das imagens da comunicação que, numa relação de livre arbítrio, tudo utiliza para seu interesse é, por isso, uma “imagem” ao mesmo tempo poderosa e representativa do nosso tempo: A imagem como tudo, ou, antes o tudo como imagem. Trata-se de um recurso habitual da comunicação (por oposição à obra de arte), a sua superficialidade a que, neste caso, se acrescenta igualmente uma declarada falta de ética.

Se olharmos para as obras atrás analisadas e as pusermos em paralelo com este evento podemos chegar a algumas conclusões. Lida-se, em ambos os casos, com imagens e, contudo, não se tocam sequer, na relação que estabelecem com o espectador. Trata-se, nesta última situação, de uma alteração da maior importância. Aparentemente estamos no mesmo território do estaticismo, do tempo alongado, do silêncio e, contudo, nada disto é aqui decisivo, bem pelo contrário. Estas são imagens da pandemia imagética, as anteriores são absolutamente exteriores a esse fenómeno, sobretudo, porque assim o querem. Poderemos, se quisermos, adaptar a esta postura das práticas artísticas a noção derridiana da possibilidade da im-possibilidade. O que significa, obviamente, uma

---

<sup>6</sup> A modelo Ayesha Tan Jones teve necessidade de proferir as seguintes declarações: “Como artista e modelo que já teve problemas de saúde mental, bem como membros da família que sofreram de depressão, ansiedade, bipolaridade e esquizofrenia, é doloroso e insensível ver uma marca como a Gucci usar essas referências como um conceito para uma passagem de moda”.

espécie de necessidade de sobrevivência para a arte em condições altamente adversas como as que vivemos no nosso presente.

Voltar ao título deste texto, equivale a fazer uma reflexão sobre o gesto desejante dos artistas e da arte nos seus percursos no interior do território conhecido como arte contemporânea. Não a utopia da Racionalidade, antes, como afirmava Luis Castro Nogueira, uma utopia das razões. E essa, esses gestos, nós temos a possibilidade de os buscar, de os abraçar como possibilidade de trabalho. Refere o título deste texto que a utopia da arte é, apenas, a arte poder continuar a ser arte. Parece coisa fácil e, contudo, é uma ambição utópica que, obviamente não se quer desfazer em uma qualquer distopia que a torne irreconhecível. Esta utopia é o alimento e o ideal que fornece a energia necessária aos artistas para continuarem a produzir. Esta utopia é a forma de dizer que sim, temos força para continuar a produzir a partir do nosso “gasto inútil”, para usar um termo caro a Bataille. E que utopia maior, numa sociedade autofágica e absolutamente vinculada a projectos económico/financeiros de desenvolvimento contínuo e impossível (que nos trouxe à tragédia que hoje vivemos). Diz Naom Chomski com razão que este presente com que convivemos talvez seja a pior crise de sempre da humanidade.

Escrevi há muitos anos que toda a obra de arte, busca a utopia de uma existência exilada e que o olhar de fora é o mais interessante porque potencia o olhar crítico. Ambas as premissas forma aniquiladas pela totalização global e, contudo, elas continuam absolutamente válidas. São gestos desejantes que permitem aos artistas e às suas obras construírem os seus “refúgios mentais” nesse lugar sem lugar (u-topos) a que pertencem. Dizia, com ironia Fredric Jameson que é nestes tempos mais sombrios que a nossa velha amiga utopia nos auxilia a ultrapassá-los. Tinha e tem toda a razão.