



## ARQUIVO- mania

Suely Rolnik<sup>1</sup>

Se o passado insiste é pela incontornável exigência vital de ativarmos, no presente, seus germes de futuros soterrados.

Walter Benjamin (*psicografado*)

Há cultura, que é a regra. E há exceção, que é a arte... Todos dizem a regra: cigarros, computadores, camisetas, televisão, turismo, guerra. Ninguém diz a exceção. Isso não se diz. Isso se escreve... se compõe... se pinta... se filma. Ou isso se vive. E então é a arte de viver... É da regra, querer a morte da exceção.

Jean-Luc Godard (*Je vous salue Sarajevo*)

Uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta do território globalizado da arte nas duas últimas décadas – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou inteiramente em arquivos, passando por acirradas disputas entre colecionadores privados e museus pela aquisição destes novos objetos do desejo. Sem dúvida, este fenômeno não é fruto de um mero acaso.

Neste contexto, perguntar-se pelas políticas do inventário se faz necessário já que são muitos os modos de abordar as práticas artísticas que se quer inventariar. Tais políticas se distinguem menos pelas opções técnicas que orientam a produção de um arquivo, e mais pela força poética que o próprio dispositivo proposto é capaz de veicular. Refiro-me a sua aptidão para fazer com que as práticas inventariadas tenham a possibilidade

---

<sup>1</sup>Suely Rolnik é professora da PUC-SP.

de ativar experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das que foram originalmente vividas, mas com um mesmo teor de densidade crítica. Perante esta proposta, uma pergunta logo se impõe: como seria um inventário poético nele mesmo, isto é, a produção de um arquivo “para” e não “sobre” uma experiência artística ou sua mera catalogação, pretensamente objetiva?

Problematizar esta distinção depende, no mínimo, de dois outros blocos de perguntas. O primeiro refere-se ao tipo de poéticas inventariadas: Que poéticas são essas? Teriam elas aspectos em comum? Estariam elas situadas em contextos históricos similares? Em que consiste inventariar poéticas e em que esta operação se diferenciaria de inventariar apenas objetos e/ou documentos? O segundo bloco de perguntas refere-se à situação que engendra este furor de arquivar: o que causa a emergência deste desejo no atual contexto? Que políticas de desejo impulsionam as diferentes iniciativas de inventário, seu surgimento e seus modos de apresentação? O que pretendo, aqui, é propor algumas pistas de possíveis respostas a estas perguntas.

Partamos da constatação inegável de que há, sim, um objeto privilegiado por tal ânsia de arquivo: trata-se da ampla variedade de práticas artísticas, agrupadas sob as designações de “crítica institucional” e de “conceitualismo”, que se desenvolvem pelo mundo ao longo dos anos 1960 e 70. Tais práticas resultam de uma acumulação de imperceptíveis movimentos tectônicos no território da arte, os quais as mesmas tornam sensíveis, reconfigurando assim sua paisagem. É este o contexto onde o objeto da investigação dos artistas passa a ser o poder do assim chamado “sistema da arte” na determinação de suas criações: dos espaços a elas destinados às categorias a partir das quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos pelos meios, supirtes e gêneros reconhecidos, etc. Explicitar e problematizar tais limitações na própria obra, passa a orientar a prática artística, na busca de deslocar-se do âmbito que elas circunscrevem. Este torna-se o nervo pulsante de sua poética e condição de sua potência pensante – na qual reside a vitalidade propriamente dita da obra, o vírus de que ela é portadora.

Mas não são quaisquer práticas artísticas realizadas no seio deste movimento naquelas décadas, que a compulsão de arquivar abraça. As que se tem especialmente em mira são as propostas que se produziram fora do eixo Europa Ocidental-Estados Unidos e de sua concepção de modernidade, e mais especialmente ainda, na América Latina. Tais práticas foram incorporadas pela História da Arte, produzida neste eixo e estabelecida como pensamento hegemônico que define os contornos do território internacional da arte. É desta perspectiva que se interpreta e categoriza a produção artística elaborada em outras partes do planeta. O poder desta cartografia hierarquizada na produção crítica, tem causado certas distorções de leitura das referidas práticas e, por isso, tende a gerar efeitos tóxicos em sua recepção e disseminação.

Entretanto, com o avanço do processo de globalização, de algumas décadas para cá, vem se operando uma desmistificação “desta” história da arte. O fenômeno se insere no contexto mais amplo de dissolução da atitude idealizadora face à cultura dominante, por parte das demais culturas até então sob sua influência. Uma ruptura do feitiço que as mantinha cativas e obstruía o trabalho de elaboração de suas próprias experiências, sua textura e densidade singulares e a peculiaridade de suas políticas de cognição.

É todo um mundo, estabelecido pelo mencionado pensamento hegemônico, que começa a esfarelar-se: transmuta-se subterraneamente seu território, modifica-se sua cartografia, borram-se seus limites. Opera-se um processo de reativação das culturas até então sufocadas, introduzindo outras sensibilidades na construção do presente. Confrontam-se diversos tipos de forças que se atualizam, diferentemente, numa grande variedade de mundos: desde os fundamentalismos que criam a ficção de uma identidade originária e nela se fixam (negando-se à intensificação da experiência da alteridade implicada no processo de globalização), até toda espécie de invenções do presente que partem das distintas experiências culturais e suas respectivas inscrições na memória do corpo, e dos atritos e tensões implicados na constituição da sociedade globalizada.

Pois bem, a arquivo-mania aparece precisamente neste contexto, marcado por uma guerra de forças em torno da definição da geopolítica da arte, a qual por sua vez situa-se no contexto de uma guerra mais ampla, em torno da definição das cartografias culturais da sociedade globalizada. Mas porque são especialmente cobiçadas por esta obsessão de produzir e/ou adquirir arquivos, certas práticas artísticas levadas a cabo, naquelas décadas, na América Latina? E, mais especificamente, porque nos países do continente que então se encontravam sob regimes ditatoriais? Com efeito, há um aspecto comum a todas elas, que não obstante adquire matizes singulares em cada uma delas: agrega-se o político às dimensões do território institucional da arte, cujo excessivo poder sobre a ação artística começa a problematizar-se naquele período, como anteriormente evocado.

Mas é importante assinalar que o que define o caráter político das práticas tomadas pela arquivo-mania é variável. Naquelas que nos interessa focar, o político não tem a ver com uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, ainda que este seja o caso de outras ações artísticas igualmente propostas nas mesmas décadas, na América Latina. O problema é que, desafortunadamente, esta definição de político foi generalizada pela História hegemônica da Arte para o conjunto de tais práticas, sob a designação de “arte conceitual“, “política“ ou “ideológica“. Uma categoria instituída por certos textos e exposições que se realizaram nos meados dos anos 1970, no eixo Europa Ocidental-Estados Unidos, e que se tornaram paradigmáticos. Ora, este equívoco é um sintoma que impõe a urgência de um trabalho de elaboração, dada a gravidade de seus efeitos. Mas, então, em que consistiria o caráter político deste outro tipo de ações artísticas?

Neste outro tipo de proposições, o que leva os artistas a agregarem o político à sua investigação poética, como elemento intrínseco à mesma, é sua vulnerabilidade ao fato de que os regimes autoritários, então vigentes em seus países, incidam sobre seus corpos de modo agudo, já que atingem seu próprio fazer. Ou seja, é seu reconhecimento sensível da presença do autoritarismo na medula de sua atividade criadora o que os conduz a esta inflexão. Se este tipo de regime se manifesta mais obviamente na censura, bem mais sutil e nefasto é seu efeito imperceptível (mas nem por isso menos poderoso), que consiste na inibição da própria emergência do processo de criação, antes mesmo que sua expressão tenha tomado corpo. Tal efeito decorre do trauma inexorável da experiência de terror e de humilhação que caracteriza as ditaduras. Esta experiência afeta o desejo em seu âmago e o debilita, pulveriza a potência do pensamento que ele convoca e dispara, esvaziando a subjetividade de sua consistência.

Experiências deste tipo inscrevem-se na memória imaterial do corpo: memória física e afetiva das sensações, distinta, embora indissociável, da memória da percepção das formas e dos fatos, com suas respectivas representações e as narrativas que as enlaçam (neste caso, geralmente protagonizadas pela figura da vítima que os interpreta fazendo apelo a um discurso meramente ideológico). Desentranhar o desejo, para livrá-lo de sua impotência, é uma tarefa tão sutil e complexa, quanto o processo que levou a seu recalque e à figura da vítima que daí resulta. Tal elaboração pode prolongar-se por trinta anos, e até mais, e só plasmar-se, de fato, na segunda ou terceira geração.

É esta experiência o que conduz certos artistas a afirmar em suas obras, a potência política inerente à prática artística, em lugar de usar a prática artística com veículo de informação macropolítica. Caberia perguntar-se então se a força política da arte só pode ser convocada e revelada em situações de opressão macropolíticas – sejam estas produto de regimes totalitários ou de qualquer tipo de relação de dominação e exploração. Ora, é evidente que não é assim, mesmo porque, a própria opressão que emana um certo sistema de poder só convoca e revela a força política intrínseca à arte, se nos tornamos vulneráveis ao desassossego provocado pelos afetos vitais que sua cartografia mobiliza, o que depende de que mantenhamos oxigenada nossa experiência estética do mundo. É este desconforto que mobiliza a necessidade de criar, e ele se manifesta em qualquer tipo de experiência em que a vida se encontre asfíxiada. É exatamente aí que reside a singularidade da dimensão política imanente à arte: presentificar a realidade sensível que causa este mal-estar, nas entranhas de sua própria poética. Uma capacidade que faz da arte um poderoso reagente que, ao propagar-se por contágio, pode interferir na composição química da situação vigente.

Essa é a potência da arte que se faz presente nas propostas artísticas mais contundentes realizadas na América Latina sob ditaduras. Encarnada na obra, a insistência da força de invenção face à experiência onipresente e difusa de sua opressão tornava-se sensível, em

um meio em que a brutalidade do terrorismo de Estado tendia a provocar uma reação defensiva de cegueira e surdez voluntárias, por uma questão de sobrevivência. Tais ações artísticas são, portanto, de uma ordem totalmente distinta do que o plano onde operam as que se aproximam de ações sócio-educativas de “inclusão” ou das ações pedagógicas e/ou doutrinárias de conscientização e transmissão de conteúdos ideológicos. Por não incidirem no plano da experiência estética, estas últimas não tem poder algum sobre o debilitamento do desejo.

Me explico: as intervenções artísticas que afirmam o poder político que lhes é intrínseco se fazem a partir do modo como as forças do presente habitam o corpo do artista e convocam sua potência de invenção. Neste caso, o rigor formal da obra em sua performatividade é mais essencial e sutil do que nunca, pois ele é indissociável de seu rigor enquanto atualização das sensações que tensionam e obrigam a pensar. E quanto mais precisa e sintônica sua linguagem, mais pulsante sua qualidade intensiva e maior seu poder de sedução, o que lhe dá uma potência de interferência efetiva nos ambientes onde se apresenta. Daí podermos considerar esse tipo de obras como um verdadeiro vírus, e isso não é nem um pouco metafórico, pois elas são portadoras de uma potência de contaminação efetiva de seu entorno. É que a experiência que proporcionam é capaz de intervir no processo de subjetivação, precisamente no ponto onde o desejo tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se. Quando isso acontece, reanima-se o exercício do pensamento e se ativam outras formas de percepção, mas também e sobretudo, de invenção e expressão. Delineam-se novas políticas do desejo e sua relação com o mundo – ou seja, novos diagramas do inconsciente no campo social. Estes se atualizam em reconfigurações de sua cartografia, a contrapelo das forças que promovem configurações que tendem a mutilar a vida em sua própria essência: a insistência em reciclar-se na recriação permanente do mundo.

Em suma, o caráter político específico deste tipo de prática reside naquilo que pode suscitar nas pessoas que são por ele afetadas. Não se trata da consciência das tensões (sua face extensiva, representacional, macropolítica). Diferentemente disso, trata-se, aqui, da experiência deste estado de coisas no próprio corpo e da pressão exercida por seus respectivos afetos (sua face intensiva, inconsciente, micropolítica).

O que se ganha é uma maior precisão de foco o qual, ao contrário, se turva quando tudo que diz respeito à vida social volta a se reduzir exclusivamente a uma leitura de sua dimensão macropolítica, como foi o caso de certas práticas artísticas nas mesmas décadas de 1960-70 no continente sulamericano (e é o caso, também, de certas práticas contemporâneas, e não só neste continente). O artista tende a transformar-se em designer gráfico e/ou publicitário do ativismo. Suas obras correm o risco de converter-se em meros panfletos que, em sua recepção, mobilizam aqueles afetos tristes da vítima, seu ressentimento e o desejo de vingança, os quais têm apenas dois destinos possíveis: a esperança de redenção ou a desesperança movida por uma alucinação de apocalipse.

Encoberta sob este véu, tecido com fios de desejo romântico e emoção religiosa, a experiência se ofusca e suas tensões tornam-se inacessíveis. A estas práticas artísticas, e apenas a estas, se poderia efetivamente qualificar como “políticas” e/ou “ideológicas”.

É aqui que se situa o infeliz equívoco cometido pela História (oficial) da Arte. Sua narrativa passou ao largo da essência das ações aqui focadas: ao atingir potencialmente a dimensão sensível da subjetividade e não apenas sua consciência, elas esboçaram a superação da cisão entre o poético e o político, a qual se reproduz na cisão entre micro e macropolítica e se atualiza no conflito entre as figuras clássicas do artista e do militante. Se bem é verdade que este esboço de superação já marcava as vanguardas artísticas do início do século XX, e que o mesmo avança e se dissemina ao longo da primeira metade do século e se intensifica e se expande no pós-guerra, nas décadas de 1960-70, ela eclode como um vasto movimento, não só na arte, mas também e, mais amplamente, na política da existência, a qual se transmuta irreversivelmente naquele período.

Para tornar mais precisa esta radiografia, é indispensável lembrar que a articulação entre o poético e o político tampouco tem início com as vanguardas históricas; ela vem, na verdade, de muito mais longe no tempo. Poderíamos até afirmar que tal articulação constitui um dos aspectos fundamentais da política de cognição que, de diferentes maneiras, caracterizava as culturas dominadas pela modernidade fundada pela Europa Ocidental. Um regime cultural, que como sabemos, é inseparável de seus corolários: o regime capitalista, na economia, e o regime da subjetividade burguesa, no campo do desejo, que Freud circunscreveu sob a designação de “neurose”. Lembremos ainda que esta modalidade cultural se impôs ao mundo como paradigma universal por meio da colonização, cujo alvo não foi somente os outros três continentes (América, África e Ásia), mas também as diferentes culturas sufocadas no interior do próprio continente europeu. Entre estas últimas, salientemos as culturas mediterrâneas, que nos concernem mais diretamente – em especial, a cultura árabe-judaica que predominava na Península Ibérica, antes das navegações intercontinentais, que deram origem à colonização. A partir deste período, os praticantes desta cultura sofreram a violência da Inquisição e parte significativa desta população, refugiou-se no novo mundo que então se instalava na América do Sul (estudos históricos recentes atestam que provém desta origem, 80% dos portugueses que colonizaram o Brasil). Ora, tal violência ocorreu ao longo dos mesmos três séculos em que a África sofreu a violência da escravidão e as culturas indígenas, a violência de sua quase extinção. Um triplo trauma que funda alguns países latino-americanos, como é, certamente, o caso do Brasil. Mas a coisa não pára por aí: um mesmo grau de violência se repete, sob outras formas, ao longo da história destas regiões, a começar pelos consolidados preconceitos de raça e de classe, totalmente ativos nestes países ainda nos dias de hoje, que geram a pior das humilhações e causam um dos traumas mais graves e difíceis de superar. Mas há também uma contrapartida: nestes mesmos contextos, a articulação entre poético e político encontra-se

inscrita na memória dos corpos, podendo ser ativada em situações coletivas que favoreçam a neutralização dos efeitos patológicos de seu trauma na condução da existência e seus destinos.

Portanto, o recalque da articulação entre o poético e o político não começa com as ditaduras do século XX, mas sim com a própria instalação da modernidade ocidental. Me arrisco a dizer que, do ponto de vista micropolítico, esta operação desempenha um papel central na fundação desta cultura, a tal ponto que proponho designá-la como “recalque colonial”. Se lemos a colonização desta perspectiva, constatamos que este talvez tenha sido seu dispositivo mais eficaz.

Trocando em miúdos, o alvo de tal recalque é o exercício da sensibilidade ao intensivo (a experiência estética do mundo), e a sensação mobilizada pela tensão de sua paradoxal disparidade com relação ao exercício da percepção, quando este se quer exclusivo (o que manifesta o desejo de conservação das formas de viver já conhecidas). A operação torna impossível sustentar esta tensão como motor da máquina do pensamento, que produz as ações nas quais a realidade se reinventa. Em última análise, o objeto deste recalque é o corpo e a possibilidade de habitá-lo, de que depende sua potência de escuta do presente, como principal bússola para o exercício da produção cognitiva. Ativar esta potência do corpo recalcada pela modernidade, constitui uma dimensão essencial de qualquer ação poético-política. Sem isso não se fazem senão variações em torno do modo de produção de subjetividade e de cognição que nos funda enquanto colônias da Europa Ocidental, exatamente a condição da qual pretendemos nos deslocar.

Tal recalque se opera por meio de complexos procedimentos que se diferenciam no transcurso da história. Mas fiquemos apenas nas experiências mais recentes que estamos examinando aqui. Em regimes totalitários, como vimos, o exercício do pensamento é concretamente impedido e acaba por inibir-se por efeito da humilhação. Já no capitalismo financeiro, a operação de recalque é bem mais refinada: não se trata mais de impedir este exercício e tampouco de almejar sua inibição. Pelo contrário: trata-se de incitá-lo, e até celebrá-lo, mas para incorporá-lo a serviço do regime, o destituindo assim de suas potências críticas. É por isto que muitos pensadores contemporâneos consideram que é da força de trabalho de pensamento-criação que o capitalismo contemporâneo extrai sua principal fonte de energia; daí que o tenham qualificado de “capitalismo cultural”, “cognitivo” ou “informacional”, uma ideia que já se tornou moeda corrente.

É que este regime mobiliza a fragilidade provocada pela tensão entre os dois vetores da experiência do mundo, e nela se inscreve, por meio da promessa de apaziguamento instantâneo, em uma espécie de paraíso terrestre. O desejo de enfrentar esta pressão e a potência do pensamento que a mesma mobiliza, tendem a ser canalizados exclusivamente para o mercado. Isto se opera por meio da incitação a uma caça de imagens de formas de viver *prêt-à-porter* na cultura de massa e/ou na publicidade, incansavelmente difundidos pelos meios de comunicação que oferecem uma variadíssima gama de possibilidades para

identificar-se. Sejam quais forem as imagens elegidas, a identificação com as mesmas desencadeia uma compulsão de consumo dos produtos a elas associados, com o objetivo de realizar o mundo que propõem em nossas existências. O que faz com que o desejo se deixe capturar por esta dinâmica é a ilusão de sermos reconhecidos e/ou nos reconhecermos em alguma das *mises en scène* oferecidas pelo cardápio do dia. O objetivo é nos livrarmos da angustiante sensação de esvaziamento de si, como num passe de mágica. Entretanto, manter esta ilusão tem seu preço: com a instrumentalização do desejo, perde-se o faro para rastrear a pulsação vital e seus entraves, e nossa potência de invenção desvia-se de seu foco primordial: abrir novos caminhos para que a vida volte a fluir, quando isso se faz necessário.

No entanto, o desenvolvimento das tecnologias da comunicação que favorecem o processo de globalização, e o mar de mundos que aparecem e desaparecem sem cessar, numa velocidade estonteante, não tem como único destino, a instrumentalização de nossas forças subjetivas pelo mercado. Seu efeito é também o de tornar impossível que um repertório, seja ele qual for, mantenha um poder estável e, muito menos, absoluto. Esta impossibilidade permite entender melhor a constatação expressa no início deste texto, que aponta que nas últimas décadas vem sendo rompidos o fascínio e a sedução exercidas pela modernidade europeia e norte-americana, agora em sua versão neo-liberal. Já não estamos em um momento de oposição e ressentimento, nem de seu avesso, a identificação e o pedido de reconhecimento (ou demanda de amor, para sermos mais precisos). O movimento atual consiste em maiores ou menores deslocamentos do desejo de seu lugar de humilhação, buscando ativar o que foi recalcado em nossos corpos. Seria estúpido pensar que o objetivo desta volta ao passado é “resgatar” uma suposta essência perdida que se encontraria nas formas de existência africanas, indígenas ou mediterrâneas anteriores ao século XV, ou em suas atualizações – como as que se produziram, por exemplo, nas vanguardas do início do século XX e em sua capilarização que, ao transpor um limiar, produziram a inflexão coletiva dos anos 1960-70. O objeto da reconexão com este passado é, aqui, o exercício da ética que regia aquelas culturas e suas atualizações: o desejo de preservar a vida, que depende da experiência estética para escutar seus movimentos, assumido como bússola na orientação da existência. Ora, reconectar-se com este exercício, não passa pela reprodução do que este engendrou no passado, mas sim por sua ativação para reinventar o presente.

É precisamente neste contexto que irrompe uma vontade incontornável de inventariar as práticas artísticas realizadas na América do Sul, nos anos 1960 e 70, que se dissemina como uma verdadeira epidemia. É que, desde então, a experiência da fusão das forças poéticas e políticas, vivenciada nestas práticas, havia permanecido encapsulada na memória de nossos corpos, sob um manto de esquecimento; somente conseguíamos acessá-la na exterioridade das formas nas quais se plasmava e, assim mesmo, de maneira lacunar. Sua

potência disruptiva – e o que esta abriu e poderia continuar abrindo em seu entorno – ficou soterrada por efeito, como vimos, do trauma que lhe causaram os governos militares, ao que se seguiu sua reanimação perversa pelo capitalismo cognitivo que ocupou seu lugar.

Pois bem, é este o aspecto crucial da produção artística dos anos 1960-70, no continente, que parece ter escapado à História da Arte. Ainda que mantenhamos essa produção sob o chapéu do “conceitualismo“, é inaceitável rotulá-lo de “ideológico“ ou “político“, para caracterizar a peculiaridade que a mesma terá introduzido nesta categoria, que ampliou seus limites e transformou seus contornos. É que se, de fato, encontramos nestas propostas um germe de integração entre o político e o poético, vivenciado e atualizado em ações artísticas, bem como no modo de existência em que estas tiveram sua origem e suas condições de possibilidade, este germe era então todavia frágil e inominável. Ora, chamá-lo de “ideológico“ ou “político“ é um sintoma da denegação da exceção que esta experiência radicalmente nova introduziu na cultura e o estado de estranhamento que isso produziu em nossa subjetividade. A estratégia defensiva é simples: se o que aí experimentamos não é reconhecível no domínio da arte, então para nos proteger do incômodo ruído, o categorizamos no domínio da política e tudo permanece no mesmo lugar. O abismo entre micro e macropolítica se mantém; aborta-se o germe de sua rearticulação e, com ele, aquilo que está por vir que, no melhor dos casos, permanece incubado. A gravidade desta operação é inegável se lembrarmos que o estado de estranhamento constitui uma experiência crucial, pois ele decorre do espaço aberto pela reverberação das forças do mundo em nossos corpos. Um espaço de alteridade que se instala em nós mesmos, o qual nos inquieta e exige o trabalho de criação para a promoção de devires, como condição para ganhar um novo equilíbrio. Ignorá-lo implica o bloqueio da vida pensante que dá impulso à ação artística e sua interferência potencial no presente. É precisamente esse, o elemento tóxico contido nas tristes categorias estabelecidas pela História da Arte para interpretar as propostas artísticas em questão.

Neste estado de coisas, impõe-se a urgência de ativar a articulação entre o poético e o político e a potência de afirmação da vida que dela depende. Esta é a condição para libertar o desejo de seu debilitamento defensivo, de maneira a viabilizar a preservação da vida, em função da experiência que se apresenta à sensibilidade no presente. Aqui situa-se a política de desejo que, de diferentes maneiras, impulsiona uma série de iniciativas geradas pelo furor de inventariar que tomou conta no território da arte.

No entanto, esta mesma situação mobiliza, igualmente, uma política de desejo diametralmente oposta: no exato momento em que tais iniciativas reaparecem e antes que os germes de futuro que traziam incubados tenham voltado a respirar, o sistema global da arte as incorpora, para transformá-las em fetichizados botins de guerra, disputados pelos grandes museus e colecionadores da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. A operação

tem o poder de devolver estes germes à penumbra do esquecimento; isto faz dela um eficiente dispositivo do capitalismo cognitivo. Se o movimento de pensamento crítico que se deu intensamente nos anos 1960 e 70, na América Latina, foi brutalmente interrompido pelos governos militares, no preciso momento em que sua memória começa a reativar-se, este processo é novamente interrompido, agora com o requinte glamuroso e sedutor do mercado da arte, quando seus interesses ganham demasiado poder sobre a criação artística e tendem a anular suas poéticas pensantes. Uma operação muito distinta dos procedimentos grosseiros e truculentos exercidos contra a produção artística por governos ditatoriais. Um novo capítulo da história, não tão pós-colonial quanto gostaríamos...

É aqui que a política de produção de arquivos ganha relevância. O desafio das iniciativas que pretendem desobstruir o acesso indispensável aos germes de futuros, soterrados nas poéticas que tomam como objeto, consiste em ativar sua contundência crítica, criando assim as condições para uma experiência de igual voltagem no enfrentamento das questões que se colocam no contemporâneo. É, assim, que a força poética de tais arquivos podem somar-se às forças de criação que se apresentam em nossa atualidade, ampliando seu poder no combate aos efeitos da vacina do capitalismo cultural que neutraliza o vírus da arte, para operá-la unicamente a favor de seus desígnios.

É óbvio que não se trata de diabolizar o mercado: este não constitui uma extra-territorialidade da arte, mas faz parte integrante da mesma. A vida não pode ser regida por uma moral maniqueísta que o divide em campos de atividades humanas boas e outras más; o que conta é o combate entre forças ativas e reativas, em cada campo, nos diferentes tempos e contextos que o atravessam. É assim também, no território da arte: é nas forças que o regem, a cada momento, em toda sua complexa transversalidade, e não em um suposto território imaginário idealizado, que devem ser pensadas as intervenções artísticas instigadas pelo desejo de preservar o exercício da “arte de viver”. Se houve uma conquista micropolítica significativa após os movimentos dos anos 1960-70, e que nos separa daquele período, esta reside exatamente na possibilidade de abandonar os velhos sonhos românticos de “soluções finais”, utópicas ou distópicas, já que não há outro mundo senão este, e é de dentro de seus impasses que outros mundos podem estar se inventando a cada momento da experiência humana. Este é o esforço do trabalho do pensamento: seja na arte ou em outra linguagem, sua tarefa é a composição de cartografias para novos territórios existenciais.

Não sejamos ingênuos: nada garante que o vírus crítico, de que são portadores os mencionados germes, vá de fato propagar-se feito epidemia planetária; nem o vírus transmissível de qualquer obra de nosso tempo, por mais poderoso que seja. Sempre haverá a cultura que é a regra e a arte que é a exceção. O que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar. E isso não é pouca coisa no embate interminável entre diferentes tipos de forças, do qual resultam as formas provisórias da realidade, em sua infinita construção.

