

07

Pensar a Representação
Objetos e Processos

PAR

Do arquivo ao
laboratório -
dezasseis parágrafos
sobre o regime
experimental
da arte

Rodrigo Silva

<https://doi.org/10.25766/x2ep-m843>

1.

As operações artísticas nunca terão sido tão diversas e tão singulares como na arte contemporânea das últimas décadas. Resistindo astuciosamente à identificação e à classificação, com processos criativos cada vez mais idiomáticos e autorais, explorando modos de apresentação libertos de qualquer tutela representativa ou histórica, a arte contemporânea, “género” ou “paradigma”¹ em si mesmo, parece ter re-definido criticamente a experiência da arte em torno da ideia de “prática experimental”. Ancorada numa vontade de transgressão sistemática das fronteiras ontológicas do (antigo) regime representativo da arte, é na experimentação que reside o processo de construção de sentido de uma investigação artística (contemporânea) e é através dela que o modo de conhecimento, específico da experiência estética, toma forma e se inscreve no mundo. A experimentação tornou-se quase um efeito de estilo e uma palavra de ordem, ideologicamente associada à criatividade e à modernização das sociedades, pronunciada como um imperativo de sobrevivência e soando como uma injunção darwiniana à adaptação e à sobrevivência dos mais aptos. Não são só os artistas têm de ser experimentais: tal como a difusa e recorrente litania da criatividade (termo que hoje é recorrentemente instrumentalizado, numa nebulosa panaceia estratégica, para todas as maquinações do sistema produtivo), também a experimentação deveria ser transversal e todos os actores da contemporaneidade estarem dela imbuídos. O uso do termo lembra uma passagem d’*O homem sem qualidades*, de Robert Musil, onde o protagonista, Ulrich, estranha o uso recorrente do termo “génio” aplicado a todos os campos – um cavalo “genial”, um futebolista “genial”, uma tal abundância de célebre genialidade numa época onde o seu valor parece ter-se desvalorizado por excesso de inflação – tudo isto corolário do que Musil chama, para caracterizar a (nossa) época, de “ensaísmo generalizado”². A experimentação parece ser, de facto, a forma de gerar diferença e singularidade “competitiva”, no seio das forças de homogeneização e massificação com que a dinâmica entrópica da globalização

nos acossa. *Experiment or perish*, como um *mantra* do individualismo contemporâneo, que nos incute o imperativo do movimento e da mobilização (Peter Sloterdijk³), como sinal da “vida intensificada”, desqualificando num ápice os velhos sistemas de pensamento e de construção de formas. Essa invoção da experimentação é tanto mais sintomática do seu efeito performativo quanto o termo é brandido por políticos e agentes do *marketing* institucional, cujos desígnios sabemos serem, na maioria das vezes, a conservação do *status quo* ou o crescimento da esfera de influência através da expansão das lógicas de reprodução e repetição. São muitos, em todas as áreas, a apresentar-se como experimentadores, cientes dos efeitos de *marketing* das palavras da moda, colocando a sua actividade ou o seu trabalho sob o signo emancipador da experimentação. A própria cultura, nas formas mais mercantis ligadas às indústrias do entretenimento e ao turismo de massas, assemelha-se, por vezes, a uma fábrica de sensações onde se produzem experiências para obter a melhor emoção ou a vivência mais sedutora; há muito que, em várias áreas de actividade dos “serviços”, a ideia de vender “experiências”, “sensações” ou “estilos de vida” se enraizou⁴. Como sugere Peter Sloterdijk, o indivíduo das classes médias ocidentais, o consumidor terminal cuja figura aclamada seria o competidor niilista (num diagnóstico sarcástico que rememora *Fight Club* de Chuck Palahniuk/David Fincher), é o “experimentador existencial total”, aquele que persegue a intensificação de si como um movimento entrópico supermotivado, em fuga da dissolução no colectivo. O “individualismo do (auto-)design” define os habitantes cansados das metrópoles ocidentais desenvolvidas:

O individualismo começa quando as pessoas redigem elas próprias as suas auto-descrições, quando começam a reclamar direitos de autor das suas próprias histórias e opiniões. Isso é palpável a partir do séc. XVIII – desde então, os indivíduos burgueses são potenciais e actuais heróis de romance e autores das suas autobiografias. No século XX, junta-se ao individualismo do romance o individualismo do (auto-)design [...] queremos inventar-nos a nós próprios e deliciar-nos à beira do abismo. (...) No instante em que deixamos de supor que uma inteligência universal e impessoal se realiza em nós e por nosso meio, nesse instante torna-se necessário considerar a inteligência como uma forma de propriedade privada e ao mesmo tempo como uma espécie de capital cognitivo que é investido pelos homens que reflectem em temas e projetos. Nós não somos agentes do absoluto e por isso somos, como muito bem se diz, “nós mesmos” [...]. Nessa medida, não é completamente falso descrever hoje o indivíduo como o umbigo do mundo. Ao dizermos “indivíduo” designamos um

*sujeito que se implica na aventura da conservação de si próprio e que quer determinar de maneira experimental qual a melhor vida para si (...) que se arroga o direito de experimentar sem limites a sua própria vida. [...] Vivemos como se quiséssemos exprimir a nossa fé nesta frase: o mundo é tudo aquilo com que experimentamos até à fractura*⁵.

Devemos perguntar: até que ponto é que a banalização do uso deste termo mantém ainda a distinção que ele pretende designar? O que é que podemos marcar ou reconhecer com o uso desse termo, que nos permita ainda usá-lo como um critério de diferenciação no interior dos processos criativos contemporâneos? Como é que se pode reconhecer e quais são os critérios de identificação, como é que se pode mostrar e tornar partilhável essa qualidade inefável tão desejada? Qual é o seu significado e valor específico, quando aplicado às práticas artísticas e o que é que o distingue do uso no campo da ciência?

2.

O *atelier* dos artistas contemporâneos é um campo de *bricolages* permanentes entre matérias visuais, sonoras, tácteis, um laboratório inexaurível de formas e de procedimentos heterogêneos, que não cessam de se ampliar e de se transfigurar. A par da diversidade material e processual, os horizontes de possibilidades do digital e do imaterial fazem das imagens uma substância replicante, infinitamente dúctil e capaz de dar origem a todo o espectro das visibilidades. Cada artista desbrava e explora, de maneira única, “novas configurações do sensível e do pensável”⁶, importando e traduzindo do extra-artístico tudo o que pode ser convertido em matéria intra-artística, tomando de empréstimo qualquer circunstância da vida. Mas não basta trespassar a opacidade do alquimia do *atelier* para aceder às operações taumatúrgicas da experimentação, para aceder ao código secreto do processo criativo em tempo real. A experimentação não possui um código acabado ou um manual de instruções (cujo arquétipo seria o método experimental), que seja apropriável e transmissível. A experimentação (em arte) flui numa alternância entre uma modelização metódica e a capacidade de improviso, que vai reagindo, passo a passo, ao acaso e aos imprevistos que aparecem (isto é específico da experimentação em arte e negado na ciência⁷). A experimentação artística inventa, muitas vezes, os seus protocolos e os seus métodos em processo e no interior das possibilidades geradas pelo próprio processo. Mesmo uma hipótese projectada à partida com todas as precauções, pode conduzir tanto a um fracasso como a um resultado não antecipável, que entretanto já terá feito migrar

o foco de atenção para novas intenções. O processo experimental é um sistema dinâmico e aberto, resolutamente impuro: implica trocas com o exterior e uma receptividade subtil, implica capacidade de reacção e de integração da imponderabilidade, expressa na irreversibilidade do tempo e na abertura ao indeterminado. Implica correr riscos e colocar a sua posição em causa, expor-se ao perigo: a experiência é, na memória etimológica, a “travessia de um perigo”⁸ (*ex-periri*), o sair para fora das fronteiras e dos limites conhecidos e dominados (ou pelo menos, para não cair no despudor de comparar a travessia do perigo em arte com provações vitais, bem mais reais e dramáticas, talvez tivéssemos de salvaguardar que se trata de uma dose não letal e consideravelmente ficcional de perigo).

3.

A arte contemporânea reinventa permanentemente novas configurações e novos usos para os fragmentos do mundo de que se apropria. Ela age reactualizando o inventário dos seus próprios recursos e reactivando criticamente as memórias submersas da sua própria história. É dessa recuperação crítica que se alimenta a sua potência de inscrição nos universos e esferas sociais que atravessa. Em arte, o “laboratório” é sempre a reinvenção do “conservatório”: a experimentação dá continuidade ao impulso das vanguardas; retoma as formas do sensível que a precedem e o arquivo das interrogações herdadas, desse modo reconduzidos para vidas póstumas. No laboratório da arte contemporânea tudo pode co-existir sem hierarquias: objetos impossíveis ou paradoxais, documentos obscuros e relatos improváveis, imagens desconhecidas e apropriações desviantes, protocolos conceptuais⁹ e protótipos de mundos possíveis, mapas de territórios utópicos e esquemas de situações construídas¹⁰, lugares imaginários e rituais enigmáticos, todos são modelizações de experiências e formalizações da experimentação. Projeto e processo redefinem-se mutuamente e retroactivamente, sem que se saiba por vezes qual é que precede qual (para repúdio e escândalo da ciência). Os dados sensíveis do mundo são traduzidos numa nova inteligibilidade, num diálogo incessante entre o espírito e a matéria, que viaja entre as polaridades do possível e do impossível, do presente e do ausente, do agora e do outrora. O nome ‘arte’ tornou-se o lugar no qual pediram asilo todas as práticas menores, todos os gestos ínfimos que, já não ousando dar ao mundo uma outra ‘grande forma’ (segundo o desejo de absoluto das vanguardas), fazem multiplicar nele o testemunho improvável de todas as pequenas formas, as pequenas memórias, as pequenas ideias – todas as micrologias que escapam aos grandes códigos da institucionalização da cultura ocidental. Como se as artes se fizessem sempre

em nome de *artes-ainda-por-vir*, ainda por nascer, ao mesmo tempo que percorrem e erram pelos corredores labirínticos, borgesianos, do arquivo da cultura. Em cada uma dessas explorações, um novo “método de dramatização”¹¹ tem de ser ensaiado: para cada nova visibilidade extraída oferece-se uma redefinição das formas de apresentação do processo e da sua capacidade de testemunhar as múltiplas histórias da nossa morada terrestre. Para cada um desses acontecimentos improváveis que são arrancados às memórias do esquecimento que jazem no arquivo, redesenham-se as fronteiras entre a arte e a não-arte, criando zonas de contacto entre as memórias criadas pelas imagens da arte e as memórias fixadas na história extra-artística (no limite, numa perspectiva que não cabe explorar neste texto, essas zonas de contacto operariam a passagem entre os arquivos – conhecidos – da vida histórica da humanidade e as memórias simbólicas – desconhecidas, em grande parte – da transcendência do espírito humano). A cada vez única, a cada vez identificada, a experimentação da arte consigo mesma é, mais do que auto-reflexividade, um enigma lançado à nossa própria definição enquanto seres históricos, à experiência que fazemos de cada vez que paramos para ensaiar um olhar sobre o que nos acontece, enquanto indivíduos que transportam uma história singular, mas também enquanto comunidade humana, enquanto humanidade. Qual é a nossa história, em que histórias é que participamos? Sabemo-lo?

4.

A experimentação em arte contemporânea é, em cada vez, única (ao contrário da repetição visada na ciência), mas tem, ao mesmo tempo, de propor uma qualquer forma de transmissibilidade, de partilha. Ela deve gerar a legibilidade necessária ao seu próprio reconhecimento enquanto linguagem: enunciar um problema ou uma hipótese, exprimir uma interrogação ou uma suspensão, oferecer-nos um estranhamento ou um estremecimento qualquer, emitir uma apresentação visual e plástica de um conceito ou ideia, percorrer caminhos e exercícios que cada um deverá fazer em si. Nos protocolos da experimentação, o reconhecimento daquilo que é apresentado é performativo e deve ter o seu “método de dramatização”: a questão é a de saber como é que se devem conceber os contextos e formatos susceptíveis de fazer aparecer momentos de experimentação que possam dar a ver as passagens do conceito ao projeto, do projeto à realização, da realização aos usos e práticas de reapropriação. Nessas mediações instáveis e nesses dispositivos projectuais está em jogo a criação de uma nova “organologia da arte”¹² (Bernard Stiegler, 2013), cujos

dispositivos exigem e convocam novos processos de subjectivação e desenham outros territórios existenciais. Não é apenas uma questão pensável em termos das categorias de produção e de recepção, da criação de novas formas contra as velhas formas, mas algo que incide sobre as condições da nossa experiência vital e sobre o modo como a arte se inscreve no mundo. A construção do processo não pode ser obliterada em nome de uma obra-resultado: o que está em jogo são as operações materiais e conceptuais que permitem construir e inscrever sentido na construção do mundo aqui e agora, para além dos programas e manifestos declarados (que ocuparam o desejo de absoluto das vanguardas, demasiado enredadas nas aporias da representação e em ditar a sua memória póstuma). O “porque se faz” mostra-se no “como se faz”.

5.

O arquivo não diz apenas respeito a declarações de intenção, a gestos de pensamento puro ou a abstracções desvitalizadas. Ele recolhe ensaios projectuais, materializações visíveis, ligações utópicas que se desenharam, protótipos e operações que procuraram novas formas de habitar o mundo e de coexistência social. São por vezes caminhos ainda abertos e por explorar que produziram outros modos de reconhecimento e aprendizagem do diverso, que são também processos de aprofundamento da democracia e da crítica dos seus fracassos e simulacros, elevando a exigência democrática na vida colectiva através da proposta de formas alternativas de habitar o mundo. Face à massificação e ao entretenimento cultural, que oferecem um mundo reificado, pronto a usar e a consumir, a experimentação é a forma de dissonância que questiona o que está positivado e absorvido, o que é mais cómodo ou mais útil, aquilo que reitera e reifica os esquemas hábeis do imediatismo e do consentimento tácito.

6.

Os processos vitais das sociedades, as suas formas de auto-criação e auto-organização são alimentadas por aquilo que se desenvolve nas margens e nas fronteiras, como as flores que germinam por entre as ruínas. A experimentação é muitas vezes a forma de responder, pelos meios escassos da imaginação, a problemas assustadoramente reais (o *social turn* da arquitectura e do design mostram isso mesmo), de converter a pobreza de meios com que a imaginação consegue operar numa mais genuína forma de luxo: a da frugalidade do simples,

o dom do tempo e o que neles destinam para a liberdade do possível. É por isso também que as artes exploram cada vez mais as zonas de contacto e de tangência, onde possam encontrar-se com outros universos discursivos e outros universos sociais, em busca de novas técnicas para fazer muito com pouco, para fazer o diferente com o mesmo. Nenhuma arte é estranha à pluralidade inata dos actos criativos, à multiplicidade singular-plural das artes: na “arte”, enunciada no singular, transita a pluralidade, manifesta-se o múltiplo, percorre-se a diferença pura, em estado nascente. A “arte” deveria ser o lugar da visibilidade e confluência dessa multiplicidade de formas de explorar e compreender o real, de o nomear e de o tornar significante. Em estreita proximidade com o design e a arquitectura, todos os universos de significação servem para dar forma ao pensamento e para construir territórios de experimentação cada vez mais alargados e consequentes. O mesmo pode ser dito a partir de qualquer uma das artes em direcção às suas vizinhanças criadoras: hoje, o mais urgente, são as pontes e as passagens, a capacidade de desenhar ligações e conexões entre formas diferentes de criar e tornar o mundo significante. Esse desejo de alargamento é também aquilo que é impulsionado pela experimentação; a vontade de construir aproximações ao mundo fora dos confinamentos e compartimentações disciplinares.

7.

Se a experimentação pode ser uma condição geral da arte contemporânea, é preciso também averiguar as condições de raridade que permitem que o termo mantenha alguma eficácia e possa ser um elemento de um léxico crítico operativo (e não um léxico estilizado da crítica de arte, que nivela as chaves de leitura pela usura do conceito). As vanguardas propuseram rupturas e inovações, mas muitas vezes a narrativa processual das tentativas e erros, das aporias e fracassos que resultam dos seus tacteamentos e tentativas, desapareceram do arquivo e do mundo das visibilidades. Uma boa parte das experimentações que a arte contemporânea operou nas últimas décadas tende a desvanecer-se e a cair no esquecimento, sucumbindo à proliferação de imagens. Parte das razões desse esquecimento têm a ver com a capacidade de converter o arquivamento – o conservatório – num laboratório aberto à partilha e à transmissão do conhecimento experimental das artes. Os arquivos da experimentação não podem ser cristalizados numa hagiografia que os essencialize, deixando-os reféns de uma história épica de actos heróicos de transgressão, institucionalizados e celebrados *a posteriori*. A sua museologização converte-as num tropismo erudito que oculta a inscrição da experimentação em formas de construir e de habitar

o mundo. Muitos dos movimentos das vanguardas, do surrealismo ao situacionismo, do construtivismo à *Land Art*, encarnaram e deram continuidade um pensamento social e a um impulso utópico que se concretiza em gestos que se inscrevem na cidade (e não apenas uma gesticulação poética erudita). Rever a arte do século XX (em conjunto com o *design* e com a arquitectura) sob a perspectiva da experimentação urbana e social, faria descobrir uma série de formas de encarar a experimentação como uma alternativa ao pensamento da representação, não apenas como uma encenação performativa inócua no espaço público mas como um genuíno contributo das formas artísticas para os sistemas de vida que o século XX desenvolveu, ao nível dos objetos e das formas de comunicação, mas também ao nível das formas de pensar e organizar a vida da cidade. Defender a arte enquanto processo de conhecimento implica defender a aliança estratégica entre a transformação social e a investigação artística. O que está em causa é a passagem para um outro modelo de desenvolvimento e uma outra visão dos indicadores da “qualidade de vida” (para utilizar um jargão mais tecnocrático), que se baseia na metamorfose dos formatos promovidos pelas indústrias culturais (ou pelas rebaptizadas indústrias criativas) e do seu monopólio de produção e distribuição dos artefactos estéticos, numa nova economia política da cultura articulada com a economia colaborativa do imaterial¹³. O que implica também, necessariamente, reavaliar o que é que pode significar algo como a “inovação” numa sociedade marcada pelo culto frenético do novo: como é que podemos reconhecer o novo numa época de saturação da informação e dos fluxos de bens, da mercantilização generalizada dos artefactos, de aceleração permanente da actualidade, da obsolescência programada dos objetos que parece consumir-se na perpétua substituição do novo? A partir de quando é que podemos falar do novo quando tudo parece deletério face à profusão do consumo? Quais são os critérios para reconhecer o novo e quais são os seus efeitos? Vale a pena manter o termo ou contentamo-nos com sucedâneos eufemísticos que se limitam a mascarar como ainda somos pilotados por essa demanda febril que marca a lógica do consumo?

8.

Estabelecer uma aproximação comparada das várias formas da arte (cinema, teatro, artes plásticas, literatura, etc.), permitiria entrar na caixa negra das operações artísticas e esboçar a esquematização de uma outra gramática dos actos artísticos. Reconheceríamos então que os processos criativos nascem sempre do fragmento e do transitório, de formas de atenção delicadas, de mos-

trações e aparecimentos entrevistados, sob a forma de histórias e materiais vividos, que é preciso captar e sondar em profundidade. Só se experimenta a partir de uma abertura na imanência do mundo, de um rasgão na trama do sensível, que tem de ser decifrado e reconhecido, a partir da qual se fazem incidir posteriormente procedimentos de uma experimentação. A experimentação é sempre a invenção de um método de extracção, de um sistema de recolha e captura dos dados sensíveis do mundo, que eventualmente se desenvolve em dispositivos específicos (materiais, espaciais e temporais) e que permitem levar a cabo processos (ou experiências) passíveis de serem acompanhados no seu decurso temporal. Isto poderia resumir genericamente o que se pode entender por experimentação¹⁴: nela está implicada a ideia de uma experiência que pode ser formulada na sua intencionalidade e finalidade, que pode ser aferida por aquilo que permite descrever e inscrever no mundo. Para experimentar seria então preciso um método consciente de si mesmo, um conjunto de parâmetros e procedimentos cujo uso permite fazer avançar um processo de forma auto-reflexiva, i.e., que permita, simultaneamente, estar no interior do processo e fora dele, de forma a constituir-se, simultaneamente, como seu observador e actor. Em cada campo de experimentação, em cada trabalho de terreno, deverá haver uma articulação entre a participação implicada e o distanciamento da observação (em ciência, a experimentação começa por repudiar a observação implicada em que os processos de subjectivação possam macular a construção, inerte, da objectividade¹⁵). Sem uma nítida lucidez em relação à complementaridade destas duas dimensões, a experimentação só pode conduzir a resultados estéreis (e, até a um certo ponto, infrutíferos do ponto de vista da sua inscrição social, ainda que possam ter uma relevância especulativa do ponto de vista da estrita “autonomia da arte”). Sem uma reflexão consciente ela passará apenas por um processo estocástico sem o desdobramento reflexivo que o constitui em experimentação, sem ter aberto uma elucidação sobre o que se está a obter e a captar nessa procura. A experiência é sempre também o experimentar-se a si próprio, ou, no caso de a posição de observação estar (ilusoriamente) desimplificada, será apenas um gesto desvitalizado, um puro jogo mimético.

9.

A relação da experimentação com o arquivo exige a articulação de vários níveis de realidade: a capacidade de pensar as condições de sustentação de um meio ou de um contexto, seja ele situado e construído, seja ele préexistente e independente das inscrições artísticas que agem sobre ele, a capacidade de tornar visível

aquilo que permanece inconspícuo e dissimulado, assim como a capacidade de pensar as condições de emergência e percepção de um acontecimento. Foucault referia-se ao arquivo como o conjunto de práticas institucionais que operam de modo a conservar os elementos materiais e discursivos que permitem revelar um determinado fenómeno nas sociedades históricas; como possibilidade de reconstituir não apenas uma memória conservada num documento ou numa fonte, mas como um jogo das regras em acto nos discursos dominantes, que permitem a qualquer produção de sentido aparecer, aceder à visibilidade e ser enunciada. É isso que liga indissociavelmente as condições de surgimento de um acontecimento à sua possibilidade de inscrição no arquivo¹⁶ e à memória que ele emana: o arquivo é a condição de possibilidade da transmissão de um acontecimento – não há acontecimento sem um discurso que o transporte e o manifeste, que o torne visível e nomeável, sem um poder político-social que organize as condições da sua produção e circulação. A experimentação e o arquivo (sobre o último queremos apenas indicar a relação essencial que ele mantém com o primeiro) determinam a capacidade da arte em produzir a memória de uma época e de interrogar a memória legada (e daí surge a necessidade de mapear os processos de arquivamento do artístico e de marcar a sua diferença com outros *media* ou com a ciência).

10.

Se é hoje evidente que a arte contemporânea é *cosa mentale*, já é menos óbvio como é que as práticas da arte contemporânea produzem conhecimentos tangíveis, cuja investigação possa ser avaliada como ferramenta crítica para interpretar o mundo, transformando-o através desse conhecimento. Já não basta identificar posturas de estilo, que possuam por si mesmas uma atitude de conceptualização irónica ou distanciada, válida apenas como marca de distinção numa disputa pela atenção. Na arte actual, o prático e o teórico, o conceptual¹⁷ e o material, estão de tal maneira entrelaçados numa imbricação recíproca, que o conceito de experimentação se tornou naquilo que é capaz de articular a auto-reflexão que sutura ambas as dimensões. Os actos experimentais devem aprofundar o lugar da interrogação da prática artística sobre si mesma e sobre a sua capacidade de alargar e enriquecer as dimensões da experiência, assim como a capacidade da arte para se inscrever no espaço vivido. Se experimentamos é porque estamos à procura de que a arte nos forneça imagens que façam pensar e compreender de um outro modo. Se analisamos a vida nos laboratórios (da arte ou da ciência) é porque queremos produzir sínteses, símbolos, signos suficientemente poderosos

para nos persuadirem de que “uma vida não examinada não vale a pena ser vivida”¹⁸. Os artistas estão sempre diante da “mesa de montagem da imaginação” (Georges Didi-Huberman¹⁹), re combinando palavras, signos e imagens, como um taumaturgo capaz de extrair o espírito do tempo, como um “sismógrafo” (Aby Warburg), que extrai e revela as linhas de força subterrâneas que nos atravessam. É por isso que as operações, os procedimentos, os dispositivos e os protocolos se tornaram metáforas recorrentes para descrever os processos criativos da arte contemporânea. Nessa mesa de montagem da imaginação, em que se ligam e desligam fragmentos heterogêneos (imagens, documentos, objetos, materiais, discursos, práticas, espaços ou instituições), perturbam-se os dispositivos da cultura, modificam-se os parâmetros de análise e de síntese. Boicotam-se e sabotam-se as máquinas para as fazer gerar novas montagens/combinações de imagens e ideias, inventando outras ligações e conexões, recombinadas para lá do seu destino funcional: contra-usos e desvios, re-apropriações e re-funcionalizações, inflexões e *détournements*²⁰, invadindo campo heteróclito dos acontecimentos²¹. Mesmo quando não sai nada de novo, a experimentação vale tanto pelo que faz como pelo que faz fazer.

11.

É experimental uma arte que submete a ideia à prova do real, que passa da ideia ao acto, que constrói uma situação para dar forma ou para dar corpo (a um problema ou a uma solução), que o faz de maneira sistemática e crítica, não para ilustrar teorias ou para objectivar o pensamento, mas para fazer uma aprendizagem, para colher “uma lição das coisas” (Francis Ponge). Mesmo que possa ser clara a distinção entre a experiência vivida (*erlebnis*) experimentada por um sujeito imerso no fluxo da vida e uma experiência (*erfahrung*) que passa pela prova experimental que interrompe e suspende esse fluxo, é das passagens de uma para a outra que se faz o diálogo entre experiência e experimentação na arte contemporânea. É experimental a arte que assume o tacteamento, o ensaio, o erro e o desvio como método, que aceita testar aquilo que não se tem ainda por seguro e por adquirido, sem a pretensão da objectividade e da racionalidade dominadora (no fundo, sem a paranóia do controlo). O que interessa é mostrar que uma via ou um caminho se abre e que isso se inscreve numa prática vital ou numa forma de vida. É experimental a arte que coloca em situação, fazendo-nos passar por uma prova (*épreuve*) em circunstâncias definidas, para observar as transformações silenciosas aí abertas, não antecipáveis, não programáveis, imprevisíveis. *Pathei mathemata*: só pela prova (*épreuve*) da experiência se pode

saber e conhecer, como ensinavam as iniciações das antigas experiências místicas, unindo conhecimento e experiência (saber e vida) de forma indissolúvel. Se a arte nos faz viajar em universos ficcionais, é para mais fundo interrogar as inúmeras ficções naturalizadas que se esqueceram de que são lances ficcionais, que pretendem ostentar exclusivamente o nome de realidade. É esse manto diáfano de representações, essa floresta de signos que cobre o real e que nos expropriou da capacidade de efectuar e transmitir experiências autênticas, soterradas sob um horizonte de actualidades impossíveis de traduzir em experiência. A época do “ensaísmo generalizado” de que fala Musil no fim d’O homem sem qualidades é uma resposta frenética à perda da experiência autêntica e à quebra na transmissão do saber (o tema da “infância” em Agamben surge como regeneração da capacidade de fazer experiência e como *stimmung* originária da iniciação aos mistérios). Na ciência a experiência é desvitalizada, realizada em condições artificiais separadas da vida ordinária; ela trabalha com a vida simulada no laboratório e só conduz a formas estritamente materialistas e empíricas de conhecimento, desligadas do saber místico.

12.

Toda a experiência e toda a experimentação radicam na capacidade de colocar boas perguntas, de formular uma questão e de a perseguir incansavelmente. E isso começa com o olhar demorado, com o *thaumazein* – o espanto transmutado em experiência interior. Este labor parece ter pedido asilo à experiência estética, apesar do enfraquecimento, deliberadamente organizado, de ideias como contemplação ou de intuição, convertendo-as cada vez mais em propriedades privatizadas do sujeito (confinando a experiência vivida ao subjectivismo) e não em provas/experiências ontológicas estruturantes de uma iniciação e de uma comunidade (onde está em causa o *ser* do humano). É como se se tivesse consumado o divórcio do sensível com o inteligível, separando conhecimento e vida, saber e experiência, beleza e verdade. Eventualmente foi o preço – demasiado alto – a pagar pela irredutível autonomia da arte; voltar a entrelaçar ou a *re-ligar* estas duas dimensões, implicará certamente questionar para que serve a autonomia da arte, se ela deixa a vida emudecida, abandonada a si própria e entregue às imagens mais funestas. Mas se a experiência estética – artística ou não – é uma configuração absolutamente singular e imperecível do conhecimento, uma forma superior de acesso às esferas existenciais mais elevadas e a processos de subjectivação libertadores, um impulso utópico de sublevação e de resistência à alienação da sociedade do consumo, do espectáculo e do entre-

tenimento, então é preciso reafirmar heteronomia vital e existencial da arte: é da vida que a arte recebe a sua lei, sendo que a sua maior transgressão é apenas a de devolver à vida aquilo que recebeu dela.

13.

Poderá haver experiência que não seja estética, i.e., que não convoque o sensível, venha ele da natureza ou das obras/criações do espírito? Poderá haver experiência digna desse nome que não desloque o que julgamos conhecer, que não tenha um qualquer degrau iniciático? Pode a arte pretender dispensar uma forma – qualquer – de elevação, de maravilhamento, de *élan*, de transporte, de perturbação meditativa no nosso íntimo? Creio que não. Os ensaios, exercícios, provas e experiências²⁴ do artista são seus enquanto ser humano e não são partilháveis; mas uma obra (qualquer que ela seja e para merecer o nosso tempo e a nossa dedicação pensante ou como transmissão de conhecimento sensível) é uma força impessoal, um ritmo aberto, um movimento da alma partilhável, uma forma de participação espiritual no mistério do mundo que toca nas emoções mais profundas, mais difíceis de conhecer e de verbalizar. Ela opera como uma alteridade absoluta e para a qual não temos ainda a linguagem adequada, uma espécie de comunicação do impossível, refractária a toda a construção social ou a toda apropriação científica. É por isso que muitas vezes se fala, a propósito da experiência estética, da abolição das barreiras lineares do tempo e do espaço, como se entrássemos num espaço-tempo transcendental, em que não nos podemos apropriar daquilo que se recusa a qualquer poder ou domínio instrumental. Nesse impoder, nessa “impotência soberana”, tem sede, como escreve Blanchot, “o gesto mais justo” – seja ele apenas uma criação do delírio da imaginação pensante – o gesto mais livre, acrescentaríamos nós, o gesto de agradecer – mesmo na mais extrema dor – admirativamente o dom (espantado) da vida.

14.

Os nossos regimes de verdade, nas suas representações mais comuns, estão enfeudados ao prestígio que a ciência conquistou e que fez dela a matriz dominante da racionalidade ocidental. E talvez tenhamos, por isso mesmo, que interrogar a própria ciência: o momento em que a tecnociência parece mais performativa e mais prometeica é, simultaneamente, aquele em que a história e a antropologia das ciências nos dizem que existem narrativas ideológicas a

suster interesses construídos para a manutenção da autoridade da ciência. Quanto de fundamental ainda permanecerá desconhecido e ignorado pelas ciências; todos os dias recebemos sinais alarmantes sobre o desejo de experimentação da ciência sobre a matéria viva. A história da ciência mostra-nos que ela nunca foi um método neutro de apreensão dos fenómenos do mundo material e que ambiciona manipular as formas de codificação e descodificação da vida, re-programando-a para a imortalidade material. Boa parte dos níveis de expressão e manifestação da vida humana, assim como das decisões vitais que temos de tomar, não conhecem nenhuma sistematização científica satisfatória. O abandono às potências da objectivação é mortífero e é uma perigosa ilusão materialista convencida da sua soberania inquestionada. Ninguém vive no mundo da ciência, trata-se de um “mundo desabitado” (Hugo von Hofmannsthal); o território de experimentação que a arte circunscreve, pelo contrário, é sempre vital ou existencial, inscrito no âmago mais insondável da vida.

15.

É nisto – sobretudo – que podemos dizer que é muito rara a experimentação em arte. Se os artistas se apropriam de protocolos científicos da experimentação é apenas para dizer que nada pode pretender ao monopólio do verdadeiro, sondando as zonas de sombra, os seus recalcos fantasmáticos, os seus limites não assumidos, as suas denegações dissimuladas. A época que virá, terá de ver, de novo, uma aliança das artes e das ciências como processo colectivo de busca de formas inéditas do “viver-em-conjunto”, sem que as primeiras possam pretender o monopólio da criatividade/inspiração e as outras o monopólio da verdade/objectividade, sob o risco sucumbirmos pela extinção ecológica da vida terrestre tal como a conhecemos. É preciso que essa aliança não se faça sob os auspícios do “novo espírito do capitalismo” (Boltanski/Chiapello), que vê na experimentação e na criatividade (e nas chamadas “indústrias criativas”) mais uma forma de perpetuar a sua guerra implacável pela exploração dos recursos terrestres, sob a égide da sociedade de consumo e de entretenimento, pilotadas pela procura exponencial da acumulação de lucros financeiros, totalmente virtuais e especulativos. A pretexto de uma prosperidade que entrou em lenta implosão e desagregação, perante um cortejo de alterações climáticas e desregulações cataclísmicas dos ecossistemas terrestres, a arte sucumbirá nesta especulação exponencial do valor, explorada por um sistema mortífero de aviltamento (organizado) da humanidade. Uma concepção das actividades criativas, puramente instrumental e indexada à criação de formas mercantis, visa

apenas reforçar, com um novo ânimo, a máquina da produção e do consumo que se converteu num fim em si mesma. Se a arte fosse realmente experimental, então não poderia senão ser uma tarefa radicalmente céptica, uma prática antagonista resistente: que colocasse perguntas, que exprimisse incertezas e dúvidas poderosas, de forma sistemática e coerente, levando às últimas consequências e instâncias a interrogação sobre as finalidades, primeiras e últimas, deste sistema social e histórico em que nos encontramos enredados sem conseguirmos vislumbrar nenhuma saída. E isso não seria já uma opção estritamente estética (pelo inacabamento, pelo fragmentário, pela recusa, pela reserva, pela retirada, pela fuga, etc.) mas uma resolução ética, que podia atravessar a combinatória interminável de elementos culturais heterogêneos que constituem a arte contemporânea e dar-lhe uma nova coerência e um novo desígnio colectivo. Nesta interrogação radical, ela abriria lugar para ser um espaço de concretização de possíveis definidos e materializáveis, e não apenas um reservatório de possíveis indeterminados e indistintamente inefáveis. Um espaço de apresentação sensível das ideias, de construção efectiva de formas de habitação e de um saber-viver alternativo, e não apenas proposições vagas, lamentos, indignações, cóleras mais ou menos justificadas, que continuem a alimentar um sistema frívolo e indolente.

16.

Talvez por isso tenhamos de questionar a arte e os artistas e perguntar-lhes porque é que continuam a manter e a alimentar um conjunto de mitologemas, que lhes permitem apresentar-se como uma espécie de sacerdotes de uma religião profana, inteiramente feita pelo segredo organizado dos poucos que lucram com *este* sistema da arte e que apresentam a arte como a pródiga dispensadora de uma transcendência inefável e de uma criação por actos inacessíveis e indecifráveis. Se esta pode bem ser a natureza primeira da arte (em condições de raríssima excepção), se ela aceitou converter-se em produto e em “derivado financeiro”²⁵, num mercado que vive da esteticização e da fetichização das imagens e dos objetos de luxo, como é possível que esta origem idealizada possa ainda permanecer distinta do seu destino mercantil e espectacularizado? Para quê experimentar se a experimentação não se traduz num alargamento da nossa experiência mas no seu confinamento? E podemos hoje imaginar e pensar a experiência sem questionar os dispositivos e interfaces, os códigos e as ideologias que os suportam e que programam as mediações do real em que vivemos imersos? Uma investigação artística não deveria justificar-se

apenas como puro processo ou como finalidade em si mesma, pelo “puro prazer de experimentar” (frase recorrente que exprime todo o *nihilismo* da arte contemporânea), “para ver no que dá” (admitindo que se faz algo sem saber minimamente porque se está a fazer isso e não outra coisa qualquer). Temos obrigação de formular para a arte a hipótese inversa: em arte, como na vida, não experimentamos senão porque estamos numa procura e numa busca que exige que nos coloquemos questões verdadeiramente interpelantes e que persigamos, pelo exercício persistente, a realização de uma ideia, a que a situação experimental contribui para dar forma, numa situação determinada, num espaço e num tempo preciso. Se as forças da experiência sem a formas da arte podem ser puras potências irracionais e processos de dissipação entrópica, as forças da arte sem as formas da experimentação são o resíduo seco, em pura perda, do fogo da vida.

NOTAS

¹ Cf. Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain – structures d'une révolution artistique* (pp. 24-38 e 89-129). Gallimard.

² Cf. Bouveresse, J. (2001). *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit – dix études sur Robert Musil* (Cap. VI). Seuil.

³ Cf. Sloterdijk, P. (2000). La mobilization infinie – vers une critique de la cinétique politique. Trad. Hans Hildebrand. (Cap. 1, sobre o movimento como “auto-intensificação” infinita, p. 31 e seguintes). Christian Bourgois.

⁴ Cf. Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux – essai sur le triomphe de l'esthétique* (pp. 9-12, 34-35, 38-39, 45, 171). Stock.

⁵ Sloterdijk, P. (2001). *Ensaio sobre a intoxicação voluntária – diálogo com Carlos Oliveira*. Trad. Cristina Peres, (pp. 9-11) Fenda.

⁶ Rancière, J. (2000) *Le partage du sensible* (pp. 56-58, 62, 65 e 72-73). La Fabrique.

⁷ CFlatour, B. (1998). How to be iconophilic in art, science and religion? In P. Galison/C. Jones (Orgs.), *Picturing science, producing art* pp. (pp. 418 e seguintes). Routledge.

⁸ Cf. Lacoue-Labarthe, P. (1986). *La poésie comme expérience* (p. 30). Christian Bourgois.

⁹ During, E. (2004). Propositions, procédures, projectiles. In *72 projets pour ne plus y penser*. Ed. Frac Marseille.

¹⁰ During, E. (Julho 2008.) Experimentateurs, encore un effort!. *Art Press*, 347.

¹¹ Cf. Deleuze, G. (2002). La méthode de dramatisation. In *L'île déserte et autres textes – textes et entretiens 1953-1974*, (pp. 131-140). Ed. Minuit.

¹² Cf. Stiegler, B. (2013). *De la misère symbolique – 2. La catastrophe du sensible* (pp. 86-93, pp. 118-120, 127 e seguintes). Galilée.

¹³ Negri, T. (2013). Metamorphosis. In E. Alliez & P. Osborne (Orgs.), *Spheres of Action – Art and Politics* (p. 78 e seguintes). Tate Publishing.

- ¹⁴ During, E. (2009). (Org.). Quelques régimes d'expérimentation. In *actu – de l'expérimental dans l'art*. Les presses du réel, p. 361 e seguintes.
- ¹⁵ Sobre este tema ver o extraordinário livro de Peter Galison e Lorraine Daston (2012). *Objectivité*. Les presses du réel.
- ¹⁶ Sobre este tema ver o volume organizado por Okwui Enwezó (2009). *Archive fever – Uses of the document in contemporary art*, Steidl Publications, e Anne Bénichou (Orgs.). (2010). *Ouvrir le document – enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Les presses du réel.
- ¹⁷ Cf. Maniglier, P. (2006). Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier. In *Fresh théorie II* (p. 498 e seguintes.). Léo Scheer.
- ¹⁸ Platão. *Apologia de Sócrates*, 38a (múltiplas edições na maioria das línguas).
- ¹⁹ Cf. Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position – L'oeil de l'histoire .1* (pp. 118-126 e 238-256). Ed.Minuit.
- ²⁰ Jeanpierre, L. (Agosto-Setembro 2002). Retournements du détournement, *Critique 663-664*, numéro spécial *Copier, voler: les plagiaires*, 645-659.
- ²¹ Formis, B. (2007). Événement et ready-made: le retard du sabotage. In B. Besana & O. Feltham (Orgs.), *Écrits autour de la pensée d'Alain Badiou*. L'Harmattan.
- ²² Ardenne, P. (1999). Expérimenter le réel – art et réalité a la fin du XX siècle. In *Pratiques contemporaines – L'art comme expérience*. Disvoir.
- ²³ Sobre esta questão da experiência, um dos mais interpelantes ensaios é o de Giorgio Agamben, (1989). *Enfance et histoire – essai sur la destruction de l'expérience*. In *Enfance et histoire – destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Trad. Yves Hersant (pp. 9-82.). Payot.
- ²⁴ Sobre a questão das técnicas de transformação de si através de exercícios espirituais, o livro essencial é o de Peter Sloterdijk, (2011). *Tu dois changer ta vie – De l'anthropotechnique*. Maren-sell.
- ²⁵ Sobre este tema, ver o belíssimo texto de Federico Ferrari, O rei vai nu – Para uma crítica da economia política da arte. In Tomás Maia. (2011). (Org.), *Persistência da obra – arte e política* (em particular pp. 84-87). Assirio e Alvim.