

Considerações da arte que não se parece com arte

Hélio Ferverza

Tratarei nesta apresentação de um pequeno conjunto de produções – incluindo aí textos – de alguns artistas oriundos do campo das artes plásticas e visuais, onde, de uma forma muito específica, são discutidas e propostas certas práticas, concepções, valores e vivências da arte.¹ Meu propósito, aqui, não é o de desenvolver um relato exaustivo dessas práticas e pensamentos. Nem o de fazer a análise de uma certa situação social no campo das artes plásticas como um todo. Mas o de indicar alguns momentos, detectar a emergência em algumas criações realizadas em diferentes contextos históricos e culturais de um pensar e de um pensar como ação para além da arte. Estas produções podem ser muito úteis para ajudar-nos a entender como a arte atualmente se relaciona com a sociedade contemporânea e os meios que ela utiliza nessa relação.

Pois, de fato, como a arte se relaciona com essa sociedade? No que pensamos quando nos referimos à noção de *sociedade* nos dias que correm? Será que esta sociedade é assim, singular e homogênea? E a arte, então, será que é singular e homogênea? Quando pensamos em artes plásticas, no que pensamos exatamente? Será que essa relação entre arte e sociedade se dá somente através da realização de imagens, pinturas ou esculturas? O campo de atuação da arte deveria ficar restrito? Restrito a permanecer como algo separado das outras atividades sociais? A arte teria de ficar isolada, enquanto ficção dessas outras realidades sociais? E essas realidades sociais seriam realmente *reais*? Seria possível falar em *ficções sociais*? Por outro lado, considerarmos a arte como um campo isolado e em conformidade ao socialmente aceito, não seria uma *ficção social*? Qual a situação social da arte contemporânea? Para quem ela produz? E o que e como ela produz não seriam decisões que afetam sua concepção e, portanto, sua relação com este social? Será que as diferentes concepções da arte afetariam não somente essa relação, mas a concepção mesma de sociedade, a percepção de suas formas de vida e da economia de sua formação? Será que a mesma noção de público é igual e contínua em todos os lugares e situações? Mas, afinal, no que consiste uma parte importante da produção artística nos dias de hoje?

¹ Este texto foi escrito inicialmente para a palestra proferida pelo autor durante o Colóquio Internacional de Estética – Estética na sociedade contemporânea, realizado em Porto Alegre de 01 a 03 de setembro de 2004 pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS.

Posso listar de memória, e de uma forma breve, algumas produções artísticas realizadas a partir dos últimos trinta ou quarenta anos. Assim, por exemplo, um artista propõe que participantes experimentem, vistam, movimentem-se ou dancem com alguns tipos de capas e objetos em tecido, criando sensações e abrindo sentidos nessa experimentação. Um outro conecta fios de cobre e zinco a alguns quilos de batata transformando-as em baterias ou pilhas e fazendo funcionar um relógio digital. Um outro, ainda, interessa-se em inscrever mensagens em circuitos de circulação de objetos, signos ou mercadorias. Outros artistas interessam-se pelo ato de caminhar, respirar ou cozinhar. Talvez abrir um restaurante. Alguns realizam viagens. Alguns escrevem, outros fazem livros, discos ou filmes. Alguns dedicam-se à ação política ou à educação. Outros ainda são atraídos pelo campo, pela terra e pelas árvores. Um artista elaborou um projeto para colorir nuvens no céu, nuvens reais e não representações pintadas de nuvens. Outros colocaram sua atenção nas cidades, para aí intervir nas arquiteturas e nos fluxos urbanos ou descobrir e catalogar plantas consideradas “daninhas” encontradas em calçadas. Alguns artistas irão utilizar a economia ou a sociologia, a cartografia e a aeronáutica, a física ou a matemática, a genética ou a informática, máquinas, produtos químicos, lixo. Alguns trabalham utilizando processos de comunicação em rede. Outros intervêm em grupos ligados por questões étnicas, econômicas ou sociais. Outros farão do diálogo seu motor, realizando propostas construídas coletivamente numa comunidade. Nessas ações, atividades e produções que cito, não há necessariamente uma especialização. Elas podem também ser feitas alternadamente, sem que uma tenha uma importância maior estabelecida *a priori* sobre as outras. Por vezes, não há de fato um autor, mas um grupo ou grupos. Por vezes, não se trata de produzir um objeto, mas uma experiência.

Como, então, pensar a arte quando ela parece constantemente extravasar, transbordar seus limites socialmente estabelecidos? Como ela se pensa em constante expansão e deslocamento? Por que ocorrem esses deslocamentos e ao que eles correspondem?

Hoje em dia, uma simples banca de revista, ou a televisão, ou a televisão a cabo, ou ainda a internet possuem uma quantidade inimaginável de imagens e informações, conectáveis com outras tantas imagens e informações, as quais podem ser alteradas, transformadas, copiadas, transmitidas ou armazenadas.

Desde a invenção da fotografia, pintores ou escultores perderam progressivamente aquilo que poderíamos chamar de monopólio na produção de imagens. Na atualidade, qualquer pessoa com uma simples câmera fotográfica pode produzir ou manipular imagens. A partir da fotografia, passando pelo cinema, pela televisão, pelo vídeo, pelo computador, essa produção e sua circulação cresceu e continua crescendo em proporções astronômicas, impulsionada pela indústria e pelas possibilidades de reprodução. Entre outras coisas, isso colaborou para um constante re-posicionamento da arte diante dessas mesmas imagens e, sobretudo, para um re-posicionamento da arte quanto as suas práticas, quanto as suas concepções e suas relações sociais.

Além do advento da fotografia, devemos também considerar as revoluções industriais e tecnológicas ocorridas a partir de meados do século XIX e a maneira como elas alteraram e deslocaram profundamente, desde então, a posição social do artista e suas condições de produção. Essas circunstâncias encontraram importantes desdobramentos nas obras de alguns artistas a partir do início do século XX.

Assim, o historiador da arte Thierry De Duve, em seu livro *Ressonâncias do readymade*, observa que Marcel Duchamp, por volta de 1912, percebe que a pintura muito possivelmente havia perdido sua significação histórica: "Você faria outra coisa que ceder ao hábito de um artesanato no fundo perfeitamente obsoleto? Pois, numa sociedade industrializada, o saber-fazer específico, que nós chamamos pintura, poderia muito bem ter se tornado inútil. A mecanização e a divisão do trabalho substituíram o artesão na maior parte de suas funções sociais e econômicas, por que poupariam eles o pintor?".²

Além disso, o abandono da representação nas obras dos primeiros artistas abstratos e as problemáticas aí relacionadas vão ao encontro com a inclusão progressiva dos contextos de produção e apresentação. Podemos verificar isto na concepção e na constituição das criações de artistas como Alexandre Rodtchenko ou Marcel Duchamp. O espaço do objeto artístico era, de distintas maneiras, permeável e inseparável de sua relação com o seu espaço contingente físico e com os seus sentidos. Quer dizer, esses artistas, a produção e o pensamento a eles relacionados não são apenas alguns exemplos seminais de uma arte que nascia da interpenetração entre espaços internos e externos ao objeto artístico, mas que se inseria cada vez mais em espaços, objetos e situações consideradas não artísticas. A ação, num determinado contexto, gerava sentidos para além do objeto.

Segundo o crítico Benjamin Buchloh, alguns aspectos religam certas obras do construtivista Rodtchenko à Marcel Duchamp, como o interesse pela transparência e pelo reflexo como um meio de revelar o "caráter contingente da escultura em relação ao seu contexto. Contrariamente à noção tradicional de espaço autônomo da escultura, nós nos confrontamos com construções que se definem numa relação ternária entre o objeto construído pelo artista, a interpretação perceptiva desse objeto pelo espectador e as particularidades do espaço arquitetural".³ Outro aspecto a ser considerado é o fato de que "Duchamp e os construtivistas mostraram-se também atentos à especificidade material da escultura, preocupados em tornar visíveis seus métodos de produção, suas propriedades e suas funções físicas".⁴

² Thierry De Duve. *Résonances du readymade*. Nîmes : J. Chambon, 1989, p. 128.

³ Benjamin H.D. Buchloh. Construire (l'histoire de) la sculpture. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris : Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1986, p. 258.

⁴ Benjamin H.D. Buchloh. Construire (l'histoire de) la sculpture. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris : Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1986, p. 257.

No caso específico do construtivismo, a historiadora Margit Rowell nos lembra também que este era “em teoria e na prática, a expressão de um ideal político profundamente utópico. Para os construtivistas, a sociedade do futuro chamaria uma nova linguagem artística, desobstruída de símbolos ou ilusões, a qual seria fundada sobre um princípio de realidade: materiais ‘reais’ existindo num espaço ‘real’. Esses materiais, assim como suas formas, seriam portadores de sentido em sua substância mesma e na dinâmica de suas relações concretas”.⁵

Podemos evocar ainda outras experiências ocorridas nesse mesmo período das primeiras décadas do século XX. Assim, antes de falar do trabalho de alguns artistas mais recentes, gostaria que nos detivéssemos sobre uma produção que merece certamente uma visita mais prolongada, fazendo-nos retroceder no tempo.

Estamos em Leningrado, em 1923, e alguém que conhecemos há pouco convida-nos para tomar chá. Sentamo-nos e, para nossa surpresa, os utensílios colocados na mesa não se parecem com o que temos visto até então. Difícil identificá-los de imediato. Difícil descrevê-los. Imaginem ver o líquido fumegante escorrer do interior de um objeto branco o qual parece uma interseção e um desdobramento de cilindros e cubos e cair num outro objeto meio nave, meio lua. Eclipse de brancos. Pensem nessa experiência. Tomar chá nunca será a mesma coisa, nem a realidade imediata desse ato e, no entanto, trata-se de tomar chá, um ato relativamente simples inscrito no cotidiano.

Os objetos em questão são xícaras e bule produzidos a partir de projetos do artista russo Kazimir Malevitch, pela então chamada Fábrica do Estado de Petrogrado. Esses utensílios em porcelana foram uma tentativa de implementar sua concepção de um suprematismo volumétrico.⁶

Pois bem, esses objetos são *utilizáveis*, mas seriam eles de fato *utilitários*? Por que um artista que se posicionava a favor de uma dimensão espiritual e contra a transformação da vida sob uma ótica puramente materialista e funcional, a um certo momento, produz objetos *utilitários*? Mera circunstância política ou econômica?

Seria importante notar, por exemplo, que Malevitch, em 1915, mesmo ano da realização de seu “Quadrado negro” e após abandonar a representação, irá se referir ao que poderia ser traduzido por *realismo pictórico*, e não a uma noção como a de *abstracionismo*, para falar de suas novas obras. O realismo de Malevitch não deve ser considerado em termos de uma percepção direta, objetiva e funcional do mundo, mas como uma tentativa de ultrapassar o mimetismo ilusionista e a ilusão dos sentidos. Assim, no manifesto “Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico”, Malevich propõe a

⁵ Margit Rowell. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* p. 65.

⁶ E.A. Ivanova. "Porcelain", catálogo *Kazimir Malevich / 1878-1935*, State Russian Museum, Leningrad / Tretyakov Gallery, Moscow / Stedelijk Museum Amsterdam, 1988, p.30.

realidade da cor, do plano e da superfície numa criação não-objetiva. Chamam a atenção outras passagens nesse texto, nas quais ele escreveu por exemplo: “Eu cheguei na superfície-plano e eu posso ainda chegar na dimensão do corpo vivo”.⁷

Ao analisar alguns textos de Malevitch, escritos em 1918, o historiador Andrei Nakov fará o seguinte comentário: “A mutação conceitual da qual procede Malevitch apóia-se sobre a visão dos diferentes estados da manifestação energética da matéria e sublinha sua relatividade, pois é o ponto de vista sob o qual se considera o mundo que constitui a imagem deste. Assim, o pensamento pictórico de Malevitch não tem mais necessidade de passar pelo visível enquanto experiência cognitiva preliminar a toda mudança; é a reflexão conceitual que precederá a partir de então a realização pictórica”.⁸

É notável, na grande produção textual de Malevitch, o interesse por um enorme leque de assuntos, tais como arquitetura, poesia, educação, economia, religião e a maneira como a criação poderia emergir em todas as atividades humanas no que foi o período revolucionário pelo qual passou a sociedade russa da época.

Num dos manifestos do grupo UNOVIS, fundado por Malevitch, em 1920, e relacionado ao suprematismo, podemos ler a seguinte declaração: “Nossos atelieres não pintam mais quadros, eles constroem as formas da vida; não serão mais os quadros, mas os projetos que tornar-se-ão criaturas vivas”.⁹

É importante referir aqui que os artistas desse grupo, a um certo momento, voltaram-se para uma arte que se realizasse fora dos limites do atelier, e, ao mesmo tempo, em acordo com o espírito revolucionário da época, empenhado na mudança dos modos de vida. Por outro lado, o que hoje chamamos de desenho industrial estava iniciando, e o contexto político e econômico na União Soviética, na época, era totalmente diferente do que é praticado hoje em dia numa sociedade de consumo.

Ao abandonar a representação da realidade, a arte, de uma certa forma, investia diretamente na realidade, tentando recriá-la ao mesmo tempo em que reinventava seus meios. Por limitadas que foram essas tentativas, elas parecem querer introduzir uma dose de subjetividade, ou de conhecimento subjetivo, como queria o suprematismo, nas atividades do dia-a-dia, na realidade da vida cotidiana. Essas experiências foram abruptamente interrompidas na União Soviética por razões políticas no início dos anos 30.

⁷ Kazimir Malevitch. Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. *Écrits*, apresentados por Andrei Nakov, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p.200.

⁸ Andrei Nakov. Comentário sobre "Déclaration (Manifeste blanc)" de Malevitch, em Kazimir Malevitch. *Écrits*, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p.222-223.

⁹ Kazimir Malevitch. Nous voulons..., *Écrits*, apresentados por Andrei Nakov, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p.264.

Posteriormente, grande parte da produção de Malevitch foi fragmentada e isolada do contexto, das finalidades e do pensamento que a gerou, e os *ready-mades* de Duchamp, apesar de serem objetos industriais, foram isolados dos outros objetos do mundo cotidiano e identificados como arte a partir dessas circunstâncias. Mas, na medida em que as escolhas e os interesses de alguns artistas foram avançando cada vez mais no espaço do mundo, houve uma maior permeabilidade nessa relação entre o espaço artístico e o espaço não-artístico, fazendo com que essas distinções tornem-se mais complexas.

O espaço físico do museu ou da galeria não coincidia e não coincide com sua abrangência institucional ou econômica. Na atualidade, um exemplo claro disso são exposições, como a última Documenta de Kassel, onde produções de artistas participantes ocorreram na internet, na rua ou em outras cidades. Por outro lado, o espaço das produções artísticas também não coincide necessariamente com o espaço, as concepções e os valores estabelecidos por instituições e mercados.

Essa não-coincidência foi o que permitiu a riqueza de práticas que temos hoje em dia e não o contrário. Isso é o que nos mostra em parte a história da arte ao longo de todo o século XX se soubermos ver isso. Nessa história, posições minoritárias não são exceções, como podem tentar nos fazer crer setores mais refratários. Além disso, essas posições se deslocam constantemente. Isto quer dizer que as concepções e produções artísticas são muito mais diversas e abrangentes que o espaço institucional ou econômico tradicionalmente voltado à arte ou a um certo tipo de arte. Elas são como o pensamento que flui, ou como o tempo que faz. Isto quer dizer, também, que produções em acordo ou que se instalem mesmo que temporariamente dentro de um campo hegemônico da arte terão uma certa forma de circulação social e econômica. Outras produções que se interessam por uma atuação em situações e espaços fora dessa posição terão outro circuito, ou outra forma de circulação, outros desenvolvimentos ou relações sociais. Outras formas de produção poderão abrir outros espaços e outras formas de vivenciá-las, as quais não existem *a priori* nem são identificáveis como tais. Se elas não existem pode ser necessário criá-las, e isto é uma realidade. Nesses casos, a própria idéia de circuito da arte, dito assim no singular e utilizada no sentido de sistema de veiculação da arte, talvez não seja a melhor noção ou forma de pensarmos a atuação da arte, compreendida aqui no sentido de seu pensamento, de suas práticas e de suas experiências. Veiculação e experiência podem ser noções inter-relacionadas e gerar situações afins, mas elas não necessariamente se confundem ou coincidem. A própria noção de *dentro* e *fora* depois de um trabalho como *Caminhando*, de Lygia Clark, pode ser instrutivo nesses casos. Afinal, o que está *dentro* e o que está *fora* do campo da experiência da arte? Como determinar isso com exatidão?

Até que ponto uma parcela abrangente da arte que se produz hoje ainda é identificável como arte? Será que o artista é ainda reconhecível e identificável? E com o que exatamente?

Uma boa introdução à resposta seria colocar a seguinte situação: é importante e imensamente significativo que muito do que de melhor se produziu em arte no século XX, não parece arte. Assim, o porta-garrafas de Duchamp, é um *ready-made*, um objeto industrial e não-artístico produzido aos milhares. Do ponto de vista de sua constituição formal, nada o distingue de um outro porta-garrafas. Algumas músicas não parecem música, como em algumas composições de John Cage. O poético de alguns poemas é não ser poético, nem parecerem poemas. Por outro lado, na sociedade do espetáculo em que vivemos, muito do que se considera poético é assim compreendido pela aplicação de convenções com efeitos culturalmente condicionados.

Aproximadamente cinqüenta anos depois que Malevitch realizou seus pratos e suas xícaras, um outro artista do outro lado do mundo prepara um chá gelado. Ele coloca um recipiente no fogo para aquecer a água e observa quando esta começa a ferver, sente o calor e as nuvens de vapor que se formam. Depois derrama o líquido num bule e coloca folhas de chá. Uma vez resfriada a infusão ele acrescenta cubos de gelo. Ele sente o frio desses sólidos e observa seus gestos ao manipulá-los. Ele faz chá, observa e se observa.

O artista é o norte-americano Allan Kaprow, e a preparação dessa bebida surgiu como uma resposta ao que ele considerou ser uma sugestão contida num dos textos de *Events* (Eventos) de George Brecht. Esses textos eram extremamente sucintos e foram impressos em pequenos cartões entre 1959 e 1962. Eles podem ser compreendidos como partituras destinadas a serem utilizadas em diferentes situações. A maneira de como elas deveriam ser utilizadas permanece em aberto de uma forma ambivalente. Assim, o texto no cartão pode ser percebido apenas como uma lista de nomes ou como uma instrução ou sugestão para uma ação, diante de um público ou sozinho no espaço privado. O cartão escolhido por Kaprow intitula-se *Três eventos aquosos* e abaixo do título estava escrito apenas *gelo, água, vapor*. A maneira como ele considerou essas palavras e de como isso o levou a fazer um chá tem a ver com sua concepção da arte. Para este artista o ato de prestar atenção e estar consciente da realização de atividades cotidianas, como preparar chá ou amarrar os cordões dos sapatos, podem ser mais fundamentais do que produzir objetos convencionalmente identificados como artísticos. Ao comentar o período em que essas mudanças começaram, Kaprow escreve: “Supunha-se que as pequenas coisas da vida cotidiana poderiam servir para contrabalançar as abstrações em que os ‘grandes’ problemas se transformam quando lhes damos um nome”.¹⁰

No artigo de sua autoria intitulado “A verdadeira experimentação”,¹¹ Kaprow estabelece uma distinção entre “arte que se parece com arte” e “arte que se parece com a vida”: “a arte parecida com a arte considera que a arte é separada da vida e do restante, enquanto que a arte parecida com a vida considera que a

¹⁰ Allan Kaprow. *Oubliions l'art*. Kanal Europe, Paris , 2° trimestre 1992, p.25.

¹¹ Allan Kaprow. La véritable expérimentation. *L'art et la vie confondus*. Paris: Centre Georges Pompidou, Coleção Supplémentaires, p.238.

arte está em ligação com a vida e com o restante”. A arte que se parece com arte constituiria uma prática inscrita dentro da “principal corrente da tradição da história da arte ocidental, onde o espírito é separado do corpo, o indivíduo da coletividade, a cultura da natureza, e onde cada arte é separada da outra”. Por outro lado, a arte que se parece com a vida “não está interessada pela grande tradição ocidental, pois ela tende a misturar as coisas: corpo e espírito, indivíduo e coletividade, cultura e natureza, e assim por diante” da mesma forma como pode misturar as categorias da arte ou evitá-las totalmente.

Para Kaprow foram os sucessivos desenvolvimentos e aprofundamentos do modernismo que conduziram a arte a dissolver-se em suas fontes no mundo real. As diferentes percepções do mundo e a subjetividade nas abordagens, bem como a possibilidade de agir sobre diferentes contextos não artísticos, gerar gestos e comportamentos, estariam presentes em artistas e produções desde as primeiras décadas do século XX.

“Nos dias de hoje”, nos diz ele, “ser um artista significa conhecer-se, conhecer-se significa esquecer-se (o que seja a imagem que se faz de ‘si mesmo’). Esquecer a arte (o ‘si mesmo’) significa ter uma clareza ou uma realidade. E ter essa clareza significa reduzir a distância entre si mesmo e todos os fenômenos”.¹²

A maneira como a *arte que não se parece com arte* se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte se produz *através* da vida social.

Aproximadamente no mesmo período em que Kaprow fazia chá gelado, um outro artista num outro país e num outro contexto bem diferente, ocupava-se também com uma bebida. Desta vez não era uma bebida feita em casa, mas produzida e engarrafada aos milhares industrialmente. Mais precisamente, ele *questionava* sua distribuição, os significados por ela veiculados e sua onipresença econômica e cultural. Ao mesmo tempo, indagava-se sobre o sistema de circulação que tornava isso possível. Este se constituía na venda, no consumo da bebida e na devolução de sua embalagem. Assim, produzia-se um ciclo, um circuito: a embalagem saía da indústria para o distribuidor, do distribuidor para o consumidor e depois, num movimento inverso, este o devolvia ao distribuidor que a fazia retornar à indústria para ser de novo reutilizada.

O artista percebe que pode inserir nesse sistema outras informações as quais seriam veiculadas pelo próprio circuito. Quer dizer, utilizar o próprio sistema de distribuição como veículo de outras proposições que o abram a uma percepção e a uma atuação crítica.

¹² Allan Kaprow. *Oubliions l'art*. Kanak Europe, Paris, 2º trimestre 1992, p.26.

O artista em questão é o brasileiro Cildo Meireles. A esses atos de inserir informações em determinados meios de circulação, ele chamou de “Inserções em Circuitos Ideológicos”. No caso específico das inserções em garrafas, ele chamou de “Projeto Coca-Cola” e foi levado a cabo a partir de 1970. Cildo utilizava, aqui, decalques sobre a garrafa, impressos com tinta branca vitrificada, onde se lia, além do título do projeto, a seguinte proposta: “Gravar nas garrafas, opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Embaixo via-se as iniciais C.M. e a data. Quando a garrafa está vazia não se percebe o texto, somente contra o fundo escuro da bebida.

Em relação às “Inserções”, existe um depoimento de Cildo Meireles, registrado por Antônio Manuel para sua pesquisa “Ondas do Corpo”, o qual é muito importante para entendermos essas ações e suas circunstâncias. Nesse depoimento, Cildo diz o seguinte: “Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar – e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social”.¹³

O artista sublinha o fato de que os circuitos de veiculação de mercadorias ou informações carregam a propaganda ideológica do produtor, e que seria função da arte tornar conscientes essas práticas, em oposição a função anestésica dos circuitos industriais numa sociedade capitalista. Para Cildo, as “Inserções” visavam atingir um número indefinido de pessoas, um público no sentido mais amplo do termo e não limitar ou substituir essa noção pela de consumidor, a qual é ligada ao poder aquisitivo. Elas só teriam sentido enquanto fossem praticadas por outras pessoas numa possibilidade real de transgressão. Conforme o que ele diz: “Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo”.¹⁴ Essa sua preocupação com uma arte que se construa no mundo vê-se claramente refletida num outro texto, também de 1970, intitulado “Cruzeiro do sul”, onde na conclusão ele declara: “Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis”.¹⁵

Antes de terminar gostaria de deter-me, mesmo que brevemente, nas idéias e produções de dois outros artistas: Robert Filliou e Lygia Clark.

Pensei em Robert Filliou pela maneira como ele criou certas propostas a partir de uma relação com a economia, como, por exemplo, seus “princípios de economia poética”. Sua idéia da “Verdadeira Taxa de Troca”, onde ele diz que

¹³ Cildo Meireles. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.24.

¹⁴ Cildo Meireles. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.24.

¹⁵ Cildo Meireles. *Cruzeiro do sul*. In: BRITO, Ronaldo e VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.28.

“nós temos todos as mesmas diferenças e que é isso precisamente que nós temos em comum”. Ele propõe então que para chegarmos “a uma otimização do nível social, seria necessário uma situação onde a diferença de um em relação à diferença do outro fosse igual a zero”.¹⁶ Filliou inventa também o conceito de “Criação Permanente – Princípio de Equivalência: Bem feito. Mal feito. Não-Feito”, em que, segundo ele, o segredo residiria na fórmula “seja o que for que fizeres, faz outra coisa, seja o que for que pensares, pensa outra coisa”.¹⁷ Para ele, a “Arte é uma função da Vida mais Ficção, a ficção tendendo à zero”.¹⁸

Pensei também em Lygia Clark por sua ênfase nas proposições, como quando, por exemplo, ela afirma em 1968: “somos os propositores: nossa proposição é o diálogo”.¹⁹ Nesse sentido, interessa-me sua relação com certos gestos, entre os quais adquire uma grande intensidade a proposta de execução do “Caminhando” de 1964. Para Lygia, “o único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato”.²⁰

As produções que nos interessam neste estudo, como nos exemplos enfocados a partir de Allan Kaprow e Cildo Meireles, extravasam constantemente as práticas artísticas tradicionais ou o espaço de uma concepção circunscrita da arte. Elas são desviantes. Elas produzem movimentos, um deslocamento constante evitando posições fixas e o isolamento de outras atividades e conhecimentos. Elas evitam posições identificáveis de uma forma unívoca, ao recair sobre situações não consideradas como artísticas numa sociedade marcada pela divisão do trabalho. Elas são propositivas no sentido em que não há um objeto artístico pronto para ser apreciado, mas antes um processo. A frase de Duchamp “aqueles que olham são os que fazem os quadros” parece estar de alguma maneira ainda relacionada a uma separação entre produtor e observador. Em outras palavras, existe alguém que produz um objeto e alguém que produz um certo olhar sobre esse objeto apresentado. Ela supõe, num certo sentido, uma noção de público, como no teatro ou no cinema. Nas propostas e nas ações das quais nos fala Kaprow ou Cildo Meireles não há um público, não há ninguém assistindo, não há testemunhas oculares. Dessa forma, ocorre aqui algo que poderíamos chamar de *auto-apresentação*. Aquele que toma parte nesse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer: os termos encontrando-se inter-relacionados e não necessariamente numa ordem estabelecida.

Essas produções ou proposições possuem também em comum uma ênfase nas relações e investem sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica ou

¹⁶ Robert Filliou. Temps. In: *Espaces Affranchis – Robert Filliou*, coleção Cahiers DANAÉ, número 4/5, Pouilly, 1989, p.38.

¹⁷ Robert Filliou. La vitesse de l’art. In: *Espaces Affranchis – Robert Filliou*, coleção Cahiers DANAÉ, número 4/5, Pouilly, 1989, p. 37.

¹⁸ Robert Filliou. La vitesse de l’art. In: *Espaces Affranchis – Robert Filliou*, coleção Cahiers DANAÉ, número 4/5, Pouilly, 1989, p.37.

¹⁹ Lygia Clark. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980, p.31.

²⁰ Lygia Clark. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980, p.26.

autoconhecimento, subjetividades e questionamentos. Elas são meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir.

Agosto-setembro 2004