

O corpo-vetor e o(s) Fluxo(us): “História da Arte” como “estória da arte”

Daniela Mattos

1.1) Duchamp: a efemeridade do corpo como “traço”

Se a partir da arte experimental a vida se transforma em material de trabalho, “do chapéu coco à voz monótona” – citando Allan Kaprow¹ – é na transposição desses acontecimentos para a ordem da linguagem, que a vida passa realmente a ser arte. Em casos onde a linguagem adotada pelo artista é um “jogo de corpo”, seu trabalho também se desdobra pelo registro que se faz dele, seja pela fotografia, filme, vídeo, texto, ou mesmo pelo ‘relato’ ou formulação textual acerca deste trabalho². Visto isso, é sempre pela “externalidade da linguagem (ou da imagem feita a partir dela)”³ que a obra comunica algo, ainda que a materialidade dessa linguagem tenha como característica ser efêmera ou “desmaterializada”⁴.

Já com Duchamp, a utilização da fotografia como instrumento de registro de um ato se coloca em questão, registros estes realizados por seu amigo, o artista e fotógrafo Man Ray. A lógica Duchampiana tira “proveito de uma concepção da arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir”⁵. A fotografia como registro, nesse caso, deixa transparecer apenas uma “marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí, (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou”⁶, vista desse modo a fotografia é sempre relacional, ela ‘costura’ duas temporalidades: aquela do momento em que foi produzida àquela do momento em que é apresentada.

Muito antes da ‘permeabilidade entre arte e vida’ proposta pela arte experimental e da ‘desmaterialização’ decorrente da arte conceitual, citadas no capítulo anterior – mas de certo modo renunciando-as –, Duchamp desvencilha-se do que ele chamava ‘arte retiniana’, “propondo o ready-made como antídoto a esta”⁷. Desse modo,

sua produção atravessa movimentos estilísticos e consegue, com gestos econômicos e altamente calculados, revelar com precisão aspectos relativos ao circuito de arte de sua época. Com a proposição do “ready-made” (ou mesmo “encarnando Rose Sélavy”, na foto tirada por Man Ray) Duchamp é quem primordialmente percebe a possibilidade de investigação acerca do campo da arte e da atuação do artista como “fontes” a serem questionadas, problematizando-os a partir de sua prática, conforme já foi colocado no primeiro capítulo dessa dissertação. Duchamp nos mostra que o artista deve deslocar-se da posição de autor, ser sempre outro: não apenas o que inscreve sua obra (a fonte) em um salão, mas o que se apercebe do jogo do sistema sob o qual essa “obra” é julgada. Os traços – ou tramas – deixados por Duchamp são fios que se estenderam longamente, continuam ainda hoje tão atuais quanto proposições de artistas que o sucederam.

A linguagem pela qual seu trabalho ganha exterioridade se revela de modos variados: no caso do episódio relativo à célebre “Fonte”, o que o recoloca até nossos dias, não é apenas o registro fotográfico do objeto em questão e sim o que existe como relato ou registro textual do mesmo: “A história da recusa da Fonte e o falatório que se seguiu entraram na história principalmente por causa do relato de Beatrice Wood, testemunha ocular do fato”⁸.

O que se apresenta enquanto produto da ação de Duchamp se inscreve também como obra por que configurou, junto ao objeto em questão, uma relação de contigüidade – ou comissura, usando o termo de Kristine Stiles – com o gesto que o instaura.

Sobre sua caracterização como Rose Sélavy, Duchamp nos diz (com seu humor irônico característico):

“Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira idéia que me veio foi adotar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse e de repente tive uma idéia: por que não trocar de sexo? (...)”⁹.

O jogo que Duchamp apresenta passa, nesse caso, pelo corpo do artista que – transformado por efeito de seu ato –, é fotografado por Man Ray como “Rose”. Não por acaso o artista também intitulou “Rose Sélavy” o manequim feminino exposto na Exposição Internacional do Surrealismo, no qual colocou suas roupas, fato sobre o qual ele comenta a Pierre Cabanne: “na galeria Wildenstein, em 1938, cada um de nós

tinha seu manequim; eu tinha meu manequim de mulher ao qual dei minhas roupas; era a própria Rose Sélavy”¹⁰. Além das já citadas, Duchamp produziu diversas ‘outras’ “Roses”, desde àquela que desdobrou a partir de seu próprio corpo (registrada na foto de Man Ray) bem como “a toda sorte de produções duchampianas, visuais e verbais, até 1941, quando silenciosamente [Rose] saiu de cena”¹¹.

A fotografia de Man Ray revela ao espectador um efêmero registro do “sujeito trouvé”¹² Duchampiano: qual é o espaço entre seu corpo travestido, o manequim vestido com suas roupas e os “objetos Rose”? Para arriscar uma resposta a essa questão uso, mais uma vez, as palavras do artista:

“(…) Então, se você quiser, minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante.”¹³

1.1.1) Kosuth / Kaprow: discursos de matriz Duchampiana

A partir dessa breve leitura acerca de duas das obras de Duchamp (“Fonte” e “Rose Selavy”) partindo principalmente do relato do artista acerca das mesmas, seria possível situar a presença de características que marcam da modernidade à contemporaneidade na arte (a hibridação crescente entre conceito e visualidade), sendo possível ainda apontar características que influenciaram as correntes artísticas citadas no segundo capítulo: a arte conceitual e a arte experimental. Talvez seja possível referir-se à operação Duchampiana (o episódio da “Fonte” e sua recusa no Salão da Sociedade dos Independentes) por via das máximas de Kosuth: “trabalho como definição de arte” e “arte como tautologia”.

A “Fonte”, enquanto obra, se formula como tal para além do “objeto urinol”, conforme já foi dito. O que constituiu o trabalho conjuga tanto o objeto e o acontecimento, como o relato acerca dos mesmos, fazendo com que a obra tenha se estabelecido como uma operação múltipla. Como registro textual – espécie de análise dos motivos que impulsionaram “R.Mutt” a efetivar seu ato –, publicou-se um artigo na revista “The Blind Man” (editada por Duchamp junto a Beatrice Wood e Henri-Pierre Roché também em 1917, por ocasião da abertura do Salão dos independentes), intitulado “O caso Richard Mutt”¹⁴. Neste artigo, os editores defendem que o artista, através da inscrição do urinol no referido Salão, “situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto”¹⁵. Certamente

é sob a influência desse “novo pensamento” para o objeto, que passa longe do “retiniano” e do “morfológico”, que Kosuth constata:

“A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. (...) Essa mudança – de “aparência” para “concepção” – foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (...).”¹⁶

A operação Duchampiana não é menos familiar à proposição de Kaprow acerca da arte experimental, quando Kaprow afirma: “tudo se tornará [e realmente se tornou] material para essa nova arte concreta”¹⁷.

Tal afirmação conflui conceitualmente com o discurso de Duchamp acerca da Fonte, conforme colocou no texto “O caso R.Mutt”: “Se ele [R. Mutt] fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia (...)”¹⁸.

Bem mais tarde, em 1966, quando Duchamp responde à pergunta de Pierre Cabanne, se ele [Duchamp] não teria mesmo interesse em ter uma cultura artística, freqüentar galerias e museus, o artista responde: “não posso ter prazer em iniciar uma educação artística, no sentido antigo da palavra!”¹⁹ e dispara em seqüência, em outra resposta sobre sua obra, “que cada pequeno acontecimento da vida seja uma obra, ainda que não inscrita”.

1.2) Fluxus (ou Neo-Dadá): a produção de ‘outros circuitos’ e algumas ressonâncias

Parece que Pollock tentou fazê-lo – pintura em vidro. Apareceu num filme. Admitiu-se o fracasso. Essa não era a forma de proceder. Não se trata de fazer de novo o que Duchamp já fez. Precisamos por isso, hoje, ao menos ser capazes de ver o que está além – como se estivéssemos dentro, olhando para fora. O que é mais chato que Marcel Duchamp? Eu lhes pergunto. (Tenho livros sobre sua obra, mas nunca me dei ao trabalho de lê-los.) Ocupados como abelhas com nada a fazer. Ele exige que saibamos que ser um artista não é brinquedo de criança: é equivalente em dificuldade – certamente – a jogar xadrez. Além do mais, uma obra de nossa arte não é só nossa, mas pertence também ao opositor, que está lá até o final. Anarquia?²⁰

Fluxus é, reconhecidamente, uma das mais ricas e interessantes iniciativas de artistas já surgida, sendo

“o mais complexo – e largamente subestimado movimento artístico (ou não-movimento, como eles mesmos se denominavam) da primeira metade dos anos sessenta, desenvolvendo um paralelo, bem como freqüente oposição, ao Pop e ao Minimalismo nos Estados Unidos”²¹.

Também chamado de Neo-Dadá por George Maciunas, um de seus fundadores e mais representativos artistas, é possível encontrar tanto em sua atuação quanto em seu direcionamento ideológico, pensamentos comuns não só (mas em especial) com o movimento Dadaísta, mas também com o Futurismo italiano. Se as propostas dos artistas ligados às “vanguardas históricas” defendiam a derrubada da “tradição” na arte, surgindo “como provocação à estabilidade do pensamento racional, como rompimento do método, da idéia mesma de disciplina”²², os fluxistas desejavam derrubar a chamada “arte erudita” ou, em outras palavras, abandonar “a arte como categoria de conhecimento, que estuda a natureza da existência mesma da arte”²³, conforme o “Fluxus Manifesto” de George Maciunas, de 1963. Ainda assim, a produção Fluxista apontou caminhos através dos quais o artista abre, a partir de sua produção, seu próprio espaço de atuação: seja através da organização de publicações, eventos e múltiplos de artistas, fundando uma espécie de auto- gestão. O desejo dos ‘fluxistas’ ao realizar múltiplos de preços acessíveis, ou ainda, propor trabalhos que eram performances a serem realizadas pelo próprio espectador, sem que esse tivesse que ter qualquer tipo de conhecimento específico de arte para realizá-lo²⁴, era o de “democratizar a arte” e colocá-la em diálogo com a realidade de um mundo que nos anos 60, era atravessado por fatores que transformaram profundamente as décadas seguintes, de maio de 1968 aos regimes totalitários da América Latina, da guerra do Vietnã à descoberta da pílula anticoncepcional, conforme aponta Ligia Canongia:

“E a arte acompanhou de perto as insurreições do momento, implantando mudanças definitivas no universo estético (...) a ruptura dos suportes tradicionais, a exploração do aleatório e a crítica do sistema oficial da arte, a valorização de situações instáveis e a alteração do “lugar” da obra de arte, assim como a inserção da comunicação de massa e do cotidiano foram algumas das transformações substanciais deixadas pelos anos 60.”²⁵

Definir “o que é Fluxus” e enumerar seus participantes é das mais árduas tarefas. A origem de seu nome, que “supõe a idéia de fluxo, de mutação e de inter-relação entre as artes”²⁶, permite diferentes aproximações a partir de inúmeras entradas. Cada ‘artista fluxus’ abre um panorama diverso e intenso do que foi a atuação do grupo, mostrando distintas nuances de sua produção. Muitos dos mais proeminentes artistas dos anos sessenta estiveram ligados ao grupo. Segundo Dick Higgins, (um dos ‘fluxistas fundadores’) “essas pessoas estavam espalhadas pelo mundo inteiro”: Ay-O, Allan Kaprow, Ben Vautier, Carolee Schneemann, George Brecht, Jonh Cage, La Monte Young, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Yoko Ono, entre muitos outros.

Vários artistas que freqüentavam o curso de composição experimental de John Cage na School of Social Research integraram o grupo Fluxus, sendo Cage (que chegou a integrar o grupo) e Duchamp referências fundamentais. Influenciados pelos estudos com Cage, desenvolveram as noções de “música de ação” ou “musica de acontecimento”, feitas com sons cotidianos ou “anti-artísticos”, conforme Wolf Vostell afirma em seu texto intitulado “Fluxus”, publicado por motivo da participação do grupo na 17ª. Bienal de São Paulo: “a pretensão de que tudo possa ser música é a proeza do Fluxus”. Também segundo Vostell destaca, o conceito de Happening era algo importante para os fluxistas: “O Fluxus expandiu-se amplamente nos primórdios dos anos 1960, apesar de, historicamente, situar-se após o Happening. Penso também que sem o Happening o Fluxus não teria ocorrido. (...)”. Ao longo de sua atuação, organizaram festivais, concertos e performances em diversos espaços que iam da galeria gerida pelos fluxistas – como foi o caso da galeria AG, fundada por Almus Salcius e George Maciunas – até o espaço urbano.

Ao localizar aqui, de modo resumido, a atuação do Fluxus, meu interesse é tecer algumas considerações que acredito serem amplamente pertinentes e próximas à minha produção, bem como de um modo mais amplo, da minha geração de artistas. Os fluxistas desdobraram diversas questões apontadas por Duchamp – via Cage –, mas logicamente acrescentando outras tantas, por influência do momento histórico em que viviam e o que isso implicou em sua produção. Tal influência exercida pelo Fluxus nos movimentos que surgiram contemporaneamente ou posteriormente ao grupo é apontada por Olivier Lussac:

“o que caracteriza realmente os anos sessenta, o mundo novo do consumo, é uma abordagem crítica da sociedade. Enraizada nos movimentos das vanguardas

históricas, futurismo, construtivismo russo, dadaísmo,... se prolonga nas práticas do fim dos anos sessenta, na Land Art, na arte processual ou anti-forma, arte conceitual ou minimal e passa principalmente pelo Fluxus.”²⁷

É claramente perceptível que o movimento instaurado pelo Fluxus é também matriz para a aproximação ou um ‘eclipsar’ da arte e vida que continua a acontecer na década de setenta. Mais ainda, as atuações fluxistas abriram caminho para que o potencial de produção dos artistas fosse direcionado para criar outros circuitos de atuação: o uso do espaço urbano e dos materiais cotidianos, a criação de lojas, galerias e publicações. Tais ações eram efetivadas por uma divergência ideológica com o circuito instaurado naquele período, conforme aponta Dick Higgins:

“Temos de encontrar os modos de dizer o que tem que ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação. Resta muita coisa ainda para fazermos, talvez mais do que nunca. Mas agora temos que dar os primeiros passos.”²⁸

Essas ressonâncias se fizeram sentir não apenas na produção que emergiu na década seguinte, mas se desdobraram até os dias de hoje, reformuladas na produção atual, onde cada vez mais os artistas produzem publicações²⁹, espaços de exposição ou eventos – seja em seus próprios ateliês ou casas – pequenos centros culturais ou mesmo através de parcerias com instituições que se mostram flexíveis e disponíveis a abrigar esse tipo de iniciativas³⁰. Isso se deve a uma crescente reformulação das posições que artistas e gestores culturais e instituições vêm sofrendo no circuito de arte. Se o artista desempenha papéis que vão além da produção na esfera da visualidade ou da produção de obras, se desdobrando e ampliando o espectro de sua atuação, também as instituições encontram-se obrigadas a se reestruturar.

Os caminhos indicados pelas iniciativas dos anos 1960 e 1970 – não só as efetivadas pelo Fluxus, mas também por uma série de outros artistas –, foram gradativamente redefinindo a ‘cena’ artística vigente e se tornando parte do sistema “institucionalizado”. A partir dos anos 1970 um crescente número de ‘iniciativas de artistas’ (chamadas independentes ou alternativas¹⁰⁷) foram efetivadas para que se mostrasse, e ainda, para que fosse possível se absorver a produção realizada – que estava surgindo naquele momento –, em linguagens como a performance, a vídeoarte bem como toda a sorte de trabalhos ‘intermídia’:

“(…) Os espaços alternativos se tornaram um teatro do experimental e efêmero: vídeo, performance, música, gigantescas instalações intermídia, trabalhos site-specific que eram quase-arquiteturas.”²⁹

Em convergência com alguns preceitos fluxistas, que indicaram a possibilidade de afirmar sua produção e gerir diretamente sua circulação, os artistas que se propõe realizar eventos, curadorias e exposições como extensões de sua produção poética hoje, não se colocam em posições rigidamente contrárias às instituições culturais (conforme a postura adotada pelas vanguardas e seguida em certa medida por alguns artistas fluxus, fato que se modificou e se tornou flexível de acordo com a atuação do grupo), apesar de ainda manterem uma visão crítica acerca das mesmas.

1 Cf. nota 67, capítulo 2.

2 Esse ‘relato’ a que me refiro, diz respeito a textos, escritos ou livros e cadernos de artista. Sobre isso, Glória Ferreira coloca em seu texto “Apresentação” In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília, (Orgs.) Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Jorge Zahar Editor, 2006. p.10, que “a reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo outra complexidade entre a produção artística, a crítica e a teoria e a história da arte.” Ainda sobre isso, em “Contextos”. In: Incorporações: agenciamento do corpo no espaço relacional (Texto retirado da tese de doutorado da autora defendida em 2003), 2004, p.5, Regina Melim aponta os “livros e cadernos de artista, como uma prática cada vez mais constante nos anos 60 e 70, as dando ênfase ao caráter processual das obras”. Coloco ainda como questão, algo que também está ligada à ordem do relato e que não é “contígua” à obra, mas certamente a recobre com uma outra camada de sentido, mas diz respeito ao relato produzido por entrevistas concedidas pelo artista, ainda que essas entrevistas sejam posteriores à produção da obra.

3 Cf. nota 58, capítulo 2

4 Refiro-me ao conceito de “desmaterialização” da obra de arte a partir da produção conceitual desenvolvida pela crítica americana Lucy Lippard. In: LIPPARD, Lucy. Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, Berkeley, 1973. É importante salientar que embora os objetos de arte produzidos por artistas ligados ao “conceitualismo” tenham, ao longo do período indicado por Lippard, perdido sua “materialidade”, como uma forma de desestabilizar o sistema de arte, os ‘resíduos’ (fotos, panfletos, etc.) dessa produção efêmera foram assimilados pelo circuito de arte assim como a arte “materializada” criticada por esses artistas.

5 DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, Papyrus Editora, 2003, p.254

6 Idem Ibidem., p.257

7 DUCHAMP, Marcel apud TOMKINS, Calvin., p.181

8 Idem Ibidem., p.205. Beatrice Wood era uma amiga de Duchamp que acompanhou os desdobramentos relativos à Fonte e sua “supressão” (usando o termo de Duchamp) no Salão da Sociedade dos Artistas Independentes.

9 CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p.110.

10 Idem Ibidem, p.112.

11 DUBOIS, Philippe. Op cit., p.257

12 BRITO, Ronaldo. Op Cit., p.6

13 DUBOIS, Philippe. Op Cit., p.125

14 Segundo Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp, o artista afirmou que o texto foi escrito junto aos editores da revista “The Blind Man”.

15 DUCHAMP, Marcel apud TOMKINS, Calvin., p.209

16 DUCHAMP, Marcel apud TOMKINS, Calvin., p.209

17 Cf. nota 58, capítulo 2

18 Cf. nota 73, capítulo 2

19 CABANNE, Pierre. Op Cit., p.125

20 CAGE, John. “26 proposições sobre Duchamp” In: De segunda a um ano – Novas conferências e escritos de John Cage. Editora Hucitec, São Paulo, 1985. p.71

21 BOIS, Yve-Alain, H. D. BUCHLOH, Benjamim, FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind. “1962a” In: Art since 1900, Londres, Thames and Hudson, 2004. p. 456

22 CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005, p. 23

23 LUSSAC, Olivier. Happening & Fluxus: Polyexpressivité et pratique concrète des arts. Paris, L’Harmattan, 2004, p.20.

24 Sobre isso, Arthur Danto destaca em seu texto “O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia” (Catálogo “O que é Fluxus? O que não é? O Porque, Centro Cultural Banco do Brasil, p.28) a obsevação de Maciunas reconhecendo Georges Brecht por ter estendido a idéia do ready-made ao domínio da ação: “(...) uma ação “ready-made” deveria, igualmente, ser o tipo de ação que pudesse ser executada de maneira simples e fácil por qualquer pessoa, a qualquer hora”. Danto exemplifica essa questão com o trabalho “Lighting Piece”, 1955 de Yoko Ono: “Acenda um fósforo e observe enquanto ele se apaga”.

25 CANONGIA, Ligia. Op Cit., p. 62

26 LUSSAC, Olivier. Op cit., p.14

27 LUSSAC, Olivier. Op Cit., p.18

28 HIGGINS, Dick. “Declarações sobre a intermídia”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília, (Orgs.) Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Jorge Zahar Editor, 2006. p.141

29 Cito como exemplos de publicações de artistas, no Brasil com enfoque no Rio de Janeiro, o jornal ‘Planeta Capacete’, organizado por Helmut Batista de 2000-2004; a revista ‘O Ralador’, organizada por Roosivelt Pinheiro e Guga Ferraz, desde 2002 e a revista ‘Nós Contemporâneos’, organizada por Edson Barrus, desde 2002.