Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato[1]

Ricardo Basbaum[2]

Resumo
A partir do desenvolvimento de práticas de ação e intervenção no campo da arte contemporânea, tornou-se necessário demarcar zonas de contato com um território identificado como *bioconceitual*, em que traços da arte conceitual e do conceitualismo se articulam a elementos de configuração biopolítica, presentes nas formações do circuito de arte em seu processo de reorganização, em curso desde as últimas décadas do século XX: ao mesmo tempo em que se percebe as mutações da arte contemporânea e seu circuito institucional – efeitos da macroeconomia neoliberal sobre o sistema de arte – é preciso considerar a ação de artistas e intelectuais no redesenho de discursos poético-teórico-críticos atentos ao valor do encontro entre sujeito fruidor e obra de arte. No quadro atual, práticas e políticas curatoriais e de mediação, assim como embates em torno dos temas da produção social e da construção do artista, indicam o quanto as questões da espectação/expectação e da imagem do artista se deslocaram para o centro do debate político da arte contemporânea – temas que colocam a produção da obra e o papel do artista como aparentemente subsidiários e acessórios em uma cadeia de produção permeada de automatismos e fortemente regulada. É frente a estas formações que artistas e intelectuais buscam articular práticas poético-teórico-críticas, de modo a desautomatizar e desnaturalizar processos e protocolos e ativar as regiões do encontro, do contato, da experiência, da fala e da escrita.

Começo descrevendo dois termos que em português soam do mesmo modo mas possuem grafias ligeiramente diferentes: *espectação* [com 's'] e *expectação* [com 'x'] – ambos são substantivos derivados de verbos, indicando alguma forma de ação ou seu efeito. Assim, o primeiro termo remete ao verbo 'espectar': "olhar, assistir, apreciar, observar atentamente, contemplar", ações, todas estas, performatizadas pelo *espectador*, logo um termo bastante familiar. Já o segundo organiza seu sentido em torno de outro verbo, 'expectar' (com 'x', claro), apontando para "estar ou permanecer em expectativa"; encontramos também aqui

[1] Apresentado no III Simpósio Internacional LAVITS - Vigilância, Tecnopolítica, Territórios, Rio de janeiro, 2015.
[2] Professor do Departamento de Artes, Universidade Federal Fluminense

um *expectado*r, cuja condição performativa, desta vez, é "daquele que espera", mas também de "um desejo de ver, saber, de curiosidade". Se pensarmos que o tradicional *espectador* (com 's'), presente em exposições, filmes, peças de teatro, etc, se dirige aos eventos atraído por alguma expectativa, ele/ela também seria um expectador (com 'x'); – pois enfim, claro, qualquer gesto de atenção indicaria atividade, vontade, desejo de encontro. De tal modo que seria possível articular as duas ações, grafando o termo de maneira a juntar 's' e 'x' no mesmo vocábulo – e teríamos es/xpectador.

Trago esta construção inicial pois me parece que a junção dos dois termos indica algo da condição atual do circuito de arte, tal como vem se delineando desde o final do século passado, com as mutações que se instalam aproximadamente desde os anos 1980, sob o impacto da economia neoliberal globalizante: se após a Segunda Grande Guerra o campo da arte se experimenta e se reconhece a partir das linhas de um 'circuito' (ou seja, percebe-se com maior clareza a rede de relações que instauram uma economia específica para este campo de práticas – seja economia da produção de sentido, economia institucional ou o mercado da arte – podendo ser cartografada enquanto um conjunto de relações entre agentes em seus diferentes papéis – artista, público, crítico, historiador, galerista, diretor de museu, curador, etc – e instituições – galeria, museu, centro cultural, associação, espaço independente, etc – e há aí, claro efeito de ideias vindas da cibernética, como o feedback ou mesmo a ideia de rede, permitindo que se visualize como todos os termos se implicam mutuamente), é esta consciência que torna possível o surgimento de uma arte contemporânea, se a tomamos como aquela que se

reconhece não mais em um devir historicista (crise das vanguardas históricas) mas se produz a partir de uma dobra da modernidade, escavando as relações entre produção, recepção e distribuição – problematizando-as – e medindo a possibilidade de negociação de sua presença quase que lance a lance, quando se re-elabora continuamente a pergunta (duchampiana) acerca de se a proposição funciona como obra de arte e como. É na direção de uma pesquisa intermídia (múltiplos meios) e inter-, trans- ou extradisciplinar que as experiências caminham, em diálogo com as camadas de institucionalização e inscrição cultural. Em cada interstício ou zona de contato instala-se uma condição conceitual (a ser retomada adiante neste texto). E é este cenário que com o neoliberalismo e a globalização se intensifica de modo quase exponencial, desdobrando-se no circuito de arte hiperinstitucionalizado do século XXI, estabelecendo relações com a macroeconomia.

Frente a tal ambiência, o exercício da es/xpectação – as linhas do gesto de, no encontro com a obra, olhar, assistir, experimentar, participar, mesclando-se com o desejo e expectativa de que algo se produza a partir desse encontro – ganha contornos de intensidade particular: seria preciso perguntar, desde logo, como se chega à obra, quando se tem um circuito de arte tão desenvolto e desdobrado em tantas camadas; ao mesmo tempo, múltiplos interesses concorrem na construção da expectativa e seus efeitos e não é difícil considerar que talvez certas expectativas (de artistas e críticos, por exemplo) não se encontrem diretamente com outras (de patrocinadores e do mercado), apontando com clareza a condição da obra de arte contemporânea como um agregado de interesses diversos que ali

se instalam, em combate e negociação.[3] Quando o artista francês Daniel Buren escreve em 1972, em relação à exposição Documenta 5, que "cada vez mais o assunto de uma exposição tende a não ser mais a exposição de obras de arte mas a exposição da exposição como obra de arte" e que "hoje em dia a obra de arte serve apenas de gadget decorativo para a sobrevivência do museu enquanto quadro, cujo autor não será outro que o organizador da exposição"[4], está diagnosticando precocemente certos traços que se consolidam a partir do final do século, especialmente o papel do curador na construção do evento de arte contemporânea e sua relação com os novos fluxos de capital corporativo que se espalham pelo planeta a partir dos fenômenos das bienais e feiras de arte. Afinal, se os grandes eventos se constroem a partir de tal escala espetacular, é de imaginar que aí também se produz um processo de es/xpectação que vai se modificando: basta que se perceba o paradigma fenomenológico – encenado de modo brilhante pelo neoconcretismo brasileiro – do embate corpo/obra, em que a obra se franqueia à percepção em direção à "formulação primeira", "onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento", como escreve Ferreira Gullar, e continua: o não-objeto neoconcreto mantém uma relação com o sujeito que "dispensa intermediário"[5]. A mudança de escala está evidenciada, sendo impulsionada pela re-organização do circuito de arte em sua condição hiperinstitucional em que se multiplicam as camadas de mediação que

[3] Questão desenvolvida no texto "Quem é que vê nossos trabalhos?", in *Criação e crítica*, Glória Ferreira e Fernando Pesoa (Orgs), Vila Velha, Seminários Internacionais Museu da Vale, Museu Vale, 2009, pp. 200-208.

[4] Buren se refere ao curador Harald Szeemann. Citado em Jean-François Lyotard, "Plusieurs silences", in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, pp. 214.

[5] Ferreira Gullar, "Manifesto neoconcreto" e "Teoria do não-objeto", in *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*, Rio de Janeiro, Revan, 1998.

constituem o evento de arte contemporânea. Hoje, qualquer um desses grandes eventos irá se organizar de maneira que o espaço expositivo seja atravessado por uma arquitetura da exposição, por elementos de museografia, pela camada de sinalização do espaço e das informações técnicas das obras, pelos discursos educativo e curatorial, pelos guias e mapas de orientação para o visitante, pelas marcas e imagens que creditam os patrocinadores e apoiadores, pelas peças publicitárias que expandem o evento pelo espaço urbano com cartazes, outdoors e outras peças gráficas, pelas estratégias de divulgação que distribuem o evento pelos meios de comunicação e redes sociais, etc – a lista talvez pudesse continuar mais um pouco, indicando a complexidade do arranjo que deve ser coordenado pelo curador e sua equipe, enquanto construtores do evento. Sim, entre tantas camadas – sempre super-elaboradas e sofisticadas, constituindo trama finamente ajustada – devemos encontrar ali as obras, articuladas em conjunto e compondo com cada um dos tópicos apontados acima, em diversas medidas. Certamente, é de se compreender que frente a tal cenário o embate entre espectador e obra, que dispensa intermediários – tal como idealizado pelo neoconcretismo – se torna virtualmente impossível, uma vez que ao se multiplicarem as arestas de contato são muitos os agentes que ali se acoplam, com já foi aqui apontado. Torna-se claro que serão nestas condições que deverá ser praticada a es/xpectação, em região superpopulosa de demandas e desejos, corpos e interesses. É a partir da multiplicação de camadas de mediação que o evento vai também construir a seu modo vetores de expectação (com 'x') de modo a orientar e modular as possibilidades de espectação (com 's') – pois, além do artista e seus jogos de linguagem em precisa engenharia, também cada interessado na produção e

condução dos efeitos deflagrados pela obra de arte (curador, educador, arquiteto museográfico, patrocinador, etc.) também se posiciona tecnicamente na organização e produção do desenho da visita e planejamento do encontro possível com a obra de arte. Sim, antes que o visitante se acerque e adentre o espaço expositivo, sua presença já se faz sentida, um aparato técnico já o espera – engenharia da expectação ('x'), precondicionando possibilidades de espectação ('s'). Não é possível aqui qualquer nostalgia de "encontros saudáveis em outros tempos mais calmos"; mas sim reconhecer nos processos em curso ao longo das últimas décadas as ferramentas de linguagem desenvolvidas pelos artistas enquanto modos de resistência, modulação e intervenção frente à economia organizacional da cultura sob a economia neoliberal (rápidos exemplos: Muntadas e o desenvolvimento de projetos seriados de longo prazo mobilizando estratégias da comunicação e mídia; Barrio e as relações arte/vida; Waltércio Caldas e a ultra-evidência da imagem; Cildo Meireles e suas estruturas topológicas; etc).

Em seu modo de manejo da experiência de es/xpectação, o circuito de arte contemporânea em sua formação hegemônica e globalizante, não deixa de incorporar traços do que seriam elementos de governabilidade biopolítica: na medida em que a megaexposição se estrutura como evento que oferece áreas de encontro com o visitante, recebendo espectadores a cada momento em que se constrói o contato das camadas com os corpos que para ali se dirigem, o que está em ação é também modos de se construir subjetividades: no encontro com a obra/exposição se "produzem subjetividades agenciais dentro do contexto biopolítico: produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes – ou seja,

produzem produtores. Na esfera biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida"[6]. O que se ambiciona com a experiência de encontro com a obra de arte – experiência que envolve camadas afetivas de contato, ativando o par sensação-conceito – é a possibilidade *transformativa*, se tornar outro após tal encontro, modificador do sujeito e da obra. Está em jogo a mobilização potente de ferramentas para a produção de si e é preciso saber reconhecer o visitante em seus desejos de es/xpectador – para esse ponto convergem as forças articuladoras do evento artístico (megaexposição); mas para essa mesma região também se dirige o artista: que se reconheçam essas e outras forças em disputa junto ao agregado de interesses que é a obra de arte – dispositivo que se articula enquanto "*conglomerado* (termo *ativado* por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc."[7] E finalmente, que também se tenha em conta a obra de arte como este composto que vocaciona o descontrole, o dispositivo incontrolável – no sentido de um composto que não se reduz a qualquer interesse e que se mantém em aberto, disponível sempre para novos acoplamentos. Frente a essa potência, será preciso regulá-lo – tarefa para a qual prontamente se apresentam instituições diversas em variados registros, justificadas sob papéis, responsabilidades sociais (arquivo, colecionismo, patrocínio, mercado) e pactos político-econômicos – mas também conduzi-lo sempre para locais em que esteja à salvo, isto é, em que se articulem protocolos de

[6] Antonio Negri e Michael Hardt, *Império*, Rio de Janeiro, Record, 2001.
[7] "Quem é que vê nossos trabalhos?". V. nota 1.

es/xpectação que conduzam para contato aqueles interessados. Mas sempre se pode escapar.

As camadas de mediação, se se prestam ao controle do evento na medida em que os organizadores assim as articulam, através, por exemplo, do projeto curatorial – sobretudo a partir do desenho expositivo proposto, indicando as possibilidades de encontro com as obras – também, é claro, permitem diversas ativações. Se o jogo curatorial se desenvolve na direção de fazer do evento a principal obra a ser percebida, transformado em grande zona de fruição, também ali em cada camada descobrem-se zonas de contato incontroláveis, abertas às mais diversas ativações pelo es/xpectador. Claro, trata-se de um campo onde as diversas partes, em contato multiplicado, franqueiam espaços intermediários em que tudo se toca. Como nos lembra Gilles Deleuze, é na ativação dos espaços *entre* que se pode produzir movimento e mobilizar vetores, ou seja, trazer desvios – e mais, é na região dos intercessores que se produz criação, pois "sem eles não há obra"[8]: na medida em que se compreende a articulação institucional-curatorial em sua construção das camadas de mediação da obra de arte no evento curatorial, traz-se à superfície ao mesmo tempo a cartografia desse jogo de contatos, ferramenta com a qual se produz a possibilidade de intervenção – trata-se ao mesmo tempo de gesto que produz a obra mas também fabrica a intervenção crítica e a fabulação teórica, ou seja, um conjunto de práticas poético-teórico-críticas. Deleuze conduz a

[8] Este trecho e os próximos: Gilles Deleuze, "Os intercessores", *Conversações*, São Paulo, Editora 34, 1992.

fabricação de intercessores na direção da formação de um discurso minoritário[9]: "às ficções pré-estabelecidas", elaboradas nas estratégias de es/xpectação propostas pelo evento, "trata-se de opor o discurso minoritário, que se faz com os intercessores" – pode-se assim "negociar os modos, os meios, a velocidade", isto é, resistência. Encontramos aí importantes traços da pedagogia das vanguardas, se se percebe no devir minoritário a construção de públicos ("um povo que falta", Klee/Deleuze) – assumindo a consciência do antagonismo entre obra e recepção, em que se desenvolvem mediações diversas na construção de um campo instituinte a partir de intensidade sensorial-conceitual própria da obra. Assim, ao mobilizar determinadas ferramentas sensoriais-conceituais nota-se que as camadas de mediação que estruturam o megaevento de arte contemporânea se abrem a uma ativação outra, recuperando relações de intensidade antes apenas percebidas no encontro aparentemente apenas direto e não mediado entre sujeito e obra – a força desse encontro se desdobra e distribui através dos agentes e elementos que compõem a rede do evento e do circuito de arte, indicando linhas que compõem com a tradição da crítica institucional, embora não mais apenas para exteriorizar os diversos arranjos que articulam a instituição e seus interesses na construção do evento, mas sim no sentido de ativá-lo e movimentar de maneira intensiva as possibilidades de se praticar os jogos de es/xpectação: vontade participativa-colaborativa, desejos de transformação e de fabricação de si, atualização das obras em relação ao presente da intervenção.

[9] As três característica do devir minoritário seriam "agenciamento coletivo de enunciação", "desterritorialização da língua" e a consciência reflexiva de que "tudo é político". Cf. Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, pp. 35-53.

A artista Lygia Clark, ao "descobrir", em 1954, a linha orgânica, desenvolveu poderosa ferramenta sensorial-conceitual que lhe serviu para tantas outras descobertas e experimentos. É possível perceber nessa ferramenta aspectos que aproximam a artista de questões que permearam a arte conceitualista[10] – articulação entre texto e obra; relações arte/vida; uso de meios variados; disponibilidade experimental – ainda que tenha iniciado seu percurso a partir de práticas de inscrição construtiva, com o neoconcretismo. Interessa destacar, entretanto, o que seria o principal eixo trazido pela arte conceitual e conceitualismo: fazer da produção da obra também a produção de um problema, sobretudo nos termos de se deixar em aberto questões acerca da natureza da obra de arte – se isto que se produz aqui e agora, frente a este contexto, junto a esta formação cultural, funciona como obra, produz formas de es/xpectação, articula relações, provoca transformação. Trata-se de articular um dispositivo aberto, atento às mediações que ativa e também inventa. Se a dinâmica conceitualista nos parece um eixo chave da condição contemporânea da obra de arte, a partir da obra de diversos artistas atuantes no período 1960-70, a inflexão proposta por Clark e suas pesquisas em torno do corpo e processos de intensa sensorialização abre as linhas de um conceitualismo orgânico que sempre evitou reduzir-se a jogos de linguagem. Esse é também o percurso de Hélio Oiticica, que sobretudo em seu último período de atividade, em Nova York, foi capaz de reinventar-se mais uma

[10] Cf. Ricardo Basbaum, "Within the organic line and after", in Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (Eds.), *Art after conceptual art*, Massachusetts, MIT Press, Viena, Generali Foundation, 2006, pp. 87-99.

vez como artista[11], experimentando a intensidade de uma vida cotidiana que não se separava dos modos de produção da obra. São importantes referências para a demarcação de um campo bioconceitual, ao conduzirem de maneira brilhante uma prática poético-crítico-teórica que não descuidou do par sensação-conceito.

Seria necessário complementar aqui, porém, com as linhas de fuga que compreendem a necessidade de se abrir o campo das relações institucionais do circuito de arte, reconhecendo ali a construção de uma cartografia de produção do evento onde se localizam os diversos agentes e os múltiplos interesses em jogo – enquanto camada atravessada por mecanismos de controle e mediação em que se articulam produção de corpos e formas de vida a partir da economia dos sentidos e das sensações: o campo da arte é também laboratório a partir do qual se organizam modalizades de gestão e controle coletivo e se organiza o fluxo de desejos de grupo. Estaríamos aí diretamente em terreno onde natureza e cultura se entrechocam, uma vez que o território dos experimentos artísticos é região de fabricação de protocolos onde se discute a produção de sentido mais radical, no limite da matéria bruta, ali onde as coisas podem ser incorporadas de modo intenso, em que o sujeito é fortemente exteriorizado – encontros entre coisa e carne, a partir de ritmos e sucessivas aproximações. Há ainda muito a pesquisar – e a prova dos nove continua sendo a alegria.

[11] Pode-se falar de ao menos quatro Oitcicas: HO1 neoconcreto (1959); HO2 parangolés e transobjetos (1964); HO3 pós Whitechapell experience (1969); HO4 em Nova York (1971-78). Cf. meu texto "Hélio Oiticica: exercícios de autoconstrução de si como arista", in *Hélio Oiticica para além dos mitos*, Bárbara Szaniecki, Giuseppe Cocco, Izabela Pucú (Orgs), Rio de Janeiro, R&L Produtores Associados, 2016, pp. 212-231.