

Arte e vida: bordas dissolvidas*

Valzeli Sampaio

Qual, afinal, o lugar da arte contemporânea com base em aproximações com o mundo da vida? Já virou clichê, definir as poéticas contemporâneas em função da superação da autonomia modernista e da consequente permeabilidade com o real. Olhando com atenção, podemos ver que não é somente a arte que se aproxima da vida. Também a realidade se aproxima da arte – o que não deixa de ser uma provocação persistente a nossos critérios de interpretação, juízo e discernibilidade, sendo, portanto, a arte definida nos meandros dessa aproximação.

Arte, vida, interface.

* Artigo recebido em agosto de 2009 e aceito para publicação em agosto de 2009.

Como vemos a arte? Infelizmente ainda a olhamos com óculos emprestados de alguns séculos atrás. Essa miopia dificulta perceber a mutação que se engendra há pelo menos desde as vanguardas do século XX. Os artistas do grupo Fluxus nos avisam: à medida que mudamos, tudo ao nosso redor se modifica. Para Nam June Paik, um dos precursores da videoarte e membro do Fluxus, os artistas não definem suas obras de arte; a arte é que deve encontrar suas próprias definições.

Fato é que a produção artística contemporânea vem refletindo a tensão entre arte e vida, com representações que enfocam as relações entre os espaços, os fluxos existenciais, a presença do homem, o devir do encontro e desencontro.

Os artistas apostam naquilo que é próprio de nossa sociedade, a pluralidade, a interculturalidade. O que, entretanto é próprio desse grupo de pessoas? O que distingue a arte, numa sociedade de mercados globalizados, do fim das fronteiras no ciberespaço, da presença das novas tecnologias em todos os setores da vida? A produção artística contemporânea discute ética, sociologia, antropologia, política, uma de suas tantas inscrições.

A desmaterialização da obra, o efêmero, a arte como processo que decorre de uma ideia, o hibridismo, a supressão dos limites entre público e privado são traços da produção da arte contemporânea, que tem entre suas características também a apropriação do corpo humano, último reduto unitário do indivíduo, associado como lugar de inscrição da arte de agora. Assim como o conceito de lugar se volatiliza como mercúrio no ar, sem obrigações, a arte representa o mundo em estilhaços, o homem dividido, fragmentado. E, incorpora os padrões do mundo contemporâneo.

Ana Mendieta. *Sem título* (Silueta Series, Iowa), Museum of Fine Arts, Boston, 1977.

Existem inúmeros fatores de complexidade para que se estabeleçam a empatia e a compreensão dessa produção. O mundo globalizado ao contrário do que propaga é exigente, assim como a arte, porque trabalha com hipóteses e espaços muito reais da vida humana. E exige disponibilidade, acessibilidade, portabilidade, referências.

Qual, afinal, é o lugar da arte contemporânea com base em aproximações com o mundo da vida? Já virou clichê definir as poéticas contemporâneas em função da superação da autonomia modernista e da consequente permeabilidade com o real. Olhando com atenção, podemos ver que não é somente a arte que se aproxima da vida. Também a realidade se aproxima da arte – o que não deixa de ser uma provocação persistente a nossos critérios de interpretação, juízo e discernibilidade, sendo, portanto, a arte definida nos meandros dessa aproximação.

Importante enfatizar que não se trata de entender tais ações como se fosse a mera atualização dos projetos de vanguarda, o que seria entender as coisas pela metade. São contudo inconfundíveis as afinidades entre os propósitos de tais influências e as estratégias das vanguardas históricas das décadas de 1910 e 1920 ou das neovanguardas dos anos 60 e 70. Percebe-se uma espécie de crença de que a vanguarda possui uma história que se ampara na justaposição de arte e realidade, mas justaposição que vai da arte à realidade. Pois nas vanguardas, entendemos facilmente, é a arte que pretende dilatar-se, apropriar-se da vida, do museu e dos espaços da cultura, e não o inverso.

É a arte, enfim, que se apresenta como um padrão de intervenção sobre o mundo, mas um paradigma entra em crise no exato momento em que é plenamente proferido. Refletindo sobre essas questões, podemos considerar que, para a função da arte, em nossa presente condição, devemos distinguir que seus limites vão-se diluindo à medida que múltiplas interações com outras formas de representações culturais são conquistadas. Isso indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista se implementa quando ele desloca seu espaço representacional e passa a invadir e a usar em suas propostas os próprios referentes de outras formas de representação, tendo como suporte o vídeo, a *performance*, a internet, o celular, a publicidade numa intercessão da arte com a vida. Essas relações revelam-se na produção da arte eletrônica e novas mídias, e na *performance*.¹

Para a representação artística atual, novas estratégias e táticas criativas permitem não somente o acesso físico e intelectual à obra de arte, mas sobretudo que o processo criativo seja fruto de um novo jogo representacional. O artista, ao atuar como facilitador estabelece e cria vínculos com outras atividades humanas: política, ciência, religião, educação, etc. Joseph Beuys² mostrou que a arte pode estar presente em todas as atividades e, para que isso ocorra, é tarefa do artista atuar em níveis tanto operacionais como de decisão. Nesse novo estado, o processo criativo deixa de ser o fim e assume nova qualidade, a de ser um meio para oferecer o cruzamento de diferentes experiências de vida.

1 “a *performance* passou a ser aceita como de expressão independente a partir da década de 1970 (...) sempre que determinada escola parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a *performance* como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções.” (Goldenberg, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes. 2006).

2 Em 1962, Beuys conheceu o movimento Fluxus, e as *performances* e trabalhos multidisciplinares do grupo – que reuniam artes visuais, música e literatura – inspiraram-no a seguir nova direção, também voltada para a *performance*. Associou-se ao Fluxus e se tornou seu membro mais significativo e famoso. Sua obra tornou-se cada vez mais motivada pela crença de que a arte deve desempenhar papel ativo na sociedade.

Estamos imersos num processo de mutação e expansão; por exemplo, o significado de representar dilata sua forma de operar deixando obsoletos antigos conceitos de representação. A autoridade do artista não se limita mais à criação de obras de arte reguladas segundo lógicas de representação consagradas – arte atual, por exemplo, revela interstícios entre a mídia, a publicidade, o artesanato e as ciências, o cotidiano, ultrapassando, em alguns casos, sua qualidade estética.

A arte atual não se confina mais no espaço fechado do museu, da galeria e das instituições; o fazer artístico se volta para temas em que a crítica da representação na arte dá prosseguimento aos desdobramentos que revelem o reconhecimento de seu campo expandido. Em decorrência, torna-se um híbrido conceitual e vivencial apto a interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Entornando seus limites e invadindo a cultura de forma dilatada, a obra de arte a partir dos anos 90 se afirma como ato político.

“Uma das preocupações da minha geração era produzir trabalhos que de alguma maneira o espectador pudesse, em algumas situações até matematicamente, reconstruir. Ou seja, que eles não repousassem puramente em uma patologia do artista”.³

3 Meireles, C. (3 de julho de 2006). Atiçando a brasa. Entrevista. Disponível em Canal Contemporâneo: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>. Acesso em 31 de julho de 2009.

A obra *Inserções em circuitos ideológicos* faz-se na rede de informação. Garrafas de coca-cola são retiradas e recolocadas no circuito comercial com inscrições em serigrafia de frases como “Yankees go home”, cédulas de um cruzeiro são carimbadas com a frase “Quem matou Herzog?”. São de operações em rede dentro de rede, apropriando-se da indústria, da publicidade, camuflando-se no espaço da vida, ressignificando e dando novos usos a seus objetos, ampliando as possibilidades de intervenção artística, como um vírus dentro do sistema da vida.

4 Rosenberg, H. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

Para o crítico de arte Harold Rosenberg,⁴ a arte produzida depois das vanguardas “deixou de ser, como antes, uma atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero ou pela autoindulgência à margem da sociedade”. Ele defende que a “arte ansiosa” “tem parentesco com o existencialismo e com o teatro do absurdo”, isso não é mais uma realidade na arte. “A *angst*⁵ pode estar morta no espírito da maioria dos artistas de hoje, mas a ansiedade da arte não tem nada haver com a intensidade dos problemas que tenham com carreira, aluguel, publicidade, namoradas ou namorados”.

5 *Angst*, em alemão, angústia, medo.

A clássica visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela integração complexa entre essas partes, por meio da qual podem ser suscitadas estratégias criativas em que o jogo representacional reinventa suas regras.

No artigo O novo como valor, escrito em 1964, o crítico modernista Rosenberg revela-nos uma das características da arte daquele período, anunciando-nos a realidade da arte

atual: “antigamente, um novo estilo de arte ou o trabalho de um artista desconhecido só adquiriam notoriedade depois de passarem pelo crivo da crítica e da apreciação estética. Hoje o processo muitas vezes funciona às avessas: primeiro se chama a atenção do público, depois vem a discussão e a avaliação crítica.”

O afrouxamento das categorias e o dismantelamento das fronteiras interdisciplinares levaram a arte a assumir muitas formas e nomes diferentes: conceitual, *arte povera*, processo, antiforma, *land*, ambiental, *body*, *performance*, minimalismo e política. Esses e outros têm raízes no minimalismo e nas várias ramificações da *pop* e do novo realismo. E mais recentemente convivemos com as intervenções, ações na interface entre arte e política, os coletivos de artistas.

As práticas artísticas contemporâneas vêm rompendo as fronteiras históricas de movimentos e do próprio entendimento da história da arte como uma linha histórica evolutiva. O ambiente atual revela a simultaneidade de tempos-espacos, em que as imagens técnicas instituem nova confusão, e altera a imagem da história da arte.

O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição que desde a modernidade se tornava o cânone na forma que nos foi confiada. A tese afirmava que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que descrevia a partir do estilo da época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna de uma história da arte autonomamente compreendida, tanto mais ela se dissolvia em todo campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída.⁶

6 Belting, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify. 2006.

Segundo Cauquelin,⁷ “o que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem entrarem em conflito aberto, estão lado a lado, roçam suas fórmulas, constituindo, então, dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação”.

7 Cauquelin, A. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

A generalização da operação *ready made* realizada pela arte *pop*, mostrou que qualquer coisa pode ser transformada em arte, que ela pode acontecer em qualquer lugar e através de qualquer meio. Conceitos como hibridização e contaminação evidenciam que não existem mais limites rígidos entre gêneros artísticos, como também não existem mais distinções nítidas entre arte e vida, entre arte e filosofia (da arte) como se vê na arte conceitual ou no aspecto conceitual de quase toda arte atual.

Outra questão importante é a da ampliação do espaço da arte, que tornou possível a

inclusão do espectador na obra e que pode ser percebida na proliferação de conceitos espaciais na teoria da arte atual: *site specific*, intervenção urbana, instalação, ambientação, *environnement*, arte pública. Esses e outros conceitos serão apresentados depois dos movimentos que marcaram a década de 1960 (Pop, Minimalismo, Arte Conceitual, Fluxus e Nova Objetividade) e ecoam as propostas dadaístas do começo de século ainda com ressonância nas práticas artísticas atuais.

8 <http://www.uiowa.edu/>

Alguns desses artistas revelam a força e a capacidade criadora na adesão e sondagem do próprio corpo e do próprio espírito. Seu fazer artístico é intimamente congênito a seu ser, como Ana Mendieta, que nasceu em Havana em 1948 e morreu em Nova York em 1985. Aos 12 anos, passou a viver nos Estados Unidos em orfanatos e instituições junto com a irmã mais velha. Foi aluna de Hans Breder, na Universidade de Iowa,⁸ num dos primeiros cursos interdisciplinares daquela instituição, entrando em contato com a vanguarda artística do início dos anos 70 e com o movimento feminista.

Mendieta começou a fazer *performances* e *earth-body works* em 1972. Entre os trabalhos mais comentados está a série *Siluetas*, feita no México e em Iowa, de 1973 a 1980. São mais de 100 obras em que Mendieta faz a silhueta de seu corpo aparecer em meio à natureza: no chão gramado, de terra batida ou molhada, na areia, num solo rochoso, em meio a vegetação rasteira ou na água. A artista também utilizava o fogo, demarcando os limites de seu corpo com pólvora e acendendo-a. Muitos de seus filmes mostram as silhuetas sendo queimadas e as cinzas que sobram.

Os temas invocados em seus trabalhos são morte e vida, em seus aspectos naturais e culturais. Alguns de seus *earth-body works* e de suas *performances* foram gravados e fotografados. Propagando com seu corpo cenas e símbolos femininos incorporados na paisagem, seus trabalhos marcaram a história da arte recente.

Desde 1970 minha manifestação artística consiste num diálogo com o natural. É o meio que achei de tornar concretas as minhas raízes emocionais com a minha terra e também de conceitualizar minha cultura. Quando meus pais me enviaram para fora de Cuba em 1961, eu me senti arrancada do seio da minha pátria. Minha arte celebra a interconexão do mundo humano e material no plano da corporeidade, o renascer de anseios antiquíssimos como a promessa de um futuro melhor. A obra efetuada nas Escaleras de Jaruco tem sido de um grande valor para mim, porque foi minha primeira oportunidade de trabalhar em solo cubano... Usando raízes me foi possível trabalhar cinco corações, que representam as cinco subdivisões das culturas indígenas cubanas. Estes cinco corações devem ser colocados sobre a terra vermelha, uma terra que soube absorver tanto sangue derramado antes de chegar à terra de liberdade que é hoje.⁹

9 Mendieta apud Saccá, L. Corpo como experimento. *Nossa América* – revista do Memorial da América Latina, 26-34. 2006.

Para Mendieta a apropriação da arte e da vida é uma questão incondicional, sendo, portanto, produção de grande importância para compreendermos as relações de arte e vida na arte atual. Na análise da curadora Lucilla Saccá,¹⁰

10 Saccá. Op. cit.

nunca um gesto foi tão sincero, tendo estimulado a artista a obter uma expressão absoluta de sua fisionomia física e psíquica. A sua vontade não é aquela de apropriar-se, através da ação, da dimensão do espaço, e impor seu estilo, de acordo com um cânon bem conhecido de tanto *body art* de raiz norte-americana. Este nem mesmo chegou a restringir aquele contato dionisíaco e envolvente, extensivo também aos participantes, algo presente na ação performativa de Lygia Clark. Ao invés, seu gesto é vivido na solidão, uma característica que sempre a acompanhou.

Em solo brasileiro Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica desviaram sua produção de uma investigação mais formal e espacial, de teor neoconcreto, para outra, mais compartilhada, que propunha a aproximação da arte à vida, e tramaram as conexões inaugurais de nossa contemporaneidade com base em nossa experiência modernista.

Nesse sentido, o crítico de arte Fernando Cocchiarella¹¹ observa:

Ainda que consideremos a forte especificidade, tanto de repertório quanto de método, da produção visual brasileira, podemos observar que nos últimos 45 anos ela configura uma rede inteligível de obras e de ações contemporâneas que poderiam ser inscritas e, em alguns casos já se inscrevem, no debate internacional. Por que essa sincronia foi ocorrer no momento exato da passagem, nos Estados Unidos e na Europa, da tradição modernista (centrada na pesquisa e invenção formais) para a contemporaneidade (retorno ao ícone e a narrativa) que introduz pela primeira vez no campo da arte a temporalidade como fluxo ou processo (experiência, apropriação, e com elas, aproximação entre arte e vida)?

11 Também um dos precursores da videoarte brasileira. (Cocchiarella, F. A *outra* arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas e micropolíticas. 2005. Disponível em RIZOMA.NET: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=222&secao=artefato>. Acesso em 31 de agosto de 2009.

Observando o processo criativo levado a cabo pelo artista contemporâneo, seu espaço representacional passando a invadir e a usar em suas propostas, os próprios referentes de outras formas de representação, tendo como suporte o vídeo, a *performance*, promovendo a intercessão da arte com a vida, como nos trabalhos de Letícia Parente, que surgem ressignificando a relação entre obra e fruidor.

Em seus vídeos, Parente realiza *performances* para a câmera, que registra gestos banais, cotidianos (costurar, passar a ferro, guardar a roupa, se maquilar, etc.), convertendo essas ações em processos de subjetivação, transformando a câmera num espelho da

condição feminina, da opressão política, etc. Nesses trabalhos, vemos a artista, em sua casa, numa série ações rotineiras, preparações corriqueiras, numa relação de reificação desses gestos, extraindo das repetições para a câmera o intolerável e o irreversível que habita a vida.

12 Precursora da videoarte brasileira.

Os trabalhos de Leticia Parente¹² surgem tornando complexa a relação com o espectador. Suas performances não existiram para uma plateia, mas tão somente para uma câmera que a registrava. (...) É a sede o registro, como uma exigência de apropriar-se do presente e fazê-lo variar como um pensamento impróprio do corpo. É essa exigência que afeta a câmera nos trabalhos de Leticia e desfaz o propósito de registrar aquilo que ela visa. O interesse da câmera é constituir a imagem como um traço de ação, seu sentido como cicatriz, e não uma significação. O objeto visado, o corpo do artista, faz alguns movimentos cotidianos, e a ação é dramatizada. O objetivo não é narrar e nem propor um discurso sobre o corpo ou sobre a obra, mas fazer brotar um pensamento corpo.¹³

13 Costa, L. C. Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: Soares, Rosana de Lima; Machado Jr., Rubens; Araújo, Luciano Correa de. *Estudos de Cinema Socine Viii*. São Paulo: AnaBlume/Fapesp. 2006.

O artista nessa situação supera limites deterministas passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori*, ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de presença. O trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Esse modo de trabalho que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante – na esfera do acontecimento, da presença: não mais na esfera da representação.

Valzeli Sampaio (UFPA, Belém, Brasil) é doutora em comunicação e semiótica. Professora do mestrado em artes e da Faculdade de Artes Visuais (ICA/UFPA). Artista, produtora e curadora independente. Tem experiência na área de produção, pesquisa e crítica em artes, com ênfase em arte contemporânea, *design* e novas mídias, atuando principalmente nos temas: cultura visual, processo de criação, semiótica, novas mídias e arte contemporânea. / valsampaio@uol.com.br