

Práticas artísticas de fronteira: alguns tópicos para reflexão

Luciano Vinhosa

Tendo em vista o quadro de certas práticas contemporâneas que entendem o artista como agente que intervém diretamente na sociedade empreendendo ações educativas, curatoriais e políticas, por exemplo, certas dúvidas quanto ao modo como essas diferentes atividades afetariam o estatuto do artista não cessam de nos inquietar. Apresentarei aqui alguns tópicos para a reflexão que, embora não o esgotem, lançam alguma luz sobre o problema. Minhas colocações se elencam a partir da ameaça constante de diluição da especificidade que um tal trânsito acarreta à atividade artística. Em outras palavras, trata-se de considerar, malgrado o limite *flo* que se opera entre elas no âmbito da contemporaneidade, como a prática do artista se singulariza entre outras práticas no campo social.¹

Todo ser humano é um artista?

Essa máxima, bastante conhecida no meio da arte, foi proclamada por Beuys. Justamente esse artista nos parece historicamente o mais emblemático para discutirmos as questões que aqui se levantam. Não só pelo que afirmou, mas porque em sua prática defendeu a ampliação do gesto artístico por todas as instâncias da vida em seus meandros mais triviais, como preparar uma comida, organizar uma passeata de protesto, realizar conferências, atuar na universidade. Tomando essas iniciativas como integrantes de sua *atividade* artística, Beuys pretendia certamente diluir as fronteiras que rigidamente separavam a prática da arte de outras práticas na esfera social, atravessando-as pelo princípio da emancipação criativa. De fato sua poética foi motivada pelo acesso universal ao gesto criativo. Desde a era moderna que esse gesto é entendido como forma de autonomia do sujeito porque se investe de expressão pessoal, mas o direito a ele no contexto da sociedade trabalhista foi reservado ao artista de gênio, figura de exceção, detentora do *dom* capaz de fazer encarnar na matéria bruta a ideia ou sentimento do absoluto, a essência da arte. Se observarmos de perto a obra de Beuys, veremos que, embora de modo enviesado, conserva alguns traços do lugar tradicional do artista. Sua

poética está certamente permeada pela noção de energia potencial, um dado invisível presente em toda matéria a princípio inerte e amorfa, passível de ser ativada pelo químico, pelo físico e, por que não, pelo artista visando à forma e à transformação simbólica. Entre outras iniciativas, em sua famosa Universidade Livre, durante os 100 dias em que permaneceu funcionando na Documenta VI de Kassel em 1977, debateram-se entre os presentes diversos assuntos como o uso de energia atômica, meios de comunicação e manipulação, trabalho e desemprego, direitos humanos, imigração, por exemplo. Tudo isso ambientado pelo fluxo contínuo de sua *Bomba de mel* instalada por todo espaço “acadêmico”. Tomando lugar no *corpo coletivo* como arregimentador do movimento, Beuys, pelo que parece, tentou reunir as energias normalmente dissipadas no ambiente, canalizando-as para a formação de um organismo comum, aglutinado pela consciência coletiva em torno das questões debatidas. A intenção, provavelmente, foi a de que cada um pudesse encontrar seu lugar de expressão em meio às calorosas discussões que se seguiram naqueles dias. Desse modo, Beuys transferiu ou tentou transferir parte de sua energia criativa para toda pessoa participante dos encontros. Podemos então compreender que o conceito de *escultura social* levado a cabo pelo artista implica tomar a sociedade ou o grupo de indivíduos diretamente envolvido como matéria/energia a ser reorganizada pela “arte”. O artista se coloca como agente catalisador de uma nova forma social que, uma vez inicializada, se autorreorganiza a partir suas constantes revoluções internas. Mas a transferência do gesto criativo, próprio da arte, para a sociedade em geral implicaria de fato todo ser humano estar em vias de vir a ser um artista ou, ao contrário, esse foi o modo que Beuys encontrou de repensar o papel do artista e da arte na sociedade contemporânea? Certamente ele era um artista e, como tal, pôde atuar no *campo profissional* da arte. Sua prática se debruçou sobre aquilo que se espera ainda hoje como resultado da atividade de um artista – a realização da *obra de arte*, portadora de conteúdos.

O que pode ser uma obra de arte hoje?

A própria noção de *obra de arte* é mutante e obedece à dinâmica interna de uma prática na sociedade. Portanto, só pode ser descrita de um ponto de vista interior à prática e em contextos culturais específicos. Mas a prática artística é muito vasta se consideramos arte, como convém ao bom senso, um fazer e não uma teoria, embora a possa englobar. Desta feita, reuni campos profissionais muito diversos e em certa medida autônomos, embora guardem parentescos entre si, como o do carnaval, o da arte

contemporânea, o da moda, o da arte popular, o da arquitetura, entre outros. Em contrapartida, permutando-se e influenciando-se mutuamente, podemos no entanto perguntar em que o carnaval tem a ver com a arte contemporânea, em que esta tem a ver com a moda e, por sua vez, em que a moda tem a ver com a arte popular, uma vez que todas essas práticas são caracterizadas pela intenção estética e aposta na criatividade? Fato é que cada uma dessas artes inscreve-se em campos muito específicos em atenção a regras, valores, circuitos, lugares de visibilidade e formas de produzir sentidos muito distintas uma das outras. Com efeito, um desfile de modas pode ser apresentado em contextos de arte contemporânea por iniciativa de um artista do mesmo modo que aspectos da arte contemporânea podem aparecer no carnaval sem que seus valores intrínsecos se reduzam uns aos outros. Portanto, só podemos considerar uma “definição” de obra a partir do ponto de vista do campo no qual tal iniciativa se manifesta e através de quem ela se manifesta. Ora, a arte contemporânea se entende como erudita, herdeira de uma história da arte com suas constelações de protagonistas. Complexa em seus cruzamentos discursivos, sua prática aponta para problemas muito próprios a sua tradição, incluída a redefinição constante de seu objeto. Em toda evidência, uma descrição da obra de arte hoje, embora guarde ligações conceituais com o que foi no passado, só pode atender a uma demanda provisória e relativa à prática da arte em nossos dias. Rosalind Krauss, em artigo muito esclarecedor, *Os espaços discursivos da fotografia*², diante do impasse que a fotografia colocou para a arte, se pergunta, muito sintomaticamente, se seria possível alguém que tenha produzido um número muito reduzido de fotografias ser considerado fotógrafo? Em contrapartida, continua a autora, bastaria produzir um número significativamente vultoso para se ter uma obra fotográfica? As respostas para as perguntas só podem ser respondidas imbricadamente. Se no primeiro caso toma o exemplo de August Salzman que trabalhou como fotógrafo menos de um ano, legando apenas algumas imagens para a posteridade, no segundo questiona se Eugène Atget, tão incensado pelos surrealistas, e que durante a vida produziu mais de 10.000 clichês, era de fato um artista. Por trás dessa interrogação está a percepção de que o que caracteriza primeiramente a obra fotográfica é o arquivo; em segundo lugar, a intencionalidade do artista atravessando essa produção. A própria *carreira* artística, segundo a autora, implica o aprendizado de regras, continuidade de percurso, elaboração de um *corpus* coerente de intencionalidades consolidando a produção, inserção do artista e sua obra no mundo da arte e, finalmente, reconhecimento da obra por seus pares e público. Certamente Atget tinha algumas dessas qualidades, mas para Krauss paira uma dúvida se era efetivamente um artista porque seu arquivo não obedecia a nenhuma ordem ou intenção subjetivas,

mas seguia o sistema de mera classificação e codificação que lhe foi imposto de fora, derivado dos catálogos das bibliotecas e das coleções topográfica dos Departamentos públicos para os quais trabalhou. Por outro lado, a obra de arte contemporânea ganha unidade para além de um meio expressivo específico ou do objeto acabado. Isso hoje é notável. É comum, por exemplo, o artista recorrer a diferentes meios tradicionais sem se especializar em nenhum deles ou ainda exprimir-se através de formas estranhas à tradição servindo-se de textos, discursos, ações performativas, inserções em meios digitais e outros circuitos produtivos. Justamente porque adquiriu uma fisionomia *ampliada* no que tange a seus desdobramentos processuais e conceituais, o regime de visibilidade da “obra”, não sendo mais possível se dar através da noção simples de *obra prima*, tornou-se muito mais híbrido e complexo em seus modos de configuração poética. Finalmente, a noção de *obra de arte* não estando mais aderida aos objetos acabados não está tampouco desvinculada da elaboração, por parte do artista, de uma ética que os atravessa – o *princípio de arte*.³ Assim, voltando a nosso artista emblemático, Joseph Beuys, poderíamos imaginar que um dia ele tenha levado seu carro enguiçado a uma oficina para consertá-lo, tenha porventura esquecido lá uma de suas “obras” – um pedaço de feltro cinzento lambuzado com gordura. No universo daquela oficina, não passaria de mais um chumaço, entre tantos outros, de tecido com graxa. Mas se o retornamos para o contexto de sua criação, a rede de significantes relacionais que o artista tece ao dispô-lo colateralmente a ações, discursos, outros objetos, desenhos, esculturas, instalações, conferências, ao fim e ao cabo veremos o quão rico de sentidos esse chumaço pode ser. O pedaço de feltro com gordura integra o *princípio de arte* do artista e traz consigo um rico universo de conteúdos. A obra que se instaura na *rede de intenções autorreferenciais* de um fazer é *ampliada*. Joseph Beuys criou, entre tantos objetos de arte que produziu, uma obra que ganha sua visibilidade e intensidade a partir do *corpus* de intenções que ela mesma engendra.

Práticas artísticas em circuitos ampliados?

Sumariamente, toda prática partilhada por um grupo de indivíduos, gerando uma economia intrínseca, produz um campo de produção simbólica. Individualizado, este ganha autonomia e, por conseguinte, entra em interação com outros campos da esfera social, adquirindo assim heteronomia. Nesse caso, não há prática artística que, nascendo em sua esfera de exceção, não faça a ponte necessária com as outras esferas, participando das trocas simbólicas em geral. Para fixar em exemplos históricos do campo da arte, não é difícil perceber como as cores saturadas e vivas da pintura de Matisse marcaram

definitivamente o repertório visual de nossos dias ou como a grade de Mondrian está por toda parte no mundo contemporâneo. Por outro lado, há casos mais radicais em que “objetos de arte” sem nenhuma característica artística são inseridos primeiramente em circuitos estranhos aos da arte. O exemplo pioneiro dessa atitude, o mais próximo de nós, seria talvez o trabalho de Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos* (1970). Sugerindo a infiltração de ideias críticas em rede comercial convencional por meio de uma tática de mimetismo, Cildo incitava o cidadão a sabotar a hegemonia dos Estados Unidos sob a marca emblemática de seu refrigerante. O trabalho consistindo em instruir como imprimir opiniões anticolonialistas nas garrafas, na época retornáveis, de Coca-cola. Mas a questão dos circuitos, seus limites e possibilidades de alargamento vem sendo colocada de outra forma desde os anos 90 pelos artistas. O estreito mundo da arte, o conformismo de suas modalidades de expressão, seus modos restritos de pensar e operar o real, seus resultados voltados muitas vezes para uma clientela endinheirada, a omissão em face da disparidade econômica e social em que vivemos, o cinismo ou conivência impudente dos políticos com situações de exploração humana extrema, a desigualdade na distribuição e no acesso aos bens culturais, a xenofobia, a intolerância entre povos têm levado alguns artistas a elaborar táticas de evasão seguidas de tentativas de atravessamento das fronteiras no que toca à compreensão dos limites rígidos de atuação, métodos e objetivos visados. Produtos estranhos ao universo do fazer artístico propriamente dito, como ocupações de prédios abandonados, mutirão de autoconstrução, desenvolvimento de agricultura sustentável, instituição de comunidades de escambo, ações educativas, entre outras inserções na esfera social, política e econômica, vêm sendo reivindicados como arte. Fosse isso o sintoma do sismo que sacode a arte em meio aos escombros da grande feira internacional em que se tornou para daí reerguer um novo edifício, essas mudanças de foco, aparentemente confusas, têm o mérito de trazer à luz certas questões que merecem ser apreciadas com mais cautela por se tratar de atitude recorrente nas práticas atuais. Se hoje as iniciativas curatoriais excêntricas e as práticas educativas, por exemplo, estão sendo reivindicadas no horizonte da prática artística, não podemos esquecer que essa se reporta à atividade profissional daqueles que se nomeiam ou se entendem como artista no seio da sociedade. Isso faz toda diferença. Nesse sentido, ainda que a arte esteja redefinindo seu objeto, que o papel social do artista esteja sendo redimensionado, que a atividade esteja sendo deslocada para outros fins, que os circuitos estejam sendo alargados, que centros estejam sendo pulverizados para as periferias, que a noção de obra esteja sendo forçada a mudanças, isso não seria privilégio dos dias de hoje; basta-nos olhar a história para compreender que o sentido da arte foi desde sempre movente.

Contudo, o campo da arte tem plasticidade suficiente e parece sempre se redesenhar na esfera social reafirmando seu lugar. O artista, pelo que se espera de sua produção e atenção crítica, é o motor desse campo sem o qual tudo se dissiparia. Assim, se reside nas práticas *difusas* a vontade primeira e heróica de heteronomia, em um segundo momento essas práticas retornam para o campo, alimentando o centro de sua economia simbólica. Talvez o que diferencie o artista de hoje daquele romântico vanguardista é que, em alguns casos, ele tem consciência da inevitável dialética a que está sujeito; por conseguinte aprendeu a jogar e a tirar partido da situação. Não fosse isso, não reivindicaria para si o estatuto social de artista, em tudo ampliando o espectro de sua influência social. Portanto, mais do que negar o campo da arte, tais táticas e manobras põem em jogo certos modos abertos de ativação da proposição/ação em contextos heterogêneos. Nesse caso, seria mesmo desejável que uma proposta de artista com fins socioeducativos fosse percebida pelo grupo implicado como processo coletivo de desenvolvimento de si e não necessariamente como arte. Tudo leva a crer que existe primeiramente uma preocupação com os resultados diretos na sociedade mais do que o bom enquadramento de uma ação em uma categoria canônica qualquer. Assim, graças à ambiguidade produtiva, essas proposições podem facilmente imiscuir-se em outras esferas discursivas, como a da educação, da terapia, da medicina, da economia, da política, e nelas surtir efeito crítico. Em um segundo momento, retornam ao campo como “obra”, assumem formas de visibilidade artística, se adaptam aos modos expositivos, afirmam a singularidade da prática, remarcam a atitude do artista, ganham novamente autonomia discursiva. Não se caracterizam tanto como arte pelo tipo de método que adotam, quer dizer o método artístico (se é que isso faz algum sentido, pois qual seria o método artístico?), mas pelo lugar de inserção que reivindicam – como categoria da prática artística, reportando-se a seus problemas e tradição discursiva, em vista dos quais se alinham voluntariamente e pedem passagem como arte. Porque não importa o objeto que a prática erija como seu, o que conta é: 1) o lugar simbólico de onde fala o sujeito que o engendra (do campo da arte?); 2) como o próprio sujeito se situa no interior do campo (como artista?); 3) como a proposição/ação se situa em relação ao universo dos objetos (de arte?); 4) se o sujeito entende a proposta/ação como constitutiva da obra pessoal(de arte?), ainda que no sentido ampliado como consideramos acima. Lembro aqui de um texto produzido pelo coletivo de artistas conceituais Art & Langage, na verdade um editorial para a revista de mesmo nome, em que os autores afirmam, por meio de reflexão rigorosamente filosófica, que aquele texto era uma obra de arte.⁴ Defendem a tese argumentando analiticamente que os desdobramentos da prática artística, de Duchamp até aqueles dias, lhes

permitiriam fazer a passagem do objeto à análise teórica como método para, possivelmente, se fazer arte. O texto em questão, dependendo do lugar pelo qual se dê a ver/ler, pelo menos em tese seria ora um produto de filosofia analítica, ora de arte porque pertence às duas instâncias simultaneamente. O irlandês Mick Wilson, artista convidado do seminário Reconfiguração do público: arte pedagogia e participação, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro de 2011, mostrou na ocasião diversas ações curatoriais que tomavam formato educacional, político-pedagógico e que foram reivindicadas por seus propositores como “arte”. Os casos apresentados em sua maioria eram iniciativas de artistas/curadores, tais como Paul O’Neil (artista, curador e co-organizador do livro *Curating and the Educational Turn*); Rainer Ganahl (artista, www.ganahl.info); Charles Esche (diretor, Van Abbe Museum, *Kiosk for Useful Knowledge: The Museum – Live Dialogue*), e Anton Vidokle (artista e curador, *Exhibition as school*, *Unitednationsplaza*, e *Night school*). De forma geral, nas proposições desses artistas/curadores, os participantes eram convidados a debater sobre o atual processo de empobrecimento dos países europeus submetidos à horizontalidade econômica do euro, sobre o racismo, sobre a aversão ao imigrante, entre outros assuntos polêmicos e atuais. Mick, quando falava das iniciativas, as colocava sob a perspectiva da arte, remetendo-as aos problemas conceituais e à tradição experimental moderna. Mick, ele próprio artista, apresentou algumas de suas iniciativas sob a perspectiva da *educação*, no entanto, as reivindicava como integrando sua *obra ampliada*. Certamente elas corroboram a visão de mundo singular de Mick – uma *ética da estética* –, mas avançam todavia por outras esferas e levantam questões que não são propriamente artísticas.

Um problema para a crítica de arte?

Aceitando-as como arte, no entanto, suas ações abrem imediatamente um problema para a crítica, que é o da qualidade artística, uma vez que o campo seleciona seus objetos evocando critérios comuns de avaliação. Mas que critérios seriam, no caso, aplicáveis? Problema semelhante ao que Walter Benjamin em 1934 havia detectado quando tentou responder à questão se a obra de tendência política justa não deveria também apresentar qualidade literária de excelência.⁵ Quando de hábito se espera que a arte, quando inserida na esfera pública, surta ali um efeito de estranhamento, essas proposições fazem justamente o inverso. Elas causam ruptura e estranhamento no interior da esfera da arte, ao passo que, em suas formas, parecem dar continuidade ao curso das esferas da vida em que primeiramente atuam.

¹ O presente artigo é uma adaptação do que foi apresentado no seminário Reconfiguração do público: arte pedagogia e participação, em novembro de 2011 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

² Les espaces discursifs de la photographie, in Krauss, 1990.

³ Trabalhei esse conceito no ensaio “Pensar a obra ampliada” publicado recentemente no livro *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Vinhosa, 2011.

⁴ Art & Language. In: Ferreira, G. ; Cotrim, C. (org. 2006). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro : Zahar. p. 235-248.

⁵ O autor como produtor. In Benjamin, 1994.

Bibliografia:

Art & Language. In: Ferreira, G. ; Cotrim, C. (org. 2006). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 235-248.

Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: Walter Benjamim. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

Krauss, Rosalind. Les espaces discursifs de la photographie. In: Rosalind Krauss. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 37-56.

Vinhosa, Luciano. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.