

# **ANOTAÇÕES SOBRE COMO SE DEVE JOGAR XADREZ**

Paulo Mendes

## **I. Algumas Regras Elementares**

- 1.** A teoria estética defronta-se com um problema perante o alargamento de experiências estéticas levado a cabo nesta era pós-ready-made, de crise nas narrativas sociais e históricas, fim da história (da modernidade e das ideologias) segundo Daniel Bell ou Lyotard.
- 2.** Mais do que tratar a «arte» como conceito indeterminado em que "tudo é possível" (Thierry de Duve) é exigida uma auto-responsabilização ao produtor estético perante o receptor.
- 3.** "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação." (Guy Debord, 1967)
- 4.** O artista deve ultrapassar as sucessivas resistências que as «estruturas de domínio» lhe vão criando na concretização das obras (Hans Haacke, K. Wodiczko), e tentar compreender os valores de representação, os modelos de comportamento, criando «imagens» do presente, que sintetizem estes estereótipos, integrando-os num sistema articulado. Discurso estético e filosófico em interacção com as abordagens político-sociológicas.
- 5.** Como produtores de imagens, os artistas devem tomar consciência de que um novo sistema visual de comunicação de massas ultrapassou em eficácia os modelos tradicionais.
- 6.** As representações pictóricas, antes signos do real, foram transformadas em objectos reais pela televisão, publicidade, fotografia e cinema. Procura-se agora o sentido da comunicação tecnológica. Estando os media abertos a um trânsito de imagens intenso, eles geram rituais mágicos que indicam hoje as raízes culturais da sociedade. Um território coberto por feixes comunicacionais e impulsos electrónicos.
- 7.** Integrando-se na indústria das imagens o artista pode manter uma constante intervenção crítica em relação ao controlo/uso da imagem, e às técnicas de persuasão utilizadas pelo discurso institucionalizado na sua construção.
- 8.** Frequentando o circuito dos media, o artista deve manter uma constante postura auto-crítica, questionando-se sobre o seu papel na fabricação de consenso. (Noam Chomsky)
- 9.** Existem artistas que utilizam as estratégias mediáticas para as expôr ou para se exporem?

- 10.** Nem as justificações teóricas são um bom argumento, quando as atenções recaem sobre o artista, dando-lhe publicidade pessoal, trazendo-lhe a celebridade e neutralizando o poder contestatário.
- 11.** Jeff Koons, que tinha administrado estrategicamente a sua imagem, denunciando certas posturas, desconstruindo os processos de celebração nos media, encontra-se hoje num estatuto ambíguo, tendo sido por eles absorvido (banalizado).
- 12.** «Artists as much as their supporters and their enemies, no matter of what ideological coloration, are unwitting partners in the art-syndrome and relate to each other dialectically. They participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame and are being framed». (Hans Haacke, 1974)
- 13.** O envolvimento dos artistas com as imagens mediáticas não se deve tornar uma instituição, uma nova academia. A sedução pela manipulação dos media permanece persuasiva e poderosa.
- 14.** Para além da utilização de elementos dinâmicos como vídeo, monitores ou projectores, existem ainda os elementos estáticos como a fotografia e a pintura.
- 15.** No último caso a sua aparência deve ser a de um anonimato industrial, caracterizado por um trabalho artesanalmente retórico; cores, pinceladas, texturas, formas, são geradas por artifício e sem expressarem qualquer furor criativo.
- 16.** A superfície, como valor e experiência pictoral, sofre alterações. Através da transmissão tecnológica recebida no écran, a superfície tornou-se agora numa evidência irradiante, que se auto-reorganiza dentro dos olhos. A tecnologia controla o espectro de retratos do colectivo e do individual.
- 17.** «Enquanto o tempo cíclico era o tempo da ilusão imóvel, realmente vivido, o tempo espectacular é o tempo da realidade que se transforma». (Guy Debord, 1967)
- 18.** A apresentação de imagens nos trabalhos recentes deve estar menos envolvida com problemas formais (ou transformações formais), mas sim preocupada com os processos "temporais". O tempo de leitura e o tempo da memória.
- 19.** Os écrans e monitores são agora novos pontos de desaparecimento, criando inércia.
- 20.** «(...) observação de materiais de registo e difusão em directo, tele-realidade presente, em «tempo real» que suplanta a realidade da presença do espaço real dos objectos e dos lugares (...)». (Paul Virilio, 1990)
- 21.** Os artistas devem trabalhar nos espaços públicos habitualmente ocupados por mensagens mediáticas politicamente dirigidas (Dennis Adams, Muntadas).
- 22.** A arte pública não deve funcionar como subsidiária da arquitectura (concretização simbólica do poder), senão estará a fazer o discurso institucional, nem aceder a «intervencões» pontuais de mera decoração urbanística.

**23.** Este é o tempo da industrialização da visão. «A visão já não é a possibilidade de ver, mas a impossibilidade de não ver». (Gary Hill)

## **II. Cheque Mate**

**24.** «Eu não tenho nada para dizer, e estou a dizê-lo». (John Cage)

**25.** A legitimação pela crítica enferma em Portugal de diversas maleitas, destacando-se a centralização do discurso crítico nos jornais, reforçada pela escala e condições geográficas do país, tudo alicerçado em estatísticas de analfabetismo e orgulhosa ignorância q.b..

**26.** Funcionando como elemento de uma estrutura eminentemente comercial e existindo um mercado diminuto, certas estratégias críticas não adoptaram as devidas precauções defensivas e celebraram acordos de duvidoso conteúdo moral e ético.

**27.** O discurso anacrónico e de manutenção do poder das instituições, em colecções estáticas ou num ensino artístico maioritariamente retrógrado, a ausência de uma orientação cultural por parte de uma Secretaria de Estado desgovernada por um admirador confesso dos violinos de Chopin (ditou ausências sucessivas na Bienal de Veneza, diminuição de subsídios e apoios para deslocações a feiras internacionais), reforçou o papel de certa crítica descomprometida e a orientação aparentemente consensual das poucas colecções com aquisições recentes.

**28.** A quase imperceptível colocação estável de artistas nos circuitos internacionais demonstra o fraco diálogo mantido com a crítica internacional (que se resume a três ou quatro resenhas em revistas) e o alheamento perante as correntes internacionais de certos artistas agora em vias de institucionalização. A pobreza da crítica lusa constata-se ainda nos escassos comissariados de exposições, forma de demarcarem uma posição definida de conceitos/valores a defender e na falta de textos de maior fôlego (livros de ensaio, monografias).

**29.** As galerias funcionam com pouca dinâmica para exportar e fazer circular imagens do trabalho dos seus artistas (limitando-se ao estreito eixo ibérico). A maioria sobrevive apenas numa rotina caseira de circuito-fechado eliminando hipóteses de um protagonismo colectivo internacional por querelas internas; algumas revelaram-se mais afoitas, conseguindo trazer nomes significativos, embora recebendo pontualmente «oxigénio» (vulgo compras/subsídios) através dos «médicos» amigos que possuem em certas instituições.

**30.** De qualquer forma os próprios galeristas minimizam a importância da crítica ao nível das vendas a coleccionadores particulares. Algum deste descrédito é ainda a consequência de uma época em que a euforia crítica acompanhou a euforia económica, com cotações de artistas subindo a valores hoje absurdos.

**31.** «(...) a arte dos anos oitenta, quase sempre alheada de qualquer específico sentido contestatário e que, nisto, dir-se-ia de pretensão instauradora de um gosto caracterizado por fácil assimilação comercial, estimulada por aparelhos críticos de ambição satisfeita no apontamento factual ou descritivo de crónicas jornalísticas, correctas, mas sem

densidade ensaística ou vontade de problematização histórico-sociológica». (Fernando Pernes)

**32.** Não se tratando de um «assalto ao poder» por parte de uma nova geração, nem se julgando ela portadora da única "verdade", do que aqui se fala é de uma abertura de espaço que contrarie um certo domínio totalitário, como forma de condicionar o pensamento, perpetuação do poder e domínio no circuito mercantil. A arte deve ser um espaço de discussão e não de exclusão.

### **III. Movimentações possíveis**

**33.** «1. Sabotagem = como acto voluntário na tentativa de destruição ou inutilização de instrumentos de trabalho; marcar uma posição forte contra uma série de princípios que, ou não conseguiram impor-se, ou foram defraudados ao longo da época do modernismo; posição niilista de desconstrução dos dogmas formalistas de Clement Greenberg e da abstracção modernista.

Sabotagem a um entendimento linear, às condições ideais de leitura; ao silêncio do consentimento opõe-se o ruído, sonoro e visual, da discussão, causando incómodo, perturbação (não há razão para falsos consensos); não há despojamento espacial, mas sim catalogação de formas, armazenamento de materiais numa galeria, como mostruário, mercadoria em stock (museu, coleccionismo, valor-troca).»

**34.** Se reproduzo aqui este fragmento inicial do texto que escrevi em Maio de 1992 para a exposição do mesmo nome, isso deve-se a ele reunir uma série de pressupostos, ali ainda numa fase embrionária de elaboração que viriam a ser desenvolvidos nos trabalhos posteriores com maior consistência e autonomia.

**35.** Esta era uma etapa de aprendizagem e início da reflexão crítica sobre a circulação das imagens e modos de produção artística e teórica. Eram as teorias em torno da simulação e do simulacro de Baudrillard e a sua absorção pelos simulacionistas americanos o meu objecto de estudo.

**36.** «In a sense all culture is fake, and in that sense this art, being consciously fake, is more real than the other kind». (Meyer Vaisman, 1987)

**37.** A peça central da instalação "The Conversation" (mesa com duas cadeiras em cantoneira, cada qual com uma luz fluorescente em constante intermitência, mais uma instalação sonora composta por ruídos, diálogos e outros sons irreconhecíveis) funcionava como elemento aglutinador da discussão proposta, a dos modos de fazer, variedade de materiais empregues, representação/apresentação, abandono da marca autoral, arquivo de ideias e formas de um tempo, o anacronismo e regionalismo, a revisão e citação ou o acesso a uma compreensão do discurso artístico internacional.

**38.** «Do it yourself. Faça você mesmo»: aqui eram os processos de recepção que estavam postos em evidência no chão da galeria, amontoavam-se textos críticos, catálogos, revistas de arte, devidamente "emolduradas" por cerca de 130 telas do tamanho exacto de várias revistas internacionais de arte, e que delas reproduziam as páginas de publicidade (promoção do nome do artista, feiras, actividades de carácter

comercial) nas suas composições geométricas e sem as legendas. Dava-se assim, um nivelamento de discursos, num coleccionar arbitrário de sentidos e pluralidades que coexistia com um enfraquecimento comunicacional.

**39.** Como resultado do alfabeto geométrico utilizado pelos publicitários (de tipo historicista), esta «arte de comunicação» transformou as telas em objectos sedutores, dissimulando o seu conteúdo crítico, através do mimetismo. Existindo em grande número, identificam-se com os objectos não artísticos e reforçam o objecto de arte como mercadoria circulatória e objecto de desejo, símbolo da produção em série.

**40.** «Espero que o observador fique subitamente confuso sobre se estará visualizando arte ou algo que se faz passar por arte, e sentir como é estranho as coisas serem o que são e símbolos do que são, simultaneamente». (Allan McCollum, 1990)

**41.** «O mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espectáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido». (Guy Debord, 1967)

**42.** Aqui a cor é mecânica, directa do tubo para a tela por aproximação à cor original. Não é um processo natural ou orgânico, traduz simplesmente uma informação cromática do catálogo devidamente numerada na etiqueta do verso da tela. É a essência da cor sem história ou emoção, não promovendo modificações no esquema gráfico ou na superfície.

**43.** A câmara colocada no centro da galeria em constante rotação executa um serviço de vigia e mediatização, transformando em imagens de segundo e terceiro grau, textos, obras e público de circunstância que se observa e é observado, legitimando-se mediaticamente na televisão para a qual a câmara transmite, enquanto vão tendo conversas de circunstância devidamente inscritas noutras pequenas telas colocadas nos painéis verticais, diálogos que funcionam como acordo implícito para manter a eficácia (performatividade) em determinada situação (vernissage/galeria).

**44.** «(...) propõe no essencial da sua intencionalidade que a matéria apresentada (telas, objectos, câmara de vídeo, monitor), notoriamente se transfira de uma natural realidade física para um espaço que deveremos denominar de crítica da comunicação do sentido». (Carlos Vidal, 1993)

**45.** "A Escolha do Crítico" confirma uma contínua desmaterialização, pretende-se agora questionar as estruturas e códigos de legitimação. Fotografou-se objectivamente seis estantes à escolha dos críticos, desde logo uma selecção pessoal por mostrar publicamente determinadas referências literárias; razões mundanas ou vaidade intelectual devem ter ajudado na escolha.

**46.** Para o receptor é algo que apreende como objectos comuns, mas que lhe cria instabilidade/angústia por desconhecimento dos conteúdos. A colocação das cadeiras *Wassily* (desenhadas na Bauhaus) convidam a um momento de paragem, e reflexão enquanto pode consultar as obras que individualmente cada crítico escolheu. Pistas para descodificar conteúdos informativos geralmente não disponíveis, dominados por uma elite.

**47.** Ao colocar à sua disposição os instrumentos de trabalho desse grupo especializado, coloco-os momentaneamente em planos semelhantes de leitura de uma realidade em determinado contexto, democratizando o conhecimento.

**48.** A arte dos anos 90 deve-se caracterizar por um regresso da crítica; com a onnipresença das imagens da sociedade do espectáculo, o artista deve dominar as suas estruturas de significados através de estratégias desenvolvidas nas linguagens massmediáticas («media landscape»); utilizando a arte como forma de entendimento e não como forma de auto-expressão.

**49.** «Earlier you asked if my work was political. I never wanted to be political, I wanted the work to be politics. I want it to function as politics. Politics, in order to continue being politics, has to maintain a single key. Art as politics, can be both sides at once. It's not a pulpit, but a forum». (Vito Acconci, 1994)

#### **IV.**

**50.** "No xadrez existem sem dúvida coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio visual. Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza, neste caso. Está completamente dentro da massa cinzenta". (Marcel Duchamp, 1966)

Texto originalmente escrito para publicação na revista «Confidências para o exílio», n.1, março de 1994, Porto