

Antiarte e Poesia por outros meios

Alex Hamburger^I

Resumo: Este artigo tem por objetivo introduzir os principais mecanismos que ensejaram o advento da antiarte e da poesia por outros meios ao longo das minhas atividades, pelo entendimento de que a sua pertinência pode se constituir num conjunto de ferramentas para o enfrentamento dos desafios do nosso tempo, permitindo que surjam possibilidades expressivas mais complexas e renovadoras.

Palavras-chave: *Antiarte. Experimentalismos. Tradição disruptiva. Poesia não normativa.*

Anti-art and Poetry by other means

Abstract: This article aims to introduce the main mechanisms that led to the advent of anti-art and poetry by other means throughout my activities, by understanding that its pertinence may constitute a set of tools for facing the challenges of our time, allowing more complex and renovating expressive possibilities to emerge.

Keywords: *Anti-art. Experimentalism. Disruptive tradition. Non-normative poetry.*

I Iniciou suas atividades no início dos anos 80 com seus interesses e investigações focadas nas possibilidades de fusão e entrecruzamento de linguagens, tendo participado de diversas exposições coletivas e individuais, no país e no exterior. Publicou oito livros em variados gêneros poéticos, quatro Cd's de Poesia Sonora e realizou diversos trabalhos em Arte Performance. Em 2020, a convite da editora Errant Bodies Press, de Berlim, lançou, em língua inglesa, "Antilogy", uma coletânea de seus textos teóricos, poemas visuais, poemas em prosa e verso realizados ao longo de sua trajetória. Alguns de seus trabalhos figuram em destacados acervos de coleções particulares e instituições de arte contemporânea, no país e no exterior, como o MAM-RJ; MAC-SP; Itaú Cultural, Campinas-SP; Printed Matter Bookstore – Nova York; Miss Read – Berlim; Institute of Contemporary Arts (ICA) – Londres etc.

Para configurar lhes um perfil dos potenciais da antiarte e da poesia por outros meios, irei valer-me do relato de algumas experiências pregressas, que me foram essenciais para o que pretendo aqui propugnar. No início dos anos 80, imbuído do maior rigor teórico e empírico possível, propus, junto com um pequeno número de artistas, o advento da *arte performance* como linguagem propulsora de novas possibilidades de expressão, remando contra várias correntes sedimentadas do circuito artístico do Rio de Janeiro, que incluía o descaso e o desinteresse dos agentes culturais em geral (os próprios artistas, mídia, críticos, historiadores, curadores), assim como o de vários órgãos institucionais (museus, galerias, academias etc.), no que fomos considerados como *outsiders* pela maioria. Em verdade, éramos vistos quase como aqueles “intocáveis”, ou “invisíveis”, da sociedade de castas da Índia, mesmo numa época da efervescência cultural que deu origem ao emblemático evento do Parque Lage “Como vai você geração 80”, que abriu novos horizontes às artes visuais cariocas, quiçá brasileiras. Não obstante, o que se viu após um certo tempo foi uma explosão da arte-performance, que se estendeu de forma definitiva pelos quatro cantos do país, sem falar que o termo passou a ser utilizado por inúmeros segmentos sociais, das artes à literatura, da publicidade aos esportes, do jornalismo aos *fait divers* sociais, acabando por comprometer enormemente a sua acuidade e proposições primordiais.

Um outro momento decisivo, em que detectei fortes ventos renovadores foi no início dos anos 90, após participar ativamente do antes quase inimaginável voo alçado pelo fenômeno performático, quando comecei a me convencer que aquele era o momento propício para se ativar novas formas de expressão no terreno da poesia, após perseguir sem descanso os avanços realizados na área, onde, apesar de possuímos uma grande experiência histórica lacunas importantes foram deixadas por motivos que necessitariam de uma abordagem mais profunda para serem investigadas com mais precisão historiográfica.

Com a publicação inaugural de “12 Sonemas”, em 1993, primeiro em fita-cassete, a mídia mais afeita para tais fins à época, e mais tarde reeditado em CD (2004), passei a entabular com o poeta, pesquisador e introdutor da poesia sonora no país, Philadelpho Menezes, um diálogo rico e propositivo de novas formulações literárias, jogando um pouco de luz no obscuro cenário local das poéticas expandidas, experiência que apesar de começar a resgatar entre nós o campo das experimentações mais radicais, não obteve o mesmo êxito das referidas iniciativas em arte performance, provavelmente devido a morte prematura do poeta paulistano e a consequente paralização

das atividades do ‘Laboratório de escuta’ que ele mantinha na PUC-SP, que começava a permitir um maior aprofundamento nas pesquisas e incursões na área, e, como consequência, a quase total dissolução dessas atividades, embora tenhamos podido, ele com mais intensidade do que eu, colocar a “poesia dos sons” no mapa da arte contemporânea brasileira, e, como nas suas palavras “contribuir para tirar a poesia sonora do estado de semiclandestinidade em que se encontrava, declarar a sua legitimidade e proclamar sua ambições.” (MENEZES, 1992, p.16).

Tendo tais relatos como cenário, e para que não percamos o objeto que aqui nos propusemos examinar, permiti-me pensar, a partir de 2017, se não seria aquele o momento adequado para considerarmos a *antiarte* e a *poesia por outros meios* como uma nova linha de força para espíritos mais exigentes, como uma ferramenta crítica aguçada e propositora de novas posturas no campo das ideias.

Apesar de possuímos no país um ethos em geral um tanto refratário no terreno das experimentações mais radicais, a despeito de termos alguns exemplos magníficos, pareceu-me que começava a se notar um certo interesse nas discussões sobre a pertinência das questões que aqui pretende se desvelar, não só pelo entendimento de que elas poderiam se constituir num conjunto de iniciativas imprescindíveis para o enfrentamento dos desafios de renovação artística do nosso tempo, mas, principalmente, porque a arte contemporânea tem as suas origens nesse fenômeno, além de estarmos vivendo em um período da história no qual estão presentes todos os elementos para a realização efetiva de ações exponenciais nos campos expandidos do conhecimento.

Talvez o principal motivo de nos determos com certa ênfase na arte experimental, se deve ao fato de ela ser precursora na (in)formação, irrigação e irradiação de quase tudo que se desenvolveu na arte moderna e pós-moderna ocidental (e até em algumas regiões orientais do planeta) nos campos expandidos da literatura, artes visuais, música, fotografia, filme, vídeo, dança, teatro, etc., tanto em teoria quanto na prática, influenciando nas inúmeras experiências sensoriais ao longo dos últimos cem anos. Das primeiras vanguardas históricas, que já utilizavam o corpo como suporte, à irrupção do não-poético na poesia, além de uma variedade de outras propostas e gestos das mais variadas extrações, lá estavam embutidas e entretecidas as premissas da aventura experimental, confrontando os discursos oficiais cristalizados, tendo o risco como chancela e procurando acompanhar o espírito iconoclasta de todos as épocas, resultado de uma natureza inquieta

e questionadora das reduções que tentam submeter a imaginação.

Tendo em vista essa conjunção de fatores, iremos expor em seguida alguns aspectos determinantes desse potencial, que particularmente me parece possuir elementos reflexivos que podem ser interessantes no âmbito de nossas atividades e preocupações.

Num recorte pessoal, os 5 nomes centrais da “antiarte e da poesia por outros meios” são:

- 1 – Marcel Duchamp
- 2 – Guy Debord
- 3 – Allan Kaprow
- 4 – Hélio Oiticica
- 5 – Kenneth Goldsmith

Marcel Duchamp

Como já é de domínio geral, dois dos maiores precursores dessa tendência são, sem dúvida, Marcel Duchamp e os artistas do Dadá, que não irei abordar aqui, procurando me ater ao inventor do *readymade* pelo do fato de que a bibliografia do movimento dadaísta ser farta e estar ao alcance de todos.

Em 1913, com a idade de 25 anos, Duchamp especulava: “pode se fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte”? Sem nunca ter acreditado no absoluto, teorias definitivas ou de progresso, ele questionou se a arte poderia ser um dia definida adequadamente, uma vez que a “tradução de uma emoção estética por meio de uma descrição verbal é tão imprecisa como a descrição de medo quando, por exemplo, alguém passa por um susto muito grande.” (GIRST, 2014, p. 21)

Sou contra o termo anti dizia Duchamp, porque ele é um pouco como o ateu na comparação com o crente. E sendo o ateu alguém “tão religioso” quanto o crente, o *antiartista* é tão artista quanto qualquer artista. Já *anartista* seria bem melhor, se eu pudesse mudar isso, do que antiartista. Anartista significa *não-artista* total. Esta seria a minha concepção. Eu não me importo de ser um *não-artista*, dizia Duchamp, que inclusive não iria se importar com a semelhança homofônica entre “anartista” e “anarquista.”

Contudo, como afirmou em 1956, “o niilismo é claramente impossível, pois nada é alguma coisa”.

Além de ter sido um dos maiores precursores no campo, seu maior legado, sem dúvida alguma, foi a invenção dos *readymades*, que virou a arte do avesso, além de ser algo até então inimaginável, influenciando decisivamente nos rumos da arte contemporânea e experimental. Com efeito, declarou que esta técnica “era uma obra de arte sem ter sido feita por um artista. Queria com eles mudar o status do artista, ou pelo menos mudar as normas usadas para defini-lo”. (GIRST, 2014, pp. 155-156)

Dizia também que “a verdadeira finalidade dos *readymades* era a de negar a possibilidade de definir a arte”; e “que nunca pensou em fazer obras com eles e nem expô-las em público”, e que “nunca conseguiu chegar a uma definição que o satisfizesse por completo” (GIRST, 2014, pp. 154-155) o que o que o “moveu de verdade foi o impulso em tentar desacreditar o feito à mão, a busca por escapar do *gosto* e do sentimento artístico de criação divina e do mero prazer visual, utilizando no lugar estratégias do acaso e da estética da indiferença.” (GIRST, 2014, p. 155)

Mais de 100 anos depois (“Roda de bicicleta” é de 1913), apesar do seu caráter subversivo original ter perdido grande parte da sua consistência, muitos desses objetos icônicos ainda exercem uma certa magia sobre corações e mentes irrequietas, mas principalmente nos habilitam a questionar a arte, a história da arte e no que se constitui um artista, características que são intrínsecas à estas ferramentas de busca de estados *supra sensoriais*, como na expressão de Hélio Oiticica.

Foi quase uma iluminação encontrar nas minhas buscas uma espécie de resposta para algo que me parecia quase uma impossibilidade ao terrível paradoxo duchampiano “se se pode fazer um trabalho de arte que não seja uma obra de arte”. Foi quando me deparei com essa interessante sugestão do filósofo e historiador sul-africano Sarat Maharaj:

Para mim, são marcantes as maneiras pelas quais podemos ser capazes de nos envolver com obras, eventos, espasmos, distúrbios que não parecem arte e não contam como arte, mas que são de alguma forma elétricos, nós de energia, atratores, transmissores, condutores de um novo pensamento, de uma nova subjetividade e ação que as obras de arte tradicionais não são capazes de articular. (PRICE, 2020, p. 111)

Quais são essas maneiras veremos além de Duchamp ao longo desse percurso.

Guy Debord

Debord foi o uma espécie de líder dos “Situacionistas”, grupo de vanguarda parisiense dos anos 50 do século passado, que tinha como uma das metas a “superação da arte” por meio da *deriva*, da *psicogeografia* e do *urbanismo unitário*, cujo pivô de agitação era a revolução da vida cotidiana e que talvez mais influíu nos acontecimentos de maio de 68 na França.

Num primeiro momento a “superação da arte” apresentou-se para Debord sob a forma de “Letrismo”, tendo por modelos Lautréamont e o aventureiro e antipoeta Arthur Cravan. Tratava-se dos “Letristas”, grupo de Isidore Isou, poeta oriundo da Romênia que aos 17 anos, em 1946, propõe ao mundo cultural parisiense, ainda o epicentro das inovações mundiais, uma completa renovação não só nas artes como de toda a civilização e do pensamento. Retomando a carga iconoclasta dos dadaístas e dos surrealistas, Isou quer levar até o fim a autodestruição das formas artísticas iniciadas por Baudelaire. No Letrismo de Isou, já se encontra boa parte do espírito que um pouco mais a frente caracterizará Debord e os Situacionistas: “antes de tudo a convicção de que o mundo inteiro deve ser desmontado e depois reconstruído.” (JAPPE, 1999, p. 70). Declara-se morta toda a arte tradicional para passar a vigorar o *détournement* que era uma espécie de colagem ou apropriação, técnica que reaproveita elementos já existentes para novas criações.

Debord, contudo, não se preocupava com a realização de uma nova estética, quer é acabar com a mais recentes das artes. Na sequência, entra em rota de colisão com Isou e seus adeptos, repudiando-os pela sua idolatria da “criatividade”, que considerava um perigoso idealismo. Acusa-os de serem demasiado positivos e demasiado artistas.

Da dissidência com os Letristas fundam, primeiro, a “Internacional Letrista” (I.L.) no final de 1952, numa época em que parece esgotada qualquer veia inovadora, para alguns anos depois, precisamente em 1957, fundarem a “Internacional Situacionista” (I.S.), propondo a busca experimental por novas formas de arte e vida, que, juntamente com o *détournement*, que como vimos trata-se de um desvio de finalidade, a *deriva* (errância) e o *urbanismo unitário* (a fundação de novas cidades com vista a novas invenções de comportamentos) conferiam ao movimento um sentido inovador e revolucionário.

Seu conceito-chave é a “construção de situações”, que não pode ser realizada pela afirmação de dogmas e sim pela busca e pela experimentação, que se resume principalmente à ideia da “superação da arte”. Com relação às suas contestações, diziam que “dado que o progresso eliminou todos os

entraves à realização dos desejos a arte perde a sua função, pois esta é, de qualquer modo, inferior aos desejos” (JAPPE, 1999, p. 81), concepção altamente discutida por seus críticos da época. Conclamam, de uma maneira até mais intensa do que Duchamp, por uma unidade da arte e vida, “não para reduzir a arte à vida, como existente, mas para elevar à vida ao que a arte prometia”. (JAPPE, 1999, p. 82). Afirmavam que se a poesia, como queriam os Surrealistas, estava extinta nos livros, agora ela existia na forma das cidades, “estava estampada nos rostos”. (JAPPE, 1999, p.82).

Mas, no lugar de criar formas inteiramente novas, e aí se encontra a sua importância histórica, querem retomar elementos já existentes para dispô-los de modo distinto. A esta técnica do “reemprego”, q remonta à colagem dadaísta e às citações deformadas, chamam, como vimos seguidamente, *détournement* (“desvio”), mas também “subtração” ou “sequestro”. Trata-se de uma “reutilização” que adapta o original a um novo contexto, e é uma forma de superar o culto da originalidade. Para a consecução dessas novas formas utilizam-se de produtos os mais insignificantes, como a publicidade, os quadros kitsch, que reproduziam, os desenhos animados q eram compostos com novas legendas etc. Os filmes de Debord eram construídos exclusivamente à partir de fragmentos de outros filmes. Num sentido mais amplo na concepção social de Debord, “todos os elementos para uma vida livre, tanto na cultura como na técnica, já estão presentes, já são pré-existent, é necessário apenas modificar o seu sentido e organizá-los de modo diferente”. (JAPPE, 1999, p. 85).

Na sua intensa crítica aos valores consagrados, prossegue afirmando que não há mais lugar para a obra de arte que tende à “fixação da emoção” e à “duração”. A arte não deve mais expressar as paixões do velho mundo, mas contribuir para inventar novas paixões: no lugar de traduzir a vida, deve ampliá-la.

Os objetivos dos Situacionistas não se limitavam, pois, a uma revolução puramente política nem a uma revolução puramente cultural. Projetavam a formação de uma nova civilização e de uma real mutação antropológica. No seu auge, 1958 – 1961, todas as suas atividades são colocadas sob o signo da experimentação e do afastamento, com ênfase no abandono de toda obra que visa a durar e ser conservada como mercadoria de troca, não para substituí-la por uma “arte sem obras”, como o happening ou a performance, mas “por uma (anti)arte anônima e coletiva, uma ‘arte do diálogo’, que pudesse superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais: o comportamento como verdadeiro princípio!” (JAPPE, 1999, p. 94).

Allan Kaprow

Que eu cognominei carinhosamente de AK-47, é conhecido como o criador do *happening*. Desde 1958, quando realizou os primeiros *environments* (instalações-ambientes), sua ação como artista passa a ser uma proposição de integração de espaço e materiais em que o visitante é envolvido, numa relação em que o espectador assume a cocriação. Tendo estudado com John Cage trabalhou com Nam June Paik e com o grupo Fluxus, e, assim como Wolf Vostell, outro fluxista célebre, via íntima relação entre arte e vida.

Segundo Kaprow, em seu seminal ensaio *A educação do não-artista - Parte I*, de 1971, “como meta humana e como ideia, a arte está morrendo - não apenas porque ela opera dentro de convenções que deixaram de ser férteis, mas porque preservou suas convenções e criou um cansaço crescente em relação a elas”.

Então, qual seria, afinal, a saída? Kaprow sugere que:

O primeiro passo prático nessa direção seria evitar todos os papéis estéticos, abandonar todas as referências de sermos artistas, de qualquer tipo. Claro, prossegue na sua proposição, ao se partir da arte em si significa que a ideia de arte não pode ser facilmente eliminada (mesmo que alguém sabiamente nunca profira a palavra). Mas é possível deslocar com astúcia toda a operação ‘não artística’ para longe de onde as artes habituais se reúnem, para se tornar, por exemplo, um executivo de finanças, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo da praia. Nessas diferentes capacidades, os diversos tipos de arte discutidos operariam indiretamente como um código que, ao invés de programar um curso específico de comportamento, facilitaria uma atitude de ludicidade deliberada em relação a todas as atividades de profissionalização, muito além da arte. (...) Segue que as convenções de pintura, música, arquitetura, dança, poesia, teatro e assim por diante podem sobreviver em uma capacidade marginal, como pesquisas acadêmicas, como o estudo do latim, por exemplo. Além desses usos analíticos e curatoriais, todo signo aponta para sua obsolescência. Da mesma forma, galerias e museus, livrarias e bibliotecas, salas de concerto, palcos, arenas e locais de culto serão limitados à conservação de antiguidades, ou seja, ao que foi feito até agora em nome da arte. (KAPROW, 2003, p. 221)

E completa dizendo que:

o artista experimental de hoje deveria ser o artista esvaziado de arte, evitando praticamente todos os elementos convencionais que poderiam fazer alguém se lembrar de arte. O não-artista, ele conjectura, não faz arte real, mas o que ele chama de arte como vida: eu acho que isso é bem mais interessante do que criar novos trabalhos, fazer coisas artesanais, mesmo as conceituais. (KAPROW, 2003, p. 222)

E por final, ele acaba exortando com a sua emblemática frase:

Artistas do mundo, larguem o meio! Vocês nada tem a perder além de suas profissões
(KAPROW, 2003, p. 226)

Um provocante contraponto para o aparente impasse que as propostas kaprowianas conduzem, é aquele em que me parece que o “ideal” seria considerarmo-nos “pseudo-artistas”, ou seja, algo que me parece uma atividade que vai mais ao encontro de todos que contestam o sistema da arte e as formas como nos apresentam à ele. Pois uma coisa é certa, a maioria de nós não possui o talento e a maestria dos gênios, e creio mesmo que muitos nem querem tê-lo uma vez que não queremos nos sobrepor a outrem, pelo contrário, me parece que hoje nos interessa nos aproximarmos de uma forma mais humana uns dos outros, desmistificando o talento exclusivista e enveredando por uma “pseudo-arte” que como na famosa frase de Lautréamont “seja uma poesia feita por todos e não por um” (WILLER, 1997, p. 311)

Hélio Oiticica

Segundo o crítico e historiador norte-americano Thomas McEvilley, em seu seminal *The Triumph of the Anti-art* (2005), em 1966 o artista brasileiro Hélio Oiticica começa utilizando o termo em seus manifestos.

Com efeito, afirma HO que

a antiarte responde à necessidade coletiva de atividade criativa latente e que pode ser ativada de certa forma pelo artista. As posições metafísicas, intelectuais e estéticas tornam-se assim invalidadas - não há nenhuma proposta de elevar o espectador à um nível de criação, a uma “meta-realidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou “modelo estético” que corresponda a esses conceitos de arte, mas para dar-lhe uma oportunidade simples de participar, para que encontre aí algo que queira realizar. (OITICICA, 1986, p.77)

O que o artista propõe é, portanto

uma realização isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – e a antiarte está isenta delas –, uma posição simples do ser humano dentro de si mesmo e em suas possibilidades criativas vitais. ‘Não encontrar’ é uma participação igualmente importante, pois define a liberdade de ‘escolha’ a quem quer que seja proposta a participação. A obra do artista, em quaisquer aspectos fixos que possa ter só toma sentido e se completa pela atitude de cada participante - é ele quem lhe atribui os significantes correspondentes: algo é antecipado pelo artista, mas os significantes atribuídos são possibilidades imprevistas, geradas pela obra - e isso inclui a ‘não participação’ entre as suas inúmeras possibilidades. Não se levanta a questão de saber se a arte é ‘isso’ ou ‘aquilo’, ou se deixa de ser: não há definição do que seja arte. Existe tal liberdade de meios que o próprio ato de ‘não criar’ já conta como uma manifestação criativa”. (OITICICA, 1986, p. 77)

Para HO, a expressão mais completa de todo esse conceito é, como se sabe, a formulação “que chamei de “Parangolé”, um definitivo pacto com o que defino “obra-totalidade”. Passei então a chamar doravante de Parangolé a todos os princípios definitivos aqui formulados, incluindo o da “não formulação de conceitos”, que é o mais importante. Não quero nem pretendo criar, por assim dizer, uma “nova estética antiarte”, visto que isso já seria uma posição antiquada e conformista. Parangolé é a antiarte por excelência; e pretendo estender a prática da apropriação às coisas do mundo que encontro nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, coisas que não seriam transportáveis, mas das quais convidaria o público a participar. Isto seria um golpe fatal para o conceito de museu, galeria de arte etc., e para o próprio conceito de “exposição”. Ou o mudamos ou permanecemos como somos: “Museu é o mundo: experiência diária”. (OITICICA, 1986, p. 77)

Kenneth Goldsmith

Num universo onde prevalece a normatividade a experimentação radical é quase invisível, o que não quer dizer que não esteja sendo feita. Ela não promete o paraíso ao produtor de ideias, mas, é quase certo, incita-o a buscar novas sensações e potencialidades. Segundo Cage, Warhol, e especialmente Duchamp, a arte define-se pela luta com o seu passado imediato.

Goldsmith é o criador do site “Ubu”, que abarca as diversas escolas e tendências em arte experimental e de vanguarda desde o início do século XX até os dias correntes. Possui uma frase lapidar para justificar a sua inquietação: “não há nada pior do que ver a arte chafurdar em bugigangas berrantes”. Percebeu que desde a manhã do modernismo, a experimentação é o *mainstream* em arte. Com relação à poesia, declara que se trata de um universo extraordinariamente conservador.

Com um olhar atento, diz que

se você pegar um desses livros de ‘poesia maior’, propositor de aventuras e arrojados, aclamado pela crítica, pares e público, você obtém pouco mais do que o equivalente à primeira pintura moderna: um pouco disjuntivo, ligeiramente dissonante, mas com a representação e as sinceras emoções intactas. Não há desafio nem ofende ninguém. (GOLDSMITH, DWORKIN, 2001, p. 114)

Percebeu que desde a manhã do modernismo, a experimentação é o *mainstream* em arte, entretanto, com relação à poesia, a experimentação é um universo extraordinariamente conservador. Gosta sempre de lembrar o mote do poeta Brian Gysin, que dizia que a Poesia está sempre 50 anos atrás das

Artes Visuais.

Seu moto propulsor é “a não-criatividade” como prática criativa. Diz que podemos ser criativos e originais fazendo coisas “não-criativas” e “não-originais”. Ao deslocar o contexto que suporta as palavras ele remove o significado; assim, as palavras com o seu sentido comum retirado, por mais brilhantes que sejam, se transformam em objetos. Destrói a linguagem, mas ao mesmo tempo remodela-a e reconfigura-a.

Produziu e publicou, entre outros, “O dia”, a transcrição de tudo que saiu na edição do dia 1/9/2000 do jornal “New York Times”.

– Um livro de 600 páginas de tudo o que ele disse ao longo de uma semana (“Solilóquio” – 2001).

– A transcrição dos boletins do Serviço de Meteorologia durante um ano
– “O tempo”, 2005.

Sua prática abarca a *escrita conceitual*, onde a ideia é mais importante do que o texto. A performance de escritor como processo e o “plagiarismo” como conteúdo.

Com relação à estas técnicas, hoje em franca expansão no mundo, iniciadas por Picasso e Braque no longínquo Cubismo, e não só no campo da arte, mas também em outros setores, (como no da educação com o *unschooling*), poderíamos talvez concluir diante de tantas evidências que a *antiarte* ou a *não-arte* em breve irá ter um papel tão preponderante no meio como a *arte-conceitual* teve quando do seu surgimento em meados dos anos 60 e posterior percurso em diferentes épocas no mundo todo.

Gostaria de abrir um parêntesis para dizer que bem antes de entrar em contato com a obra de Goldsmith, utilizei-me, embora timidamente, da técnica da *apropriação*, *pastiche* etc. ainda em 1987, na minha segunda coletânea de poemas, “110/220V”, onde escrevo a partir de transcrições de textos não-poéticos (matérias de jornais, contratos imobiliários, revistas de esportes etc.), que por uma operação de deslocamento passam a adquirir um novo significado e uma nova configuração. E embora as palavras continuassem as mesmas, num novo contexto, passam a oferecer sensações convulsivas anteriormente pouco percebidas.

Nunca esquecendo que pioneiro mor dessa linhagem poética foi Isidore Du-

casse, o Conde de Lautréamont, com o seu fantástico “Cantos de Maldoror”, onde ele transcreve vários trechos da “Divina Comédia” de Dante e de outros autores e alquimistas. Escritores e poetas que também se utilizaram dessa técnica foram Gertrude Stein, James Joyce, T. S. Eliot, William Burroughs, John Cage, Samuel Beckett, os poetas do grupo “L-A-N-G-U-A-G-E” e outros.

Visões paralelas

Deve-se enfatizar que o tema dessa investigação além de controverso é muito pouco discutido no país, e além do material relativo aos “antiartistas clássicos”, quando se os tem, não existe em português uma diversificação ensaística para ser estudada e cotejada como possuem os gêneros mais convencionais. E quando digo convencionais, incluo a arte contemporânea e até muita coisa da arte experimental.

Após uma exaustiva pesquisa, consegui levantar uma ou outra prospecção que trata do fenômeno, e dentre elas escolhi trazer para essa pequena fortuna crítica o de um interessante historiador norte-americano, Thomas McEvelley, que escreveu um livro sobre o tema intitulado *The triumph of the antiart* (“O triunfo da antiarte”). Embora este título seja uma afirmação um tanto duvidosa, tive de considerar que como não temos um leque muito amplo de opções para estudos comparados do tema, achei por bem elencar alguns aspectos da sua tese, que creio poderá servir como reflexão, cotejamento e eventual ampliação da linha que objetivamos discutir.

Afirma McEvelley, que é importante começar esclarecendo o que se entende por antiarte. Relata que

antes do século XX a principal arena do sufixo ‘anti’ era a religião, como nos termos ‘anticristo’ e ‘antipapa’. Seu significado é às vezes ‘oposto’, ‘contra’, e outras ‘em troca’, ‘em vez’, ‘no lugar de’. Um outro exemplo muito conhecido é o termo antítese, que não meramente se opõe a tese, mas que se propõe a substituí-lo. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Podemos notar como sua definição tem procedência ao nos lembrarmos do já tradicional conceito de “contracultura”, que não é uma simples oposição a cultura, mas uma outra visão dela, uma sem os vícios daquela que comumente nos impingem, mas que, apesar disso, incorporou elementos da cultura tradicional, embora procurando dar-lhe um caráter mais humano, mais consciente e libertário.

Assim, numa abordagem inicial, diz-nos o autor, que antiarte “é um termo que tenta, a priori, expressar inconformismo, ou no mínimo retratar um estado de coisas bastante controverso e que necessita veementemente ser discutido”. (McEVELLEY, 2005, p.17):

Na arrasada por guerras primeira metade do século XX (1900 – 1950)”, [prossegue o estudioso], o prefixo foi extraordinariamente produtivo, tendo o palco da luta passado da religião para a política cultural, indo em seguida ao encontro da arte, isso mais especificamente por volta de meados do século XX. Mas essa mudança começou ainda lá atrás, no início do XIX, quando a arte foi gradualmente substituindo a religião como principal canal de adoração, e culminou na geração após a Segunda Guerra Mundial. Durante este período, o significado da palavra mudou gradativamente daquele de oposição para o de troca. Assim, a ideia, o entendimento de oposição simples, em parte deu lugar ao da troca, e também o valor cognitivo mudou de uma rigorosa negação para um positivo ambíguo. (McEVELLEY, 2005, pp.15-16)

Em torno de 2ª Guerra Mundial e imediatamente depois”, prossegue McEvelly,

o uso desse poderoso e perturbador prefixo se espalhou pela cultura. O termo ‘antiliteratura’ por exemplo, foi usado pelo Surrealismo em 1935. O poeta Dylan Thomas, em 1939, disse: ‘Eu gosto da ideia de antiliteratura de Henry Miller’, talvez referindo-se à intensa mistura de arte e vida, ficção e jornalismo de Miller (autor de Nexus, Sexus e Plexus). Já numa outra camada de percepção, J.P.Sartre, em 1959, referiu-se a ‘antiromances’, que o filósofo existencialista esclarece que, ‘enquanto ainda pretendem ser romances, fazem uso do romance para desafiar o romance’. O que é senão um antiromance a obra Ulisses de James Joyce? Em conexão com Ionesco encontramos ainda o termo ‘antiteatro’, em 1958, e ‘antipeça’ em 1963. Temos ainda o poeta chileno/argentino Nicanor Parra, que usou o termo ‘antipoema’ em sua célebre coletânea de 1967. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Nas artes visuais”, assevera,

o prefixo começou a ser usado no final da primeira década do século XX com Tristan Tzara, um usuário entusiasmado, tendo ainda se associado a ele os termos antifilosofia e antifilósofo, antihumano, antipsicologia e antidadaísta, isso no seu essencial “7 Manifestos Dadá”, antes de 1920. Em outros escritos em torno desse ano ele ainda vislumbra “anti-objetivo”, “anti-dogmatismo” e “anti-homem”. Com tudo isso, conclui-se que o seu uso parece combinar tanto os significados de oposição como o de troca. Em 1918, na terceira edição da revista Dada, Tzara referiu-se a Picabia como “antipintor”, e em um texto de 1919 sobre o mesmo artista, ele usou a forma adjetiva “antiartístico”. No mesmo ano ele usou a forma nominal “antiarte” em uma descrição de uma noite Dadá. Breton usou a forma nominal “antiarte” em seu “2º Manifesto Surrealista”, de 1930, em uma passagem onde ele aparentemente tenta se distanciar de Tzara. Por fim, o termo “antiarte” acabou não sendo usado nem pelos próprios dadaístas tanto quanto sobre eles gerações depois - embora os dadaístas muitas vezes

falassem sobre a morte da arte, contra a arte, desintegrar e destruir a arte, e assim por diante. Com que frequência, por exemplo, o dadaísta berlinense Richard Huelsenbeck pergunta: “Nós berramos: a arte está morta, viva Dadá! (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Então, a antiarte não tem, assim, até pelo menos esse momento, posturas tão contundentes e iconoclastas como poderia transparecer; na verdade, isso é até algo corriqueiro num certo momento da história da arte moderna, tomando conotações mais críticas e radicais somente alguns anos depois.

Isto posto, temos que no termo antiarte no século XX, como conclui o pesquisador,

ambos os significados, ‘contra’ (exemplo: ‘anticristo’) e ‘no lugar de/em troca’ (ex.: ‘antipsiquiatria’) são válidos e aceitos. Assim é que para ser um ‘antipapa’ não é preciso ser um papa, é preciso simplesmente ser contra o papa. Mas, para ser um ‘antipintor’, é preciso primeiro ser um pintor. Um ‘antipintor’ existe dentro da pintura e opera dentro dela de forma a contrariar o que pareceu natural sobre isso. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

E finaliza dizendo: Os “antiartistas”, como um autor anônimo escreveu em 1959, ‘são aqueles que em seu trabalho tentaram negar ou romper com todos os cânones concebíveis de estilo, gosto ou convenção que foram estabelecidos pelas práticas de artistas no passado’”. (McEVELLEY, 2005, p. 16)

Referências:

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. Educ – São Paulo – SP, 1992.

GIRST, Thomas – *The Duchamp Dictionary* – Thames & Hudson Ltd, London, 2014

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Paleti. Ed. Vozes, Petrópolis, 1999.

PRICE, Seth. *Publishing Manifestos – an international anthology from artists and writers*. Edited by Michalis Pichler. Miss Read, Berlin/The MIT Press, Cambridge, 2019

KAPROW, Allan. *A educação do não-artista – Parte I* (1971), in: Concinnitas, v. 1, nº 4, 2003; Tradução de Carlos Klimick.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Editora Rocco Ltda., Rio de Janeiro – RJ, 1986.

GOLDSMITH, Kenneth, DWORKIN, Craig. *Against expression.: an anthology of conceptual writing*. Northwest University Press – Illinois, 2011.

McEVELLEY, Thomas. *The triumph of the antiart*. McPherson & Company – New York, 2005

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 05 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

