

Notas Sobre Arte e Antagonismos - Um estudo em andamento parte I (o artista)

Silfarlem Junior de Oliveira (Mestrando em Artes pelo PPGA-UFES)

O artigo “Notas sobre arte e antagonismos:...” foi exposto no colóquio de teoria política conjuntamente com o artigo “arte/distração/antagonismo”. Tendo em vista nossa vontade de colocar em evidência o discurso como um modo de ação sobre a realidade e na realidade, nós nos propomos a apresentar dois textos que são um só. Somados, os dois artigos se tornam um único trabalho. O processo que assumimos foi de procurar na prática teórica discursiva testar a questão dos antagonismos, vendo de que modo práticas e discursos artísticos próximos uns aos outros guardam arranjos, combinações, disputas, desacordos que os tornam “singularidades” institucionais e anti-institucionais. Desse modo expusemos conjuntamente no colóquio nossas “declarações” da seguinte forma: dois apresentadores, dois textos, duas vezes, dois data-shows projetando imagens e discursos paralelamente. Um de nós (dos dois conferencistas) dava sua palestra enquanto o outro esperava uma “brecha” (continuidade, desacordo, desvio) para prosseguir com a apresentação, cada um com sua “partitura” própria. Portanto, embora os dois artigos tenham um espaço de atuação conjunta, simultânea, cada um tem seu próprio espaço de existência tanto na apresentação oral (conferência) quanto nesta publicação. Neste sentido, os escritos contidos em “Notas sobre arte e antagonismos...” são as “notas de rodapé” do artigo “arte/distração/antagonismo” e, ao mesmo tempo, os escritos contidos em “arte/distração/antagonismo” são as “notas de rodapé” do artigo “Notas sobre arte e antagonismos...”.

Notas sobre arte e antagonismos: um estudo em andamento parte I (o artista)

O texto aqui apresentado é um estudo sobre as diversas funções (“utilidades”) do artista e/ou da arte na sociedade. Funções estas muitas das vezes bastantes discordantes entre si. Entendemos que, tanto estudar os distintos “papeis” que a figura do artista assume quanto estudar os “papeis” dos distintos agentes culturais significa rediscutir os próprios estatutos institucionais da arte. Assim sendo, a primeira coisa que assumimos de antemão, neste estudo, é tentar abandonar aquelas concepções, suportes e espaços tradicionais da arte que estejam subordinadas a uma retórica ideológica dominante ou fundadas no bom gosto (historicamente burguês), “do saber apreciar a arte”. Nesse sentido, nossos estudos pretendem demonstrar em dois polos oscilantes como o modo de produção artística pode estar ou bem trabalhando no sentido de sustentar uma tradição estética do objeto autônomo ou bem procurando se desvincular desta tradição. Se nos dias de hoje esta tradição estética não é tratada em termos “burguês vs. proletariado”, ainda assim se refere a uma questão social, ideológica e política entre os (mesmo que adotemos outros nomes) que “controlam os meios de produção” e os que são subordinados à lógica dos que os controlam, questão está não contemplada pela

produção artística autônoma como sendo de sua competência. Como disse o artista Helio Oiticica (1986, p. 94), em relação a uma produção artística politicamente engajada, o que buscamos é “uma participação total do artista nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos”. Neste sentido, acreditamos que é necessário desconstruir a nossa (de todos os agentes da arte: artistas, críticos, acadêmicos, professores e sociedade em geral) própria visão sobre o que entendemos ser o campo da arte, o papel do artista, a obra e sua audiência. Perceber criticamente os mecanismos de produção da arte e de que modo ela pode trabalhar tanto a favor quanto contra uma transformação social e política no âmbito cultural. Nossos estudos estão organizados em dez notas (seções) sobre os distintos desdobramentos da atuação do artista. São estratos que podem ser lidos independentemente ou combinados, e respondem ao conjunto das questões abordadas em torno da figura do artista.

(Nota 1) O artista como gênio (artista mediúnic): a obra de arte mística

Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!
[;Instâncias superiores ordenam: pinte a esquina superior direita de preto!]
Sigmar Polke, Instancias superiores..., (pintura) 1969.

Para G.W.F. Hegel, a criação artística é constituída por meio da naturalidade do ser artista. Portanto, conforme Hegel (1989, p. 206), esta criação artística, como a arte em geral, “inclui em si um aspecto de prenúncio e naturalidade, e este aspecto é o que o sujeito não pode produzir em si mesmo, mas deve descobri-lo em si como imediatamente dado. Este é o único sentido em que se pode dizer que o gênio e o talento devem ser inatos”. Estas afirmações podem não parecer, a principio, problemáticas, sendo apenas uma constatação da condição criadora (criativa) do trabalho artístico. Mas por detrás destas afirmativas de Hegel existe um forte caráter idealista onde a figura do artista, como a de um gênio criador, é detentora de uma capacidade (que só o artista possui) ilimitada de contato direto com o mundo mais além (o mundo das ideias, das intuições, das fantasias, do sublime, da epifania, etc.) Nesse sentido, o artista é um privilegiado e, como privilegiado, segundo descreve o artista multimídia John Cage (1999, p.172) - fazendo uma comparação da hierarquia criadora (na música erudita) com a hierarquia da organização sociopolítica- “as obras primas da música ocidental dão exemplo de monarquias e ditaduras. O compositor e o regente: o rei e o primeiro-

ministro.” Sendo assim, ele sugere então que organizemos situações artísticas anárquicas “que estabeleçam analogias com circunstâncias socialmente desejáveis”.

(Nota 2) O artista e o “ato criativo”

“o conteúdo dessa pintura é invisível: o caráter e a dimensão do conteúdo devem ser mantidos sempre secreto, unicamente o artista o conhece”.
Ramsden, Pintura Secreta, 1967-68.

O artista médium é aquele que acredita estabelecer um canal, que só é possível por meio dele, entre um mundo transcendental (divino) e o mundo material sensível. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, segundo Marcel Duchamp (2004, p. 72), suas “[...] decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesma pensada.” Existe, até os dias de hoje, artistas e diversos “agentes culturais” que acreditam nesta “virtude” do trabalho artístico. Entretanto, para Duchamp, há outro modo de enxergarmos o “ato criativo”, sobretudo em relação a duas questões básicas: o “coeficiente artístico” (objetividade/subjetividade) e a participação do espectador como “coautor”. Estes dois elementos por si já são suficientes para começarmos a desconstruir a figura do artista como de um criador solitário e fora da realidade. Conforme Duchamp, “[...] o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece não expresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”. É do conflito, segundo ele, entre o ato intencionado e a realização, entre o intuído e o realizado, que percebemos o quanto são conscientes e inconscientes, ao mesmo tempo, nossas ações. Nesta perspectiva, o artista se torna um ser consciente e, como tal, responsável (e não inocente) das consequências de sua produção. Ao mesmo tempo, a partir do “coeficiente artístico”, o “ato criador” proporciona a possibilidade simultânea da “obra aberta” onde o espectador completa o sentido da proposição, já que ao artista não é dado conhecer todas as possibilidades da obra. De acordo com Duchamp (2004, p. 74): “[...], o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” Desse modo o público como coautor problematiza aquelas prerrogativas da produção artística em termos de privilégios autorais (direito de propriedade), econômicos (mercadoria) e sociais (status). Percebemos, por meio desta manobra, que o fazer artístico é esvaziado de sua condição fetichista tanto técnica (talento e habilidade) quanto puramente imaginativa (“mediúnica”).

(Nota 3) O artista produzindo outras visibilidades: estética reativa vs. estética revulsiva

O *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, em seu manifesto “Proposições gerais do grupo de pesquisa em arte visual” (1961), partindo ainda de questões estritas ao âmbito das artes visuais, propõem uma alteração entre o que podemos chamar de “estética reativa” vs. “estética revulsiva”. Assim sendo, dentro do campo da produção artística, haveria, de modo geral, duas opções a serem adotadas: uma de manutenção da relação artista-sociedade, obra-visão e valores plásticos tradicionais, e a outra de superação, de transformação destas relações, conforme a tabela abaixo. Portanto, o artista e/ou a sociedade, para adotar a segunda postura de uma “estética revulsiva”, deveria abandonar os valores “estéticos tradicionais” (conforme descritos na tabela abaixo) referentes tanto à obra visual como objeto de ostentação puramente mercantil quanto à própria figura do artista tradicionalmente relacionada com o “culto à personalidade”. Na segunda opção, “a obra” se transforma em algo da ordem do comum (desmistificada), e o trabalho do artista passa ser visto como “uma simples atividade do homem”, atividade esta revulsiva.

Extrato do manifesto do *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (1961):

Relación artista – sociedad	Relación obra-vista	Valores plásticos tradicionales
Esta relación se basa actualmente en: El artista único e aislado El culto a la personalidad El mito de la creación La elaboración para elite La producción de obras únicas La dependencia del mercado	Esta relación se basa actualmente en: La dependencia de la vista de un nivel cultural y estético	Estos valores basan actualmente en la obra: Única, estable, definitiva, subjetiva, obediente a leyes estéticas o antiestéticas
1. proposiciones para transformar esta relación Despojar la concepción y la realización de la obra de toda mistificación e reducirlas a una simple actividad del hombre Eliminar la categoría “obra de arte” e sus mitos. Crear obras multiplicables Liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de la apreciación engendradas por el esteticismo tradicional, creando una nueva situación artista – sociedad.	2. proposiciones para transformar esta relación Eliminar totalmente los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible, ya sea: La forma que idealiza la naturaleza (arte clásico) La forma que representa la naturaleza (arte natural) La forma que sintetiza la naturaleza (arte cubista)	3. proposiciones para transformar esta relación Limitar la obra a una situación estrictamente visual. Desplazar el interés hacia las situaciones visuales nuevas y variables basadas en los resultados constantes de la relación obra-vista. Ratificar la existencia de fenómenos indeterminados en la estructura y la realidad visual de la obra, y a partir de ahí concebir posibilidades nuevas que abran un nuevo campo de investigación.

(Nota 4) A artista como trabalhadora

Se quisermos acabar com o *status quo* do(a) artista (culto à personalidade), uma das coisas que devemos fazer é começar a ver o trabalho do(a) mesmo(a) conforme a colocação do “Grupo de estudos visuais” (em seu manifesto de 1963) como “uma simples atividade do homem [e da mulher]”. Falar da atividade do artista (da artista) como uma atividade de um(a) trabalhador(a) qualquer significa perceber este(a) trabalhador(a) como uma pessoa sujeita às mesmas intempéries e condicionamentos sociais que qualquer outro mortal, alguém que poderia estar mais do lado daqueles que lutam contra as políticas hegemônicas do que alguém que se alimenta delas. Mas, além disso, aqui temos outra questão: estamos falando de trabalhadoras e não de trabalhadores, estamos falando da artista como uma trabalhadora. Cito Maria Ruido:

Quase todas concluímos que o olhar e as representações hegemônicas do mundo são patriarcais e heteronormativas e que, portanto, falar a partir de uma posição de gênero como uma variante política supõe um esforço a mais... As trabalhadoras de tais meios estão envoltas em uma negociação constante, tanto conceitual quanto formal, com o contexto de produção e emissão e consigo mesmas, e sabem que sua margem de manobra é pequena (RUIDO, 2010, p. 30).

Como vemos, se, no âmbito da arte, conceber a condição artística como uma simples atividade humana (desmitificando a atuação do artista) requer um esforço, parece ser que, como comenta Ruido, o esforço das trabalhadoras de arte, partindo das questões de gênero, é um esforço dobrado, tendo em vista que as “representações hegemônicas do mundo são patriarcais e heteronormativas”, o que por sua vez torna a condição da mulher mais precária do que a do artista como um trabalhador.



Fonte: Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965.

(Nota 5) O artista como professor: o ato criativo e o ato pedagógico

Se, nas Belas Artes, o artista era o “gênio” – o único detentor das faculdades artísticas (*fantasia, talento*), não dividindo esse conhecimento sequer com o público (o que lhe dava certo privilégio) –, o professor de Belas Artes agia de modo similar: era aquele que possuía o conhecimento e o aluno apenas executava o que ele determinava como necessário para sua aprendizagem. Nesse caso, não era levado em consideração pelo professor, ou muito pouco, qualquer tipo de conhecimento por parte do aluno. Portanto, o modelo de ensino produzido pelos mestres no contexto da antiga academia de Belas Artes gerava alunos que acreditavam no talento e na habilidade. A metodologia de ensino se dava por meio de cópias dos grandes mestres, ou da natureza, demandadas ao aluno, adestrando, por exemplo, suas mãos para a pintura. Pouco tempo sobrava para a reflexão sobre os aspectos da arte, como também para o diálogo entre professor e aluno. O artista Joseph Beuys, falando de sua militância sócio-pedagógica ao também artista Enéas Valle, comentou sobre o papel da universidade na formação artística nos dias de hoje.

Tal escola não precisaria mostrar ao artista como se manuseia tecnicamente uma gravura ou como pintar quadros, pois produzir quadros ou gravuras não é o problema principal. O que ela teria que ensinar é como se pode interferir no processo com a arte social. [...] A arte social interfere nos aspectos da vida, primeiramente a partir do conceito, mas, depois, isso tem de ser aplicado também na prática. Passou a época em que os artistas estavam confinados ao ateliê para pintar quadros ou fazer esculturas. [...] toda a sociedade tem de ser transformada numa obra de arte (Beuys; Valle, 2002, p.16).

Beuys, por meio do *readymade* de Duchamp, reconheceu ainda que “todos somos artistas” (todos têm um potencial criador e não apenas alguns poucos eleitos). Assim sendo, o ensino é uma forma de intervenção no mundo, como também o é a produção artística, não se restringido apenas à absorção de conteúdos que são bem ou mal ensinados. O professor, quando se limita, em sua prática pedagógica, a transmitir conteúdos, como diria Paulo Freire (1996, p. 98), só contribui para a “reprodução da ideologia dominante”, impedindo a contradição e a participação do aluno. Neste sentido, ao invés da prática pedagógica se constituir apenas como uma orientação didática, ela se constitui ao mesmo tempo como *desorientação didática*, engendrando lapsos de consciência que permitem um processo de subjetivação que escapa tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes. Mesmo se, em seguida, de acordo com Deleuze (1992, p. 218), “[...] eles engendram novos poderes ou tornam a integrar novos saberes”.

(Nota 6) O artista como crítico: tautologia e política na arte

O artista Joseph Kosuth (1991), ao apresentar sua pesquisa artística em termos tautológicos como uma “proposição analítica”, entenderá o papel do artista como “um produtor crítico do conhecimento da arte”. Assim, o termo “obra”, geralmente utilizado para designar os trabalhos de arte (devido sua conotação de autenticidade, expressividade e autonomia), é substituído por Kosuth pelo termo *proposição artística*. Uma proposição artística, como uma tautologia, tem a finalidade de investigar as diversas definições da arte e, deste modo, buscar fluência sobre o contexto cultural do qual ela depende para sua aparição. Para Kosuth, é importante perguntarmos sobre a natureza da arte, porque para ele esta pergunta é uma pergunta política, no sentido de indagar sobre a função ou funções da arte. Neste sentido, conforme Kosuth, “o potencial revolucionário da arte está no seu método em espiral, perpetuamente sobrevoando e recontextualizando sua própria história”, como um sistema de retroalimentação onde o artístico e o cultural se entrecruzem gerando sentido um sobre o outro. Assim sendo, o artista deve enxergar sua ação demarcadora, tautológica e *desconstrutiva*, onde percebe sua própria ação demarcadora no ato de representar (emoldurar), como diz Hal Foster (2001, p. 202): “enquadrar quem enquadra enquanto este enquadra o outro”.

(Nota 7) O artista-autor como produtor

Em “O autor como produtor”, Walter Benjamin assevera que o escritor deve abandonar sua autonomia de escrever o que quiser para colocar seus serviços à disposição da transformação. Portanto, de acordo com Benjamin, o objetivo do autor não deveria ser o de arrebatrar “o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente [distanciamento], pelo pensamento, das situações em que vive” (BENJAMIN, 1985, p. 134), ou seja, a função do artista-autor não é de entretenimento do público. A tarefa do artista deveria ser a de tornar possível ao espectador uma reflexão sobre a realidade dele próprio, entendendo, ao mesmo tempo, sua participação no significado da obra. Neste sentido, a tarefa do autor como produtor não é a de “abastecer o aparato produtivo, mas modificá-lo”, nesse caso, adaptar os meios de comunicação, transformando dessa maneira a esfera pública. Como disse Joseph Kosuth, a empreitada do artista não está em fazer outro objeto num mundo cheio de objetos mercantilizados, mas em ter uma implicação como produtor no significado da arte.

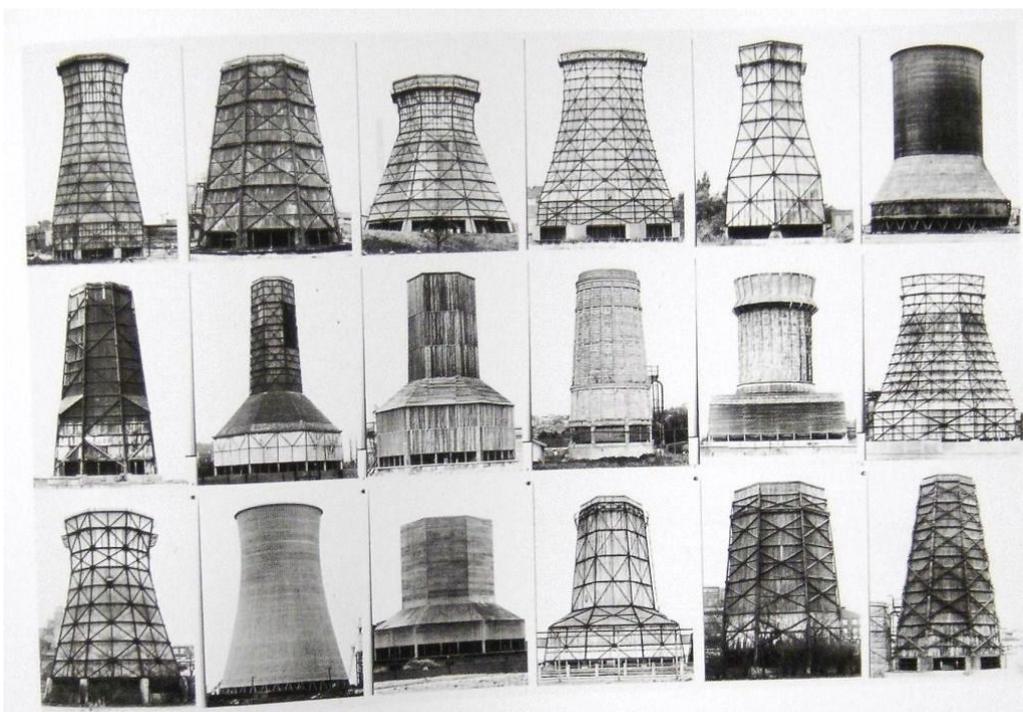
(Nota 8) O artista como falsificador vs. originalidade: conceitualismos do sul vs. norte

Avaliando as vertentes artísticas conceituais, o crítico espanhol Simon Marchán Fiz faz uma distinção muito clara entre o “conceitualismo analítico” (norte-americano) que ele classifica como “conceitualismo estrito, tautológico, purista, que aceita a linguagem como *única matéria de investigação*”, e o “conceitualismo ideológico” (latino-americano), que para ele é a “superação da tautologia” (MARCHAN, 1986, p. 260). Na mesma linha, Mari Carmem Ramirez (2001, p. 160) distingue os seguintes antagonismos: “*latino-americano x norte-americano; contextualização x autorreflexividade; relatividade x tautologia; ativismo x passividade; e mediação x imediação*”. Para nós, no entanto, não existe distinção clara entre estas vertentes conceituais, defendidas por Marchán e Ramirez. O que para nós existe são divergências internas (políticas estéticas) entre as duas concepções, o que de modo algum representa um antagonismo nos termos acima, entre tautologia e política. Acreditamos que tanto o “conceitualismo analítico” quanto o “conceitualismo ideológico” são ao mesmo tempo tautológicos e políticos, efetuam uma reflexão (crítica institucional) sobre o campo artístico e o extra-artístico. Em suma, entendemos que nenhuma das duas vertentes conceituais seria estritamente apolítica ou estritamente antitautológica: tanto a versão ideológica da arte conceitual seria uma “continuação” analítica da função da arte, mas agora ampliada ao contexto político-social-econômico, quanto a versão tautológica não seria apolítica, porque em sua condição analítica existiria uma possibilidade crítica à sua própria natureza (desconstrução). Isto não quer dizer que não existem “desacordos” entre estas vertentes conceituais do norte e do sul. Tanto é assim que em 1970 o artista argentino Eduardo Costa, na exposição *Art in the Mind*, em Ohio, ironiza os artistas conceituais norte-americanos sobre a suposta originalidade dos seus trabalhos por meio da obra “*A piece that is...*” que dizia: “*A piece that is essentially the same as a piece made by any of the first conceptual artists, dated two years earlier than the original and signed by somebody else*” [“Uma obra que é essencialmente a mesma obra realizada por qualquer um dos primeiros artistas conceituais, datada dois anos antes que a original e assinada por outra pessoa”]. Desse modo este trabalho aponta ao problema do “logocentrismo” da história da arte em localizar as origens dos movimentos artísticos sempre a partir da Europa ou a partir do novo centro econômico-cultural norte-americano.

(Nota 9) O artista como “colonizador” “colonizado”

O artista uruguaio Luis Camnitzer, em seu texto “Arte colonial contemporânea”, levanta algumas questões no que diz respeito à globalização cultural na era da “aldeia global”, época de maior circulação internacional dos bens culturais, mas também de maior homogeneização e exploração do capital humano material e imaterial. Neste sentido, Camnitzer afirma que, ao mesmo tempo em que a informação chega “de modo ‘instantâneo e universal’ a todas as partes” do mundo, gera igualmente “ignorância total, ‘instantânea e universal’”. Como diria Walter Mignolo (2009, p.39), estamos vivendo as consequências da “modernidade global”, que provoca “colonialismo global”. Portanto, a produção artística no âmbito do “sul”, seguindo ainda hoje os padrões ditados pelo “centro europeu ou norte-americano”, pode ser “uma das brechas pelo qual o fluxo informativo do império continua se infiltrando” (CAMNITZER, 2006, p. 266-274).

(Nota 10) O artista como anônimo (apropriações)



Fonte: Bernard e Hilla Becher, *Anonymous Sculpture* [Escultura Anônima], 1959-72.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEUYS, Joseph; VALLE, Enéas. “Entrevista com Joseph Beuys”. In: *Tempo - cor*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes Galeria do Século XXI, 2002.

- CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Gilles Deleuze; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34. 1992.
- DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTCKOK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: 2004.
- FOSTER, Hal. *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal 2001.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- G.W.F. HEGEL. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1989.
- GROUPE DE RECHERCHE D’ART VISUEL. “Proposiciones generales del grupo...(1961)”. In: MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Akal, Madrid, 1986.
- CAGE, John. *Escritos al oído*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. London: The MIT Press, 1991.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Akal, Madrid, 1986.
- MIGNOLO, Walter. “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. In: BREITWIESER, Sabine. *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RAMÍREZ, Mari C. “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”. In: FERREIRA, G; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), *Arte & Ensaio, n.8*. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- RUIDO, Maria, “Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora.” In: GERALDO, S. Cabo; RIBEIRO, Marta; SIMÃO, L. Vinhosa (orgs.). *Poiésis n. 15 v1*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, 2010.