
Uma entrevista com Grant H. Kester*

por Tim Stott**

O crítico e historiador de arte Grant H. Kester tem se dedicado à pesquisa das práticas de arte socialmente engajada, da cultura visual de movimentos de reforma norte-americanos e das relações entre o político e a teoria estética. Entre os anos de 1990 e 1996 ele foi o editor de artes visuais e de *media-art* do periódico *Afterimage*. Grant H. Kester tem uma vasta produção de ensaios e de livros, sendo os mais recentes *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004) e *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011).

Em 2006 Grant H. Kester foi convidado a visitar Dublin, Irlanda, pelo projeto City Arts para realizar uma conferência sobre suas pesquisas recentes. Alguns dias mais tarde, em 11/6/2006, ele foi entrevistado por Tim Stott para o periódico *Circa*.

Tim Stott: Para começar, retomemos o que você falou anteriormente sobre haver uma mudança de paradigma. Você poderia descrever as características básicas desta mudança?

Grant H. Kester: Esta mudança está ocorrendo em dois níveis relacionados. Primeiro, há uma mudança na direção de abordagens colaborativas ou coletivas na arte contemporânea. Segundo, há uma mudança na direção de experiências participativas baseadas no processo, distantes do que eu descreveria como um modo “textual” de produção no qual o artista

*A entrevista foi originalmente publicada na edição de outono de 2006 (número 117) da *Circa Art Magazine*.

** Tim Stott é crítico de arte atuante em Dublin, Irlanda. O autor agradece a Ed Carroll e Jane Speller da City Arts pela colaboração na realização da entrevista e ao próprio Grant H. Kester por generosamente compartilhar seu conhecimento.

realiza um objeto ou um evento que é posteriormente apresentado ao espectador para decodificação. Esta mudança é evidente através de uma grande variedade de práticas, desde obras neoconceituais, no formato das bienais, de artistas como Rirkrit Tiravanija e Thomas Hirschhorn, a projetos reconhecidamente mais “ativistas” de grupos como Park Fiction e Ala Plástica. A amplitude dessa mudança é algo raro. Durante a década de 1980, a última vez em que trabalhos ativistas estiveram em foco no *mainstream* do mundo da arte, havia óbvias diferenças metodológicas entre os projetos colaborativos de grupos como o Act-Up, Group Material ou Border Arts Workshop e a reconhecida vanguarda representada pela pintura neo-expressionista e pela apropriação pós-moderna, os quais permaneceram monoautorais e bastante tradicionais em termos de meios.

Hoje, é mais difícil determinar as fronteiras entre a arte socialmente comprometida e a vanguarda em artistas do *mainstream* como Hirschhorn, Santiago Sierra e Liam Gillick trabalhando no espaço público, participando de redes sociais e assim por diante. Isso gerou certa ansiedade entre críticos e curadores que se identificam com o modelo canônico da arte de vanguarda que domina a crítica contemporânea e que tem suas raízes na aproximação entre o pós-minimalismo e a teoria continental¹. Poderíamos dizer que as preocupações com o espaço público e com as redes sociais que motivaram a arte ativista atravessaram um processo de apropriação perversa. Neste processo, as tradições de arte ativista foram submetidas a uma reificação conceitual e transformadas em antítese moralizadora e ingênua à arte avançada, cosmopolita e autorreflexiva apresentada no circuito das bienais. Essa tática funciona em toda as divisões que, de outra forma, separam uma figura como Nicholas Bourriaud de um de seus críticos mais sérios, Claire Bishop. Isso é sintomático de uma luta para limitar a atual proliferação de práticas artísticas dentro de uma narrativa que privilegia a obra de arte como uma espécie de máquina desconstrutiva cuja função primordial é simbolizar ou instigar um deslocamento terapêutico de identidades tradicionais.

Tim Stott: Além disso, como consequência dessas mudanças você detectou essa tendência ao artista hifenizado – o artista-participante, o artista-ativista e assim por diante. Com tantos hífen, como você demarca um espaço autônomo no qual essa obra pode ser feita? Você falou sobre a autonomia tradicional do objeto de arte ou do artista como um criador privilegiado, mas agora você afirma que autonomia está relacionada com a “permeabilidade da arte” ... Você pode elaborar a respeito?

Grant H. Kester: Vou tentar descompactar esse argumento sobre autonomia. Eu gostaria de afirmar que a principal função da arte muda drasticamente no período moderno. Já em meados do século XIX, a arte começou a abandonar sua tradicional função de transmitir e idealizar formas dominantes de poder, fosse religioso ou secular, e começou a assumir o papel de rompê-las ou desestabilizá-las. Esta postura agonística transformou a autocompreensão da arte, sua ontologia, bem como os tipos de conhecimento que produz. Em primeiro lugar, a arte moderna começou a definir-se a si mesma em oposição, ou como negação, de certas características identificadas com a cultura dominante. No início, esse “outro” havia sido fornecido pela pintura acadêmica e mais tarde tornou-se a cultura de consumo. No período pós-Segunda Guerra Mundial a arte contemporânea estava suficientemente institucionalizada e capitalizada de maneira que sua sobrevivência já não estava em jogo. A ameaça exterior, anteriormente representada pelo salão de belas artes ou pelo kitsch, foi internalizada gerando ansiedades acerca da proliferação de tendências impuras dentro da própria arte contemporânea. Michael Fried estabeleceu esse padrão através de seu ataque à “teatralidade” da arte na década de 1960, mas esses receios têm sido manifestados desde então relacionados à instalação, à performance e à arte ativista. Esta abordagem se presta a uma atitude de higienização por parte da crítica, que deve defender a arte da contaminação: o medo de que a arte perca sua identidade específica caso se torne demasiadamente permeável a outras áreas da cultura.

A segunda característica desse modelo agonístico envolve a relação da arte com o espectador. A resposta mais adequada para a obra de arte não é mais a veneração ou o respeito, mas o desconforto, a ruptura ou um desarranjo sem precedentes dos sentidos. Eu escrevi sobre este assunto em outra oportunidade em termos de um modelo “ortopédico” da estética no qual a arte visa melhorar as capacidades cognitivas ou perceptivas do espectador, que como sempre necessita de correção. Eu diria que estas provocações geralmente carregam uma função afirmativa: verificar a autoimagem pré-existente das audiências do mundo da arte. Ou elas são consumidas retoricamente à medida que o espectador se identifica, de modo autoelogioso, com a posição de sujeito do artista em vez de se identificar com o espectador implicitamente infeliz. De fato, as pessoas se aproximam do espaço de arte exatamente para esse tipo de provocação; a ruptura é, de certa forma, esperada e mesmo saboreada. O que está acontecendo hoje, em minha opinião, é um certo desencanto com os parâmetros existentes das práticas de vanguarda e uma tentativa de rearticular a especificidade do estético em relação ao espectador e a outros modos culturais e políticos.

Tim Stott: Na verdade, isso parece ser uma via de mão única. Mas há ainda a questão da autonomia. Foi alegado, por Bourriaud em particular, que as obras relacionais ainda retêm uma espécie de autonomia formal. E é isso que lhes dá espaço de manobra: os artistas podem usar redes dispersas para se mover em áreas anteriormente indisponíveis para eles, mas eles mantêm a autonomia ao longo do processo em razão dessa mudança em seu trabalho entre as funções utilitária e estética. Esta mudança permite que os participantes vejam o que eles estão fazendo como uma forma a ser empregada em diferentes situações.

Grant H. Kester: Isso me parece uma formulação oportunista; ela replica essencialmente a discussão antiga de que a arte de vanguarda realiza uma função ótica, permitindo que os participantes assumam alguma distância crítica às convenções existentes para ver o que era natural como contingente e sujeito a mudanças. Porém, a noção de distância é mais complicada do que isso; há uma tendência em promover o colapso da distância cognitiva necessária para desnaturalizar e reimaginar a realidade social na distância discursiva e institucional que separa arte de uma determinada situação social ou política. O meu ponto não é que a arte não seja mais autônoma. É simplesmente que a natureza desta autonomia, em relação ao social e ao político, está sendo renegociada. As oposições binárias que definiram a arte de vanguarda no passado (arte *versus* kitsch ou o político, o artista *versus* o espectador) já não são tão atraentes para os jovens profissionais. É claro que você teria que começar uma discussão sobre o que o “político” ou o “social” significam na atualidade, mas vamos pegar o projeto do Park Fiction em Hamburgo como exemplo. Temos política com um “P” maiúsculo na medida em que eles estão lidando com as disputas em torno do controle do valioso espaço urbano. A abordagem tradicional insistiria que a arte deve isentar-se de uma participação direta. Ela pode encorajar uma contemplação criticamente autorreflexiva da situação política que pode revelar motivações ideológicas não admitidas na disputa, e assim por diante, mas é proibida uma participação aberta nos circuitos do poder político e econômico que estrutura o próprio processo do empreendimento.



Park Fiction

Park Fiction St. Pauli, Hamburg, 2005.

Hamburgo, Alemanha

(Fonte: <http://park-fiction.net/>)

Os membros do Park Fiction não se afastam do político, mas eles também não promovem o colapso completo da separação entre o estético e o político. Eles operam através de um princípio que eu nomeio como *adjacência*. Ou seja, eles trabalham ao lado ou em conjunto com sistemas políticos por meio de uma repromulgação paródica do planejamento que jamais teria um efeito pragmático. Eles não começam por assumir uma posição agonística ou de enfrentamento baseada no confronto direto: marchando nas ruas ou demarcando espaço, chamando o inimigo. Em vez disso, eles operam através do deslocamento do político através do cultural. Eles não aparecem na cena para anunciar sua intenção de lutar contra os empreendedores imobiliários ou para desafiar a propriedade privada, mas seu trabalho, ao final, acaba por ter esse efeito. Eles alcançaram isso através de um entendimento muito sutil da permeabilidade

relativa do cultural e do político, que se tocam e que interagem um com o outro. Como Park Fiction revelou, no Hofenstrasse “arte e política fizeram um ao outro mais argutos”.

Tim Stott: Mas somente pela fricção de uns com os outros e, para tanto, é necessário que eles se mantenham separados.

Grant H. Kester: Separados, sim, mas ao mesmo tempo conectados. Esta ambivalência é manifestada na natureza imprecisa da identidade do artista: artista/projetista, artista/jovem trabalhador ou artista/não-artista.

Tim Stott: De muitas maneiras, como crítico ou historiador cultural, ou seja lá como você queira abordar, o material já está lá. Por exemplo, Jacques Rancière fala sobre a política sendo teatral, realizada em locais adequados: é uma questão de instalar um palco improvisado, improvisando e apropriando personagens, parodiando autoridades e assim por diante.

Grant H. Kester: Mas Rancière ainda opera dentro de uma noção de vanguarda bastante convencional. Em uma recente troca de cartas, a crítica Claire Bishop conclui com uma citação do livro *The Politics of Aesthetics*² de Rancière, no sentido de que a arte política “adequada” deve ter como premissa de “uma choque perceptual ou sensível provocado... pelo incomum, pelo que resiste à significação.” Isto não é propriamente uma reivindicação inovadora, dada a longa história de alienação e de estranhamento da retórica das vanguardas. Embora concorde com a avaliação de Rancière da necessária tensão entre o estético e o político, penso que ele não compreendeu a mudança decisiva na forma com que a autonomia está sendo redefinida em relação ao espectador; o movimento se afasta da retórica de ruptura e provocação em favor de uma troca ampla e duradoura.

Tim Stott: Mas, de acordo com Alain Badiou, não são exatamente esses acontecimentos que surgem sem aviso prévio de dentro de uma determinada situação que, em seguida, fornece pontos de condensação para quem se identificar e se mantiver fiel a eles? Não consigo ver oposição entre um evento e uma troca ampla realizada por aqueles que a constroem: estritamente falando, sem este último, a primeira não existe. Tudo isso me parece bastante adequado para o Park Fiction: identidades improvisadas em jogo; o preenchimento do vazio de poder que este jogo revela; a fidelidade a uma série de revelações ou eventos. E se é uma questão de autonomia, esta não é alcançada através da marcação de um campo de jogos, primeiramente por nomear, e em segundo, por permanecer fiel ao jogo?

Grant H. Kester: Isso é útil na medida em que continua, mas é o mesmo que dizer que a obra de arte-como-acontecimento tem a capacidade para catalisar novas percepções e novos modos de pensamento em uma determinada situação. Isto é comparável às afirmações de Rancière acerca da autonomia relativa da arte. Eu concordaria com ambos sem reservas. O trabalho árduo, no entanto, envolve a questão de como, precisamente, essas novas percepções são catalisadas, e como definimos autonomia em práticas específicas. Além disso, a própria linguagem do “evento” carrega certas conotações de simultaneidade: o evento como um encontro singular, temporalmente condensado, conscientizante. Este é o legado da geração de pensadores franceses que têm dominado a teoria da arte anglo-americana nas duas últimas décadas. Para o bem e para o mal, eles tendem a universalizar os acontecimentos de maio de 1968, em toda sua imediatidade mítica e espontaneidade, como o único modelo aceitável para todas as transformações políticas subsequentes. Acho que o que exala do projeto do Park Fiction em Hamburgo, e de projetos do Ala Plástica na Argentina, Huit Facettes Interacion no Senegal e Jay Koh em Mianmar, é melhor compreendido através da linguagem do processo e de um senso expandido do tempo.



Ala Plástica

AA Project (Argentina), 2000.

(Fonte: <http://museumarteutil.net/projects/aa-project/>)

Tim Stott: Você também mencionou novos conceitos de trabalho: trabalho como um processo estético, alongado no tempo, não teleológico mas inconclusivo ...

Grant H. Kester: Eu acredito que duração e trabalho estão conectados na prática colaborativa. Tradicionalmente, o trabalho foi representado de três formas na arte moderna. Primeiro, temos o trabalho como espetáculo, de *Stonebreakers* de Courbet a *Workers Who Cannot Be Paid* (2000) de Santiago Sierra. Aqui o corpo trabalhador é apresentado ao espectador como um tipo de afronta calculada. Em seguida, temos o trabalho simbólico, do movimento Arts and Crafts por exemplo, no qual o objeto bem elaborado é entendido como o registro de um protesto contra a mediocridade desumanizante da produção em massa. Finalmente, temos o trabalho semântico. Este é o trabalho que é exigido do espectador, uma vez que ele é confrontado com a obra de arte "difícil". O espectador deve trabalhar com os obstáculos semânticos e cognitivos introduzidos pelo artista e, no próprio esforço de decodificação da obra, uma nova subjetividade é produzida; elas se tornam mais vigorosas e autorreflexivas.



Gustave Courbet

The Stone Breakers, 1849 (destruída na 2ª Guerra Mundial).
óleo sobre tela, 165 x 257 cm
(Fonte: <http://commons.wikimedia.org/>)



Santiago Sierra

Workers Who Cannot Be Paid, 2000.

Kunst Werke, Berlin, Alemanha

(Fonte: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/) ou (Fonte: <http://www.santiago-sierra.com/>)

Penso que há uma quarta forma de conceitualizar o trabalho que é evidente em algumas práticas artísticas colaborativas. Ou seja, um tipo de co-laboração que se dá na práxis compartilhada e que tem a capacidade de transformar a consciência de seus participantes e de revelar novas formas de estar juntos. Ela ocorre através das trocas hápticas e discursivas que se desdobram nesses projetos, muitas vezes ao longo de um período de meses e até mesmo anos. Isso também é responsável pela proliferação do “workshop” como metodologia, que vemos nos projetos de Huit Facettes, Ala Plástica e outros. Não podemos contar com as suspeitas habituais da teoria crítica para prosseguir esta linha de análise devido ao privilégio da simultaneidade e ao implícito repúdio da duração na tradição pós-estruturalista. Esta é uma questão que estou trabalhando no projeto do meu próximo livro. Ela requer uma rearticulação da noção de trabalho para além da tradição produtivista que recua até Locke.

Tim Stott: E isso tem a ver tanto com proximidade quanto com produtividade.

Grant H. Kester: Sim. De fato proximidade é uma palavra sobre a qual tenho pensado muito ultimamente: a proximidade dos corpos no espaço.

Tim Stott: É contagiosa, de alguma forma. Esta co-laboração marca um ritmo de imitação e de variação, em torno do qual o grupo se organiza. Ela também alivia o desconforto habitual do toque recíproco e da proximidade de estranhos. Mas este processo de imitação rítmica não é necessariamente da ordem da interação tranquila e acolhedora; ele pode facilmente ser ruidoso e volátil, como quando uma multidão se reúne.

Grant H. Kester: Certamente. Ela demanda a participação da psicologia na investigação acerca das formas pelas quais o corpo carrega traumas, assim como da bioestética. Ao mesmo tempo, este “micro” nível de análise precisa ser combinado com algum entendimento de como esses projetos se relacionam às mudanças políticas amplas. Aqui é especialmente relevante a perigosa bifurcação entre as formas de solidariedade baseada na fé religiosa ou no nacionalismo, por um lado, e o excessivo egoísmo estimulado pela ascensão do neoliberalismo por outro. O que significa pensar coletivamente hoje? Este contexto torna estas experiências colaborativas particularmente atraentes.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 N.T.: Cabe lembrar que a entrevista foi realizada em Dublin, Irlanda.

2 N.T.: A publicação original em francês teve o título *Le Partage du sensible: Esthétique et politique* (2000) e foi traduzida para o português sob o título *A partilha do sensível: estética e política* (2005).