

coleção arte,
direção: Glória Ferreira

[*] Razões da crítica
Luiz Camillo Osorio

[*] Local/global: Arte em trânsito
Moacir dos Anjos

[*] O legado dos anos 60 e 70
Ligia Canongia

[*] Arte de vanguarda no Brasil: Os anos 60
Paulo Reis

[*] Arte conceitual
Cristina Freire

CRISTINA FREIRE

**arte
conceitual**

JORGE **zaha** EDITOR
RIO DE JANEIRO

Copyright © 2006, Maria Cristina Machado Freire

Copyright desta edição © 2006:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Dupla Design

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

F933a Freire, Cristina, 1961-
Arte conceitual / Cristina Freire. - Rio de Janeiro : Jorge Zahar
Ed., 2006

(Arte+)

Inclui bibliografia

1. Arte conceitual. 2. Arte conceitual - Brasil. 3. Arte moderna -
Século XX. I. Título. II. Série.

06-2460.

CDD 709.04
CDU 7.036

sumário

Introdução	[7]
Herança Fluxus	[14]
Manifesto/ação/exposição	[20]
De volta a Marcel Duchamp	[33]
Projetos/situ-ações/registros	[38]
Circuitos alternativos e arte postal	[56]
Arquivo como metáfora	[73]
<i>Referências e fontes</i>	[77]
<i>Sugestões de leitura</i>	[79]

Introdução

O QUE O SENSO COMUM entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil.

As certezas, já arraigadas, causam dificuldades para a compreensão do que os artistas realizaram, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Seguindo o imperativo de uma história que se move para a frente, a seqüência dos “ismos” resiste em aban-

donar idéias já aceitas, como a noção moderna de autonomia da arte, para abarcar as poéticas contemporâneas. A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com idéias e conceitos. Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual. Por isso, este pode ser considerado um programa inconcluso. A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa.

Dessa maneira, não procuro aqui sínteses nem de programas, nem de estilos, mas identificar algumas das interrogações e estratégias lançadas pela Arte Conceitual, em especial no Brasil e na América Latina, para as quais as práticas artísticas atuais se voltam com vigor renovado. Isso porque, vale notar, a Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai

frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema da arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp. Nas páginas seguintes nos deteremos na influência seminal desse artista para a Arte Conceitual e mais amplamente para a arte contemporânea. É certo que as vanguardas históricas, em especial o surrealismo, o futurismo e, sobretudo, o dadaísmo, já anunciavam essas mudanças, apontando, cada qual de uma maneira, uma certa pré-história da Arte Conceitual. Mais tarde, artistas como o francês Yves Klein, o norte-americano John Cage e suas experiências com o som e o silêncio, além do grupo Gutai no Japão e os Situacionistas na França, para citar apenas alguns, desvencilharam a arte de uma materialidade sensível ou, em outras palavras, do seu destino como mercadoria.

A crítica de arte norte-americana Lucy Lip-pard, no início da década de 1970, chamou essa tendência de desmaterialização da obra de arte. Mas, desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se, e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tensionam os domínios da arte. O contexto, em suas múltiplas dimensões,

deixa de ser uma abstração e, não raro, torna-se central em muitos projetos. As ações, situações e performances espalham-se pela cidade, misturando os pólos da criação e recepção da arte, e a figura do artista se dilui. Em suma, a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.

A preponderância da idéia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias.

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu.

As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida. Frequentemente são ações que ao se situar

num corpo mais amplo (social e político) incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando as esferas do público e do privado. Perante essa produção, os espaços de exposição precisavam também ser reinventados. Desde então, não parece ser possível encontrar o sentido da obra dentro dela mesma, como queria o mais influente crítico norte-americano do século XX, Clement Greenberg. O campo artístico expande-se. A crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte, não se sustenta ante a Arte Pop, o minimalismo e, mais ainda, frente às poéticas de artistas como Joseph Beuys, John Cage, Jan Swidzinski, Jaroslaw Kozlowski, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Artur Barrio, para mencionar apenas alguns.

Reescrever a história da arte recente tem sido preocupação constante dos historiadores e críticos, e a importância do que foi realizado nesse período em regiões distantes do eixo hegemônico, como o Leste Europeu ou a América Latina, não pode ser menosprezada. Não se trata aqui de operar uma distinção geográfica das poéticas conceituais, mas de ampliar o conhecimento de sua emergência original e fecunda. Algumas exposições realizadas na última década foram muito importantes nesse movimento de reavaliação da história da Arte Conceitual, entre elas “L’Art conceptuel, une perspective” (Paris, ARC Musée d’Art Moderne e de la Ville de Paris, 1989), “Reconsidering the object of art”, 1965-1975 (Los Angeles, Moca, 1995),

“Out of actions. Between performance and the object”, 1949-79 (Los Angeles, Moca, 1998) e finalmente “Global conceptualism: points of origin, 1950-80” (Nova York, Queens Museum, 1999).

É certo que os artistas brasileiros mais destacados nas poéticas conceitualistas não admitiram que suas obras fossem consideradas dentro do rótulo “Arte Conceitual” importado com o sucesso de Joseph Kosuth. Porém, tanto nas formas discursivas como no conteúdo cognitivo explícito, a natureza dessas obras é conceitual. Para vários autores, como o crítico inglês Peter Osborne, por exemplo, a Arte Conceitual na América Latina pode ser entendida como uma reação contra os modelos artísticos da Europa e dos Estados Unidos veiculados após a Segunda Guerra como projetos de modernização para a região (entenda-se abstração lírica e expressionismo abstrato). Isso porque foi o deslocamento das práticas das instituições artísticas oficiais para o domínio social e político que tornou necessária a substituição do objeto de arte pelas operações conceituais.

Se a expressão Arte Conceitual orienta uma plataforma histórica e crítica compartilhada internacionalmente, interessa aqui levantar suas peculiaridades nos países latino-americanos.

Nesse sentido, torna-se muito limitada qualquer aproximação entre as investigações filosóficas do norte-americano Joseph Kosuth ou do grupo inglês Art and Language e o que artistas brasileiros

como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, entre tantos outros, vinham fazendo no mesmo período. As especulações filosóficas de Kosuth definiam o sentido da representação, explorando uma análise filosófica da linguagem. Em 1965 esse artista inicia uma série de trabalhos em que justapõe objetos reais, fotografias e definições desses objetos encontradas nos dicionários. Esse tipo de trabalho tornou-se emblemático dentro da história oficial e hegemônica da Arte Conceitual, notadamente norte-americana e europeia, que, aliás, toma o minimalismo como seu momento originário – o que, diga-se de passagem, é redutor, pois desconsidera muito da produção artística conceitual, na qual o objeto de arte se volatiliza.

Mesmo que a Arte Conceitual seja circunscrita a um período de uma década, as questões que ela lançou são bastante atuais. Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema da arte (crítico, curador, editor, galerista), do estatuto da obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e obra de arte), assim como dos meios e instituições que a legitimam. Faz-se necessário ampliar os sentidos da Arte Conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida, e para as quais o projeto e registro integram uma mesma obra.

Exemplos dessas situações foram as criadas pelo grupo Fluxus. Aliás, um dos primeiros artistas a usar o termo Arte Conceitual foi Henry Flynt, um membro

do Fluxus, em 1961, embora a denominação só fosse se sedimentar nos discursos críticos na década seguinte. Essa relação do Fluxus com a origem da Arte Conceitual, muito embora tenha sido dissipada no decorrer da história, é de fundamental importância.

Herança Fluxus

É certo que as vanguardas russas anunciaram, já no começo do século XX, a mistura e a equivalência entre meios e práticas artísticas e sociais. Nas décadas de 1960 e 1970, tais princípios são revitalizados nas poéticas Fluxus (1962-1978), esse grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostell, entre outros. Desenvolveu uma atuação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações (contando com editora própria, a Editora Fluxus). O termo “Fluxus” foi originalmente criado por Maciunas para ser o título de uma revista que teria como objetivo publicar textos de artistas de vanguarda. A lógica da publicação e disseminação de conteúdos para além da “cultura séria” esclarece muito de seu espírito. Todavia, Fluxus passou a designar e caracte-

terizar uma série de performances organizadas por Maciunas e outros artistas na Europa. Essas apresentações, não raro multimídia, foram prolongadas, tornando-se festivais – Festum Fluxorum – que percorreram várias cidades como Copenhague, Paris, Düsseldorf, Amsterdam e Nice. As performances e happenings realizados pelo grupo, bem como suas publicações, filmes e vídeos, tiveram um profundo impacto nas artes daquelas décadas em razão de sua postura radical e subversiva, ainda que raramente política.

O efêmero das ações Fluxus misturava arte e cotidiano, buscava destruir convenções e valorizar a criação coletiva de artistas, músicos e escritores. O Fluxus marcou um momento de experimentação comum entre artistas da Europa e da América do Norte, assim como influenciou mais de uma geração de artistas em diversos países, inclusive no Brasil. Não se compreende bem o alcance de obras como as de Paulo Bruscky ou de Ivald Granato (nos anos 60), eventos como a “Exposição não-exposição” (1967) de Nelson Leirner, além de outros happenings realizados na Rex Gallery & Sons, em São Paulo, ou, mais tarde, “Mitos vadios” (1978), sem se perceber aí também o espírito Fluxus.

Para críticos como Kristine Stiles, uma das contribuições centrais do Fluxus foi a articulação entre a esfera da *poiesis* (o fazer e a produção de coisas) e a práxis (a ação na esfera social), que vêm sendo integradas, respectivamente, como linguagem e como

prática institucional. O espírito das ações Fluxus reside na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis. Essa seria a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem.

É fundamental notar a importância seminal e os desdobramentos dos conceitos postulados por Dick Higgins – poeta, músico, editor e artista membro do Fluxus –, que toma a obra de Marcel Duchamp (1892-1968) como princípio para delinear, em 1965, o conceito de “intermídia”, que viria a ser muito utilizado pelos artistas na década seguinte. O ready-made de Duchamp, observa Higgins, sugere um campo intermediário entre arte e vida. Higgins propõe uma definição na qual a obra situa-se no meio, em oposição à simples combinação de meios (do multimídia). A idéia de intermídia está entre os 12 princípios que compõem o espírito Fluxus, juntamente com o lúdico, o acaso e a unidade entre arte e vida, entre outros. Sobre esse aspecto da poética Fluxus escreve Ken Friedman, um de seus membros:

Se não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver entre as diferentes formas de arte. Para fins da narrativa da história, das discussões e distinções é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente, mas o sentido intermídia frequentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas

mídias que se multiplicam em novos híbridos. Imagine uma forma de arte que seja composta 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte?

Pensamentos como esse deram origem às mais interessantes obras de arte de nosso tempo, muito embora os artistas ligados ao Fluxus tenham sido, até muito recentemente, desconsiderados nessa proto-história da Arte Conceitual.

A influência de John Cage, artista, músico e compositor que disseminou a influência de Marcel Duchamp na América do Norte por meio de seus escritos, aulas, seminários e performances, foi fundamental no pensamento de muitos artistas que, mais tarde, vieram a participar do Fluxus. John Cage já combinava filosofia oriental com fenomenologia ocidental nos anos 50 em aulas no Black Mountain College, de cujos seminários também participaram o coreógrafo Merce Cunningham e os artistas Robert Rauschenberg, Nam June Paik e Dick Higgins, entre outros. Usando o milenar livro chinês do *I Ching*, John Cage introduz procedimentos do acaso na arte, como uma técnica para distanciá-la do egocentrismo característico da produção estética desde o Renascimento. Cage pensou a consciência como um processo no qual a arte estaria necessariamente envolvida com o acaso, a indeterminação e aspectos casuísticos da natureza e da cultura.

O estilo breve e criptográfico de Duchamp em seus escritos na *Caixa verde*, por exemplo, foi um elemento de inspiração para os projetos de eventos, transcritos como partituras, assim como para ações ainda mais sintéticas que anos depois, com George Maciunas, foram realizadas pelo grupo Fluxus. Ações banais como apagar e acender luzes, aumentar e abaixar o volume do rádio, em suas caóticas e complexas orquestrações, são herdeiras do espírito dadá. Como ações transitórias indicadas em “partituras de eventos”, esses projetos são peculiares ao repertório de George Brecht e identificam essas primeiras ações Fluxus.

George Maciunas, para quem a influência de Duchamp também é decisiva, notou então que os membros do Fluxus deveriam buscar suas atividades artísticas no cerne das experiências cotidianas: comer, dormir, andar etc. Muitas ações Fluxus partem de “instruções”, o que Brecht chamou de “readymade temporário”. São exemplares as “Instructions for paintings” de Yoko Ono, realizadas ao longo da década de 1960, como a *Peça de voz para soprano*, onde ela enumera as ações/vozes/gritos a serem realizados por outros. Escreve Yoko:

Grite

1. Contra o vento
2. Contra a parede
3. Contra o céu

Esses textos são um tipo de documentação na Arte Conceitual e podem ser lidos de diversas maneiras: como partituras musicais, artes visuais, textos poéticos, instruções para performances ou proposições para algum tipo de ação. Ocupam, na maior parte das vezes, este lugar intermediário entre a idéia e a sua realização. Novamente, a obra de John Cage é paradigmática para esse tipo de “partitura”. No trabalho *4’33”*, de 1952, Cage instrui o músico a ficar em silêncio e imóvel durante o tempo estipulado no título da obra.

A forma de circulação desse tipo de trabalho é também digna de nota. Por ser impressa em publicações simples, como livros de artista, brochuras ou mesmo revistas, torna-se mais amplamente acessível. No entanto, muitas vezes, é considerado superficialmente ou confundido com gravuras, textos literários ou poesia. Ou seja, uma relação entre o projeto e sua realização, sua “performance”, é desconsiderada quando os projetos são equivocadamente tomados como elementos autônomos. É decisiva aí a relação da linguagem com a ação nas infinitas possibilidades de sua realização, além da inexorável participação da audiência. A linguagem é utilizada como elemento de articulação com a realidade cotidiana. É importante notar a diferença em relação às indagações de Kosuth mais pautadas pela filosofia de linguagem, elemento que distingue o conceitualismo anglo-saxão de sua vertente latino-americana, que se volta para a realidade política e social.

Manifesto/ação/exposição

O artista norte-americano Sol LeWitt publica na revista *Artforum*, em 1967, Parágrafos sobre Arte Conceitual. Nesse texto, atesta que a idéia é mais importante que a realização do trabalho, cuja porção visível ou aparente é secundária.

Nesse mesmo ano, no Brasil, Hélio Oiticica divulga no catálogo da exposição “Nova objetividade”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um texto que seria seminal para a arte contemporânea, e não apenas no Brasil. Estabelece alguns pontos que desenvolve dentro de um programa próprio. São eles:

1. vontade construtiva geral
2. tendência para o objeto ser negado e superado do quadro de cavalete
3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)
4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos
5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX na arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa)
6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte

É interessante notar que cada um desses tópicos aproxima-se da noção de uma arte “desmaterializada”. O público, que Hélio Oiticica chama de participante, é o motor da obra e assume com sua negação à passividade uma posição crítica na dimensão ética e política.

Em dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional nº 5, que recrudescer a ditadura militar no Brasil, levando à perseguição e prisão de artistas e intelectuais. No ano seguinte seria proibida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição dos selecionados para participar da VI Bienal de Paris, o que provocou um enérgico protesto da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Organiza-se, do exterior, um boicote à Bienal Internacional de São Paulo. Representações estrangeiras, assim como grande parte da comunidade artística local, não participam da mostra, como forma de protesto à ditadura militar. Esse boicote durou até 1983, quando o país retornou à democracia.

No bojo dos movimentos contestatórios – como o estudantil de maio de 1968 na França, que clamava por mudanças na sociedade, e o da contracultura mobilizado na América do Norte em reação à Guerra do Vietnã –, a história da Arte Conceitual foi sendo elaborada também a partir de exposições. Em 1969, quando a ditadura militar provocou no Brasil o fechamento de exposições e a perseguição a intelectuais e artistas, era inaugurada em Berna, na Suíça, a

exposição “When attitudes become form – works – concepts – processes – situation – information”, com curadoria de Harald Szeemann. Na página de rosto do catálogo Szeemann indicou o mote de sua proposta curatorial: “Live in your head.” Essa exposição representou um marco na apresentação da arte como processo, isto é, na negação da arte objetual e na utilização de materiais “precários” e não convencionais. Além disso, indicava a expansão para outros espaços além daqueles delimitados pelo local expositivo convencional. É o processo criativo do artista, e não seu resultado, que se coloca em primeiro plano. Conceitos, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência. Participaram da exposição artistas da Europa e dos Estados Unidos como Joseph Beuys, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Mario Merz, entre muitos outros, mas nenhum brasileiro. Essa mostra antecipou uma questão extremamente importante para as instituições museológicas nos dias de hoje: o entendimento do museu como um espaço de experimentação, aberto à presença dos artistas, sem distinguir em seu interior espaço de criação e de exposição de obras.

Em 1970 o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) inaugurava a exposição “Information”, com curadoria de Kynaston McShine. Foi uma das poucas exposições de Arte Conceitual no período que inclui trabalhos de artistas latino-americanos e também daqueles oriundos de países comunistas. Partici-

param dessa mostra, entre outros, Artur Barrio, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

Oiticica negou veementemente estar representando o Brasil, que naquele momento vivia sob a ditadura, e introduziu ao público norte-americano, no texto do catálogo da exposição, aspectos da obra *Tropicália* e de seu Programa Ambiental mais amplo. Artur Barrio enviou para a mesma mostra fotografias e um filme, registro das *Situações TE, trouxas ensanguentadas*. Cildo Meireles apresentou obras de seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*, iniciado naquele ano. Esse trabalho foi também emblemático para o período. O *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto cédula*, realizados ao longo da década de 1970, operaram com sistemas cotidianos de troca, adotando uma estratégia de guerrilha ao tomar as redes como meio. O artista apropriou-se de objetos em circulação nas trocas do dia-a-dia, subvertendo seus sentidos com palavras e frases contundentes, que representam golpes certos na situação vivida pela sociedade brasileira naquele momento. São sentenças como “Quem matou Herzog?”, carimbadas em cédulas, que por certo não seriam destruídas, retornando-as à circulação como um grafite em movimento.

É certo que exposições paradigmáticas adotam princípios curatoriais distantes do convencional, mas algumas distinções são significativas. Na mencionada exposição “Information”, o caráter de pura informação na apresentação das obras foi muito criticado, e a

curadoria de Kynaston McShine projetou um espaço branco, limpo e neutro para a mostra, sem dispensar os elementos da museografia tradicional como vitrinas e bases. O máximo de participação do artista parece ter sido no projeto de Vito Acconci, que passou a buscar sua correspondência no museu (*Área de Serviço*, 1970), durante a exposição. Quanto ao público, esse participou na enquete de Hans Haacke que confrontava o visitante com informações e perguntas nas quais solicitava uma tomada de consciência e posicionamento em relação à interdependência das esferas da arte e da política.

Na reciprocidade entre arte e vida, conclamada pelo Fluxus e por várias gerações de artistas, desconstrói-se a autonomia do cubo branco, símbolo da galeria de arte desconectada do mundo exterior, para que o museu se torne o epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas.

As paredes brancas das galerias e museus modernos, padrão hegemônico para as exposições do século XX, acentuam essa idéia de autonomia da obra e de total distanciamento do mundo, ou seja, de outros contextos além do puramente estético. No ensaio paradigmático “Inside the white cube. The ideology of the gallery space”, do artista e crítico Brian O’Doherty, publicado originalmente em 1976 na revista *Artforum*, a galeria, ou o museu, é o ponto privilegiado de análise da produção e recepção da arte. É na galeria – ou cubo branco – que ocorre a transmu-

tação da percepção ligada aos fenômenos da vida em valores puramente formais. Segundo O’Doherty, essa seria a doença degenerativa do modernismo. Não por acaso muitos artistas nesse período, incluindo o próprio O’Doherty, assim como Robert Smithson, Robert Morris, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, entre outros, realizaram obras que colocaram o contexto expositivo, físico, simbólico e antropológico em primeiro plano em seus trabalhos. As molduras serão então substituídas pelo discurso especializado, e o espaço da galeria não será mais delimitado unicamente pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras. A noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava – e até então possibilitava a pergunta “o que é arte?”, como se fosse possível fornecer a esta interrogação respostas universalizantes –, torna-se anacrônica. É justamente a partir do final dos anos 50, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, que se passa a perguntar não mais o que é arte, mas onde ela está. O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis. O registro em fotografias e filmes torna-se privilegiado para obras transitórias no espaço e no tempo. Substituem-se as interrogações acerca do objeto de arte por aquelas de fundo mais epistemológico, sobre o objeto *da* arte. A política deixa de ser uma esfera autônoma, e, mais do que objetos de arte

isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas pelos artistas. A transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, sobretudo frente à realidade socioeconômica da América Latina, tornam-se alternativas críticas. Isso porque para vários artistas no Brasil era necessário, naquele momento, estabelecer a relação entre o valor econômico dos materiais utilizados e sua relação com círculos de privilégio.

Em São Paulo, por exemplo, nos anos em que estive à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), o historiador da arte Walter Zanini – completamente isolado dos críticos, que pouco ou nada entendiam de suas propostas – foi vivamente incentivado por artistas que, junto com ele, organizaram exposições coletivas no Brasil e no exterior estimulando o uso do museu para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como fórum de debates. Assim como o trabalho artístico não estaria desvinculado de todo o seu contexto, a exposição também deveria estar organicamente ligada a seu tempo. Dentro desse espírito foram realizadas as exposições “Jovem Arte Contemporânea” (JAC), durante todo o período da ditadura militar.

Naqueles anos difíceis, um “espaço operacional” seria o elemento que melhor expressaria uma museologia revolucionária quanto à ênfase experimental das tendências conceituais. O museu, nessa concepção, deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se

concomitante a ela. Assume, assim, uma posição ativa. Como definiu Zanini, na época, “deixa de ser um órgão expectante e exclusivo, armazenador de memórias, para agir no núcleo das proposições criadoras, e a participação direta dos artistas é decisiva”.

A 6ª JAC, por exemplo, ocorrida em 1972, tinha como objetivo declarado alargar o âmbito da exposição tornando-a uma verdadeira manifestação numa época em que qualquer demonstração, ou mesmo reunião de algumas pessoas em espaço público, era proibida. A exposição, de fato, configurou-se como um processo. Os participantes permaneceram ocupando, literalmente, o museu nas duas semanas de realização da mostra. A ênfase era deslocada do objeto produzido para os processos de produção e visava, sobretudo, à consciência de suas significações. Ao se dispensar o júri ou qualquer autoridade externa, a participação dos inscritos ocorreu sem qualquer censura ou restrição. A possibilidade de confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção e destruição, além da discussão permanente entre os participantes, concretizou a autoria coletiva da exposição. Em pleno regime militar, realizou-se na exposição/manifestação um “exercício experimental de liberdade”. É certo que a participação do público é muito relevante para se pensar o papel das instituições e testar seus limites.

Com o termo “arte de guerrilha” – cunhado pelo crítico Frederico de Moraes, em 1969, para comentar trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles e Antônio

Manuel, entre outros –, o corpo e as ações dos artistas passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. O conceito convencionalizado de obra de arte e os locais institucionais para sua exposição tornam-se, então, insustentáveis. Em Belo Horizonte, em 1970, Frederico de Moraes organiza “Do corpo à terra”, exposição/manifestação coletiva realizada no Parque Municipal da capital mineira. Esse evento foi integrado à mostra “Objecto e participação”, ocorrida no Palácio das Artes, simultaneamente. Pela primeira vez no Brasil os artistas eram convidados a realizar projetos efêmeros e com materiais precários e a ocupar/intervir diretamente no espaço público. Ao comentar a radicalidade contundente dos trabalhos realizados, o crítico mineiro observa: “Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, em dar exemplos, em fazer história-ismos.”

Nessa relação arte-vida, a consciência do corpo também é experimentada pelo espectador num espaço expandido. São propostas e experiências múltiplas, sobretudo cinestésicas, em que a memória involuntária oriunda do corpo irrompe pelo movimento. O olho vê, porém o objeto é reconhecido pelo

corpo. Entramos aqui na discussão que permeia todo o debate entre arte moderna e contemporânea e traça as distinções entre autonomia e contextualização da obra de arte. Ao extrapolar a visão retiniana, a experiência da arte é múltipla, envolve todos os sentidos. Disso decorre que o espectador faz parte do processo criativo. Em outras palavras, como já havia argumentado Duchamp, é o espectador quem faz a obra.

Em relação às matrizes interpretativas, foi necessário que abordagens diversas como antropologia, psicanálise, sociologia, assim como as teorias da informação, semiótica e linguagem, fossem incorporadas em definitivo ao estudo da arte, alargando, obrigatoriamente, seu campo. A universidade abrigou muitas pesquisas de artistas. Em São Paulo, Waldemar Cordeiro, em 1968, abandona a criação de objetos e começa a pesquisar as possibilidades de criação artística com o computador em parceria com Giorgio Moscati, professor de física da USP. Desse momento em diante o artista participou de várias exposições relacionadas a arte e computação no Brasil e no mundo. Em 1971, organiza na Faap (Fundação Armando Álvares Penteado) a exposição “Arteônica”, neologismo criado pela fusão das palavras “arte” e “eletrônica”, e que passou a denominar seus experimentos nesse meio. No ano seguinte, contratado como pesquisador na Unicamp, cria o Centro de Processamento de Imagens e continua sua pesquisa, dessa vez com a participação de cientistas.

Se as universidades garantiram aos artistas em São Paulo um espaço generoso para criação, no Rio de Janeiro foi relevante o papel desempenhado pelo Museu de Arte Moderna (MAM). Em 1969, Frederico de Moraes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonso criam ali a Unidade Experimental. Nos anos seguintes, foram realizadas manifestações artísticas abertas ao público na parte externa do Museu – os “Domingos de criação”. Esses eventos, organizados por Frederico de Moraes, receberam nomes relacionados com os materiais usados nas produções: “Um domingo de papel”, “Domingo por um fio”, “O som do domingo” etc. Entre os pressupostos estavam a liberdade quanto ao tipo de material, quem realizaria o trabalho – artista ou não –, a valorização da atividade criadora mais que o objeto, a proximidade cada vez maior entre artista e público, e sua realização num espaço aberto e democrático.

A exemplo de alguns museus brasileiros, que funcionaram durante o regime militar como territórios de liberdade, em outros países exposições foram pensadas como uma forma de ativismo. Foi o caso da exposição/ação “Tucumán arde”, realizada nas cidades de Rosário e Buenos Aires, na Argentina.

Valendo-se de estratégias dos meios de comunicação, “Tucumán arde” tornou-se pretexto para denunciar a situação vivida numa região muito pobre da Argentina, assolada pela ditadura militar, no final da década de 1960. O levantamento estatístico sobre a

realidade social da província de Tucumán então foi o ponto de partida para essa exposição/protesto que envolveu teóricos, sociólogos, artistas, cineastas e fotógrafos, e sobretudo a Confederación General del Trabajo (CGT), além de Jaime Rippa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Roberto Zara, Martha Greiner, Noemi Escandell, Roberto Jacoby e León Ferrari, artistas de Rosário, Santa Fé e Buenos Aires que, junto com outros, integravam o Grupo de Artistas de Vanguarda.

Apresentar a realidade forjada pelo poder dominante em conluio com os meios de comunicação de massas, em contraposição às estatísticas realistas dos índices de miséria na região, foi a estratégia adotada pelo grupo para instigar a consciência crítica dos visitantes dessa exposição/manifestação. Realizada em 1968, em espaços não convencionais como sedes de sindicatos, atraiu um público muito maior e mais diversificado do que aquele acostumado a frequentar galerias e museus. “Tucumán arde” representa a operacionalização da mídia pelos artistas ao revelar, por meio da exposição, a não-contradição entre o controle de informação, a arte e a política. Atrair a atenção da mídia para a exposição iria reproduzir e difundir mais ainda a informação, o que para o Grupo de Artistas de Vanguarda poderia criar um “circuito informacional”, tarefa principal de uma arte “revolucionária”.

A proposta, explicaram os artistas num manifesto, seria

realizar uma arte total, transformadora e social, a partir de um acontecimento estético como núcleo onde se integram e unificam todos os elementos que conformam a realidade humana, que destrói a separação idealista entre a obra e o mundo, e onde se integram as forças revolucionárias que combatem as formas da dependência econômica e classista.

Com o mesmo espírito, em 1969, em reação à visita de Nelson Rockefeller à Argentina, um grupo de mais de 60 artistas organizou na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos, em Buenos Aires, a mostra de cartazes originais “Malvenido Rockefeller”. O trabalho de León Ferrari, por exemplo, sobrepunha a bandeira argentina à imagem de Che Guevara, com os dizeres: “*Malvenido Rockefeller a la tierra de Guevara.*”

Nessa fusão entre arte e realidade social e política, o argentino Víctor Grippo construiu um rústico forno a lenha no Centro de Buenos Aires, em 1972. Os pães assados ali eram entregues aos transeuntes. A discrepância entre o campo e a cidade, a fome e a abundância, acobertada pelos regimes ditatoriais, fez com que a polícia destruísse o forno. A reformulação do espaço público pela intervenção do artista é, como esse evento comprova, desafiadora à ordem ditatorial.

Enquanto isso, nos museus, meios e técnicas oriundos das belas-artes – como pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e, mais tarde, fotografias e vídeos –

organizam as coleções. Claro que tudo se faz com ausências e exclusões. O que sabemos, por exemplo, de performances, ações e situações como essas, realizadas no Brasil e demais países latino-americanos, a partir dos nossos acervos? E, mais ainda, como podemos situar a arte brasileira dentro de um contexto mais amplo, internacional?

De volta a Marcel Duchamp

Do ponto de vista da história da arte contemporânea, o resgate da obra de Duchamp é crucial para qualquer revisão da Arte Conceitual, pois o princípio do ready-made fundamenta uma de suas vertentes mais importantes.

Isso porque aí a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. Essas escolhas não estão conectadas ao fazer manual, mas a uma idéia, um saber mental que o artista detém sobre sua criação, e o limite de sua opção é seu mundo circundante. Para Duchamp essa preferência é pautada pela indiferença. Mas, como vimos, não é a indiferença que move a escolha do ready-made para artistas como Cildo Meireles, Víctor Grippo e León Ferrari, entre outros. É justamente a conotação política e social do objeto escolhido. Trata-se de uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana. Em garrafas de Coca-Cola, ícone

do colonialismo norte-americano, Cildo Meireles imprimiu a frase “Yankees, go home”. As palavras clandestinamente espalham-se através dos objetos que com muita rapidez passam de mão em mão nas grandes cidades. A utilização das garrafas de Coca-Cola ou das cédulas de dinheiro implica a dissolução da figura do artista e o alcance de sistemas de trocas muito mais amplos do que o sistema convencional da arte e impossíveis de serem controlados pela repressão ditatorial. Para o artista, o que interessa é a possibilidade de inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social, isto é, tornar visível a própria noção de rede e de circuito, abstratos e invisíveis por definição. *Inserções em circuitos ideológicos* funciona no interior de circuitos de controle de informação não centralizados e traz uma perspectiva mais ativista para a dimensão crítica do readymade duchampiano.

Fala-se do componente conceitual definitivo nas produções artísticas contemporâneas. Ou, como escreveu Joseph Kosuth, “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente”. Não por acaso, o Beaubourg, na França, foi inaugurado em 1977 com uma grande retrospectiva de Marcel Duchamp, dez anos depois da morte do artista. Ao longo da década de 1970, várias publicações sedimentam sua importância na história da arte contemporânea.

Ao contrário de Picasso, que reina absoluto na primeira metade do século XX, Duchamp, com sua

obra, desmistifica a figura do artista. Afinal o ready-made, como objeto industrial sem qualquer apelo estético, torna-se paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada. “Quem fez o ready-made?”, indaga o artista com seu gesto. Numa de suas raras conferências públicas, realizada em 1957 nos Estados Unidos, Duchamp lança as premissas para se compreender o que veio a ser a participação do espectador na arte contemporânea. Para ele, haveria na criação de uma obra de arte uma relação de proporções quase matemáticas que chamou de “coeficiente de arte”. Essa fração seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar e ficou latente na obra, de um lado, e aquilo que o observador apreende do trabalho, mas que não foi deliberadamente intencionado pelo artista, de outro. Essa diferença entre a intenção e a realização passa, não raro, despercebida pelo artista. Nessa medida, a obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador. Se o público participa da criação, as variantes relacionadas aos diferentes contextos de exibição são também fundamentais para essa atividade criativa do público.

No limite, os readymades colocam em xeque o papel das instituições na definição do que venha a ser arte numa dada situação social. O curador, o colecionador e o galerista devem ser formados em novas bases, fato que se torna muito evidente com a Arte Conceitual.

Do curador pede-se abandonar critérios fundados em categorias estéticas, recriando suas práticas institucionais. Do colecionador e também do galeirista se exige um conhecimento e estudo mais aprofundado do artista e sua poética. Os artistas, por sua vez, passam a desenvolver textos sobre o próprio trabalho e propõem visadas críticas quando realizam curadorias de exposições. Dessa maneira, muitas vezes a Arte Conceitual opera uma análise crítica das condições sociais e epistemológicas da prática visual ao revelar a dinâmica dos circuitos ideológicos e institucionais de legitimação da arte.

Na rota aberta por Marcel Duchamp no começo do século XX, em especial durante os anos 60 e 70, são significativos os gestos de artistas contra as instituições, por exemplo, interrogando o sistema de arte em que a estrutura dos Salões desde o século XVII ocupa lugar privilegiado – e se mantém apesar de abalos ao longo da história. No Brasil, são exemplos mais recentes manifestos contra o júri como o enviado por Artur Barrio para o Salão Nacional (1970) na categoria “desenho” e o porco empalhado que Nelson Leirner mandou para o Salão de Brasília (1967). Vale lembrar que Leirner inclusive indaga diretamente os jurados sobre a aceitação de sua obra e publica junto à foto do porco, no *Jornal da Tarde*, a seguinte nota: “O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar aos membros do júri a

seguinte pergunta: ‘Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?’”

O porco de Nelson Leirner é remanescente desse princípio do *readymade*, pois instala a dúvida ao arrastar a realidade cotidiana para dentro do museu. Isto é, levanta a questão da relação ambígua entre objeto cotidiano e objeto de arte e, por conseguinte, da natureza da criação e da crítica na arte contemporânea. O *readymade*, ao desconfigurar espaços habituais, transforma em arte um objeto do cotidiano ao mesmo tempo em que levanta outros pontos de vista nos espaços institucionais. Há uma neutralização de vetores: a pá de gelo não é nem um objeto de arte num museu, nem um objeto utilitário em repouso. Trata-se de uma interferência do espaço da exposição na percepção do objeto, e vice-versa. É justamente esse curto-circuito entre arte e vida que revela o espaço institucional como criador de valores e percepções.

O crítico norte-americano Hal Foster assinala com muita propriedade, em seu livro sugestivamente intitulado *The Return of the Real*, que a arte contemporânea mais provocativa situa-se numa encruzilhada entre as instituições de arte, a economia política, as representações de identidade sexual e os problemas da vida social. Isso porque, segundo ele, preocupações primárias não são relativas às propriedades da arte, de acordo com os princípios modernos como, por exemplo, invenção de estilo ou refinamento formal:

O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. É por isso que o procedimento do ready-made duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio.

Projetos/situ-ações/registros

A dimensão projetual é bastante significativa na produção artística contemporânea. O projeto é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a idéia e sua realização.

Entre 1912 e 1923, Marcel Duchamp reuniu no que chamou de *Caixa verde* suas idéias, desenhos e projetos, na intenção de que eles auxiliassem na compreensão de sua obra *O grande vidro ou A noiva despedida por seus celibatários, mesmo* (1915-23).

Não parece casual ter sido apenas na década de 1960 – quando o artista Richard Hamilton realizou uma versão tipográfica das notas e traduziu esses escritos para o inglês sob supervisão direta de Marcel Duchamp – que o conteúdo da *Caixa verde* se tornou mais amplamente conhecido. Na *Caixa verde*, os es-

critos que se misturam a desenhos/projetos para *O grande vidro* sempre foram tidos, pelo próprio artista, como parte desta obra que ele nunca considerou terminada. Isto é, sua incompletude indica um processo criativo que não se esgota na realização do objeto. Essa relação do projeto e das intenções iniciais com uma obra por fazer ou a ser refeita (vale lembrar que coube a Richard Hamilton a reconstrução do *Grande vidro*, avariado nos transportes a que foi submetido), devido a materiais extremamente frágeis (como o vidro) ou efêmeros, indica vetores próprios às poéticas contemporâneas, como a relação com a linguagem, por exemplo. É com a *Caixa verde* de Duchamp que se opera um casamento entre conceitos visuais e lingüísticos até então inédito. O sentido se revela no espaço intermediário entre as palavras e as imagens.

Como as partituras musicais, os projetos realizam-se plenamente no momento de sua execução. Em *Vinte e seis proposições sobre Duchamp*, John Cage resume essa idéia num aforismo: “Um meio de escrever música: estudar Duchamp.”

A analogia entre a música e as artes visuais tampouco parece estranha à produção artística contemporânea. Sol LeWitt, por exemplo, considera seus desenhos para projetos de pinturas murais, iniciados em meados dos anos 60, como partituras musicais. São esses desenhos projetos/partituras que circulam, devidamente assinados, no sistema de distribuição

artístico. No entanto, a execução desses trabalhos, tal como ocorre numa peça musical, é realizada por terceiros, a partir dos projetos iniciais. Trata-se de uma autoria compartilhada, pois envolve o artista na concepção e realização do projeto (*design* e *drawing*) e aquele que o executa nas diversas situações em que venha a se materializar. Isso parece interessante sobretudo se atentarmos para certos desenhos e projetos que têm estatuto de obras de arte por si mesmos. Os desenhos murais de Sol LeWitt são temporários e podem ser refeitos a partir desses desenhos que são obra/documentação. Tais desenhos/projetos sugerem que o domínio da documentação, uma das vertentes da Arte Conceitual, tornou-se decisivo para a arte contemporânea. Basta atentarmos para a importância dos projetos nas instalações e mesmo nas performances a partir da segunda metade do século XX. São os desenhos e projetos das obras que permanecem quando sua existência é temporária. São obras a ser constantemente refeitas, isto é, não têm permanência física no tempo, a não ser por meio desses projetos. Realizáveis ou utópicos, projetos conceituais tomam a forma de diagramas, mapas, textos ou listas de instruções. Identificam o conteúdo da arte na idéia e, como projetos, a fruição que sugerem é absolutamente intelectual. “Na Arte Conceitual a idéia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, significa que todas as decisões serão tomadas antes e a

execução é um negócio mecânico. A idéia torna-se o motor que realiza arte”, escreveu Sol LeWitt. O que se empresta ou se vende, nesse caso, são essas instruções. Sem elas o trabalho não existe. Para Joseph Kosuth, figura central nesse debate, a arte como idéia tem outros desdobramentos em sua obra. O artista trata de providenciar certificados de autenticidade para objetos que, eventualmente, seu trabalho envolva, como uma cadeira, um relógio ou definições tiradas diretamente de dicionários na forma de textos ampliados e reproduzidos em xerox. Esse certificado torna-se a prova de autoria e justifica, assim, a atribuição de seu valor. (Valor aqui se traduz em dólares, bem entendido. No posfácio de seu livro antológico *Six Years*, Lucy Lippard já observa que a intenção de se manter afastada da comercialização geral não se confirmou na Arte Conceitual, e tal categoria de obra foi logo assimilada pelo mercado. Apesar dessa assimilação, no domínio das práticas cotidianas do museu a incorporação de obras de caráter conceitual às coleções ainda se dá entre dúvidas e questionamentos.)

Também quanto à crítica, há muito tempo tornou-se urgente a reconsideração do vocabulário clássico que define a produção artística em categorias já repertoriadas como pintura, escultura, desenho e gravura. Novos termos surgiram (há mais de meio século!) para definir outras poéticas: happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte, internet art, arte eletrônica etc. Os termos tradicio-

nais sofrem, necessariamente, ampliações em seu sentido original. Rosalind Krauss, em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, observa, por exemplo, as alterações de sentido do termo escultura nos últimos séculos. Tal termo não designa mais, como outrora, o trabalho artesanal do artista, mas preponderantemente a elaboração material de uma idéia.

No final dos anos 60, Cildo Meireles inicia a série *Espaços virtuais: Cantos*. São desenhos realizados em papéis milimetrados nos quais o artista constrói uma topologia virtual. Esses trabalhos (de uma série de 44 projetos dos quais o artista executou alguns em escala natural) sugerem uma relação com o futuro pela potencialidade escultórica do possível vir-a-ser desses desenhos/projetos, além de operarem na dialética aparência/ilusão da percepção. Quando exibidos no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, foram incluídos na categoria escultura. Esse lapso entre o projeto e o objeto é, como vemos, extremamente significativo pois indica, mais uma vez, a insuficiência dos modelos convencionais e a necessidade de serem desenvolvidos outros parâmetros para o acompanhamento crítico da produção artística contemporânea.

São reveladoras a significativa dificuldade de classificar (uma vez que os termos disponíveis até então têm seu ápice de desajuste precisamente nesse período) e a mudança nos sentidos atribuídos a esses termos. Observemos, como exemplo, a amplitude

semântica e os múltiplos sentidos atribuídos ao termo performance. Os saraus futuristas e os eventos dadaístas e surrealistas são sua proto-história. O que viria a ser nomeado na década de 1970 como performance – incluindo os happenings, ações e body art – indaga diretamente o público sobre o estatuto do objeto da arte e, no limite, sobre a natureza da criação.

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo. As percepções tátil, corporal e manipulatória, assim como quaisquer outras sensações que suscitem, são limitadas pelas imagens fotográficas ou pelos vídeos.

No panorama brasileiro das ações, happenings e performances, têm importante papel antecipatório as experiências realizadas em São Paulo por Flávio de Carvalho, que já em 1931 caminha de boné no sentido contrário de uma procissão, no Centro da cidade. Essa experiência de “psicologia das multidões”, como o artista a classificou, foi publicada em livro com texto e ilustrações do próprio artista depois de realizada a ação/performance/experiência. Em 1956, ele realiza a *Experiência nº3*, na qual percorreu as principais ruas de São Paulo com seu “vestuário de verão”: um saioe,

blusas de mangas fofas, chapéu de organdi de largas abas e meias arrastão. Naquele momento, tais ações não poderiam ser classificadas ainda como performances, termo que passou a ser utilizado mais sistematicamente na linguagem crítica das artes visuais a partir do final dos anos 60; no entanto, o traje, as fotografias e o livro compõem seus testemunhos.

Parece significativo buscar a presença originária da performance no campo das artes e notar o sentido das mutações de seus significados dentro de um contexto expandido. Sua origem no universo das artes cênicas e suas conotações de falsidade e encenação de atores frente a um público passivo desqualificaram, para muitos artistas, seu uso no campo das artes plásticas nos anos 70. Artistas mais politizados, sobretudo brasileiros, consideravam o termo “performance” inadequado, na medida em que associava às suas ações e situações um contexto teatral, esvaziando seus conteúdos políticos.

Nos anos 80, o conceito de performance se reveste de mais teatralidade. O público, ao contrário do momento participativo anterior, torna-se passivo, espectador de exercícios íntimos do artista. Na década seguinte, as fotografias são mais cuidadosamente elaboradas do ponto de vista tanto técnico como do ensaio de um corpo que se torna objeto a ser investigado pela câmera. O foco passa do artista inserido no sistema social mais amplo ao sujeito flagrado em seu isolamento voluntário.

Se acompanharmos o uso desse termo hoje, num contexto expandido, observamos que a mesma palavra se presta a qualificar uma categoria tecnocrática, ironicamente ligada à de avaliação de resultados e desempenhos na sociedade capitalista. Fala-se, por exemplo, da avaliação da performance de funcionários. Dessa maneira, em contraste com os anos 70, o conceito de performance insere-se hoje numa sociedade cada vez mais estruturada pelas normas de socialização performativas, quais sejam: eficácia, iniciativa, flexibilidade além da reiteração continuada de si mesmo. Assim, o termo “performance”, como designação de uma poética originária do teatro e utilizada pelas artes visuais, é também hoje aplicado à instrumentalização da lei do capital.

É a partir da década de 1960 que o termo “instalação”, que até então significava a montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra.

Sua origem, no entanto, remonta aos *environments* dos dadaístas. Mais tarde a *environmental art* e a *land art* tomariam não apenas o contexto da galeria, mas todo o entorno, a natureza inteira, como objeto de apreciação estética. Antes do uso geral do termo “instalação”, que se popularizou só nos anos 70, “ambiente”, “environment” e “assemblage” nomeavam, mais freqüentemente, operações nas quais os artistas

reuniam os mais diferentes materiais num determinado espaço.

O contexto da galeria ou do museu é parte fundamental nessa poética que não simplesmente ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente, a partir de um arranjo próprio de elementos.

Nos anos 80, as interrogações relativas à remontagem de instalações são bastante significativas e recorrentes entre colecionadores, curadores e artistas. As instalações, ao serem incorporadas às coleções permanentes, sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre seus princípios. Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação é a causa de graves erros cometidos por parte das instituições. Parece óbvio que não se deve considerar elementos isolados de uma instalação como equivalentes à totalidade nem lhes atribuir autonomia; tomar uma parte isolada de uma instalação pela totalidade é trair o princípio fundamental de uma poética em que se aplica de maneira exemplar o princípio norteador da Gestalt: “O todo é mais do que a soma das partes.”

Além disso, os projetos e as instruções de montagem são fundamentais para as instalações, pois tornam possível a reconstrução dos trabalhos em outra oportunidade. Avaliar cuidadosamente a intenção do artista é muito importante nesse momento. E para isso valem as “narrativas autorizadas”, tal como define o crítico Jean-Marc Poinot, que incluem depoimentos, planos de montagem, catálogos, descrições e

legendas. A consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é primordial para esclarecer essa intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar e restaurar seus trabalhos. Em última análise, o poder que os artistas detêm sobre o sentido originário de sua obra não deve ser desprezado.

Vale observar aqui algumas distinções com relação a reproduções de obras e remontagens de instalações. Muitas vezes, visando à preservação de trabalhos a serem emprestados de uma instituição a outra, podem ser autorizadas cópias. Os projetos realizados em néon por Bruce Nauman são ilustrativos dessa questão. Com frequência, considera-se mais simples e econômico que eles sejam simplesmente reproduzidos nos diferentes lugares onde o trabalho do artista é solicitado. A reprodução temporária (e não o transporte pelos métodos tradicionais) é avaliada como mais adequada. No entanto, as cópias devem ser devida e documentadamente destruídas após o período do empréstimo.

É notório como muitas vezes são apenas os projetos que permanecem no tempo, resultantes de trabalhos habitualmente transitórios, como os do artista búlgaro Christo, por exemplo. De objetos embrulhados a projetos em grande escala de intervenção no ambiente, o gesto de ocultar, realizado pelo artista, coloca as coisas numa dimensão sempre nova de percepção. Quando se trata de instalações no tempo/es-

paço definido de um museu, as várias etapas de realização de um trabalho são permeadas de interrogações: o que resta de uma obra quando uma instalação é desmontada? É legítimo remontar uma instalação em lugar diverso do proposto inicialmente? Seria ainda o mesmo trabalho? Em eventuais remontagens, projetos de instalações sugerem linhas divergentes de operação.

Por um lado, a reconstrução pode procurar ser fiel a um projeto e partir do princípio da originalidade. A intenção, nesse caso, é reconstruir o trabalho tal como ele foi apresentado pela primeira vez. A instalação *Desvio para o vermelho I: impregnação*, de Cildo Meireles, é exemplar. Nos diferentes espaços em que foi apresentada – no MAM-RJ (1967), em versão ampliada no MAC-USP (1984), na Bienal de São Paulo (1998), no New Museum of Contemporary Art de Nova York (1999) e ainda no MAM-SP (2000) –, foram incluídos todos os objetos componentes da instalação pretendendo-se manter sempre a maior fidelidade possível ao projeto original.

No entanto, é certo que apesar de um projeto inicial orientar os trabalhos de reconstrução da instalação, em cada contexto, em cada situação, as possibilidades de sua recepção são variáveis. Em outro extremo, para alguns artistas, não seria possível simplesmente remontar uma instalação. A reconstrução de um projeto em tempo e lugar diferentes trairia suas intenções originais. Trata-se antes de recriá-lo, de redimensionar

o trabalho em outras bases, traduzindo a idéia original para o *zeitgeist* (espírito do tempo) e para o *genius loci* (gênio do lugar) que se apresentam em cada nova exposição.

No Brasil, Artur Barrio vem realizando projetos cuja poética, seja pelas ações que executa ou materiais que elege, rompe com qualquer categoria ou código hegemônico da arte. Na *Situação P.....H.....* (1969) os gestos do artista ressignificam um material tão simples como o papel higiênico e atestam o essencial à criação que se completa “em função do vento, da água, da cidade e do corpo”.

No caso da *Situação TE*, o sentido e a força das trouxas ensangüentadas espalhadas anonimamente pela cidade confundem-se com a tensão criada pela conjuntura que as originou. (Em *Situação ... ORHH-HHH ou 5000 TE...NY...City*, de 1969, por exemplo, Barrio usa o museu, no caso o MAM-RJ, como um depósito de lixo. Nesse projeto, opera com materiais simples: espuma de borracha e aparas de madeira que junta a restos orgânicos de putrefação certa como carne, sangue e outros dejetos, com o que preenche suas trouxas.) Ao serem vistas hoje como objetos autônomos estetiza-se um gesto político. Essa importância fundamental do contexto na definição de seus projetos levou Barrio a escrever no chão de uma galeria junto a uma trouxa em exposição: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo.” Essa não-equivalência entre o projeto e o objeto remete mais uma

vez à idéia de uma presença ausente na produção do período. Questões como autoria e autenticidade tornam-se problemáticas nesse universo de obras no qual as criações coletivas, de maneira programática, obliteraram o autor. Hoje, ao serem expostos em museus, tais projetos tornam-se objetos inertes, mercadologicamente investidos, que mitificam seus criadores.

No Brasil, em especial com os pioneiros da videoarte, o corpo aparece de maneira diferente daquela dos artistas da body art europeus ou norteamericanos, como Chris Burden, Vito Aconcci, Gina Pane, entre muitos outros, que dilaceraram, mordem, feriram ou, até mesmo, mutilaram o próprio corpo. Da idéia passa-se ao gesto, e do corpo representado (lembramos que o modernismo havia, até há pouco tempo, abstraído o corpo do artista) vive-se plenamente a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual, na década de 1970. Torna-se paradigma de toda uma geração o livro *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse.

O corpo e as ações de artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antônio Manuel e Paulo Bruscky, entre outros, passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. Recusado ao ter inscrito o seu próprio corpo como obra no Salão Nacional, realizado no MAM-RJ, Antônio Manuel apresenta-se nu no dia da abertura da mostra. As fotografias realizadas então se

tornaram o eixo de seu *Corpobra* (1970) e também surgem estampadas na primeira página do jornal *O Dia* como uma de suas “inserções clandestinas”.

Não só o corpo do artista, mas a galeria e, mais além, a cidade tornam-se esse espaço privilegiado de intervenção. Realidade e representação fundem-se nessas poéticas que tomam o contexto (institucional ou urbano) como ponto de partida. A cidade inteira poderia ser investida pela arte, assim como o espaço da galeria seria o escolhido para a enunciação de algo que extrapolasse o restrito terreno de uma estética retiniana.

No caso da environmental art e land art, a intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a experiência e a informação do ambiente. Novamente as fotografias são essas zonas de passagem e, portanto, não se esgotam numa existência autônoma.

Uma ruptura na lógica aceita e compartilhada por todos do que seja obra de arte é a freqüente ambigüidade e indiferenciação entre documento e obra. A fotografia, assim como filmes super-8 e 16mm e, posteriormente, o vídeo, ocupa aqui lugar privilegiado. Há uma certa intenção de permanência de algo que definitivamente escapa. Essa presença ausente é o

que caracteriza especialmente as performances, ações e situações, que dependem do registro para se perpetuar no tempo. Rosalind Krauss chamou de índice (*index*) o denominador comum desses trabalhos. O índice nas poéticas dos anos 70, sobretudo nos vídeos e fotografias, torna presente o inacessível temporal ou espacial, isto é, indica essa presença ausente. Vistos por meio de registros fotográficos, os trabalhos provocam essa sensação de falta, de perda de um referente, e colocam novamente a questão: onde está, afinal, a obra de arte?

O vídeo cumpriu um importante papel na experimentação artística já desde o final dos anos 50. Artistas ligados ao Fluxus, como Wolf Vostell e Nam June Paik, são seus pioneiros. O coreano Paik, influenciado por John Cage, mistura música – ou melhor, antimúsica – à tradição *dadá* e opera uma violenta (des)articulação de instrumentos musicais e televisores em concertos multimídia e performances, como a que realizou com a violoncelista Charlotte Moorman em *Sutiã TV para uma escultura viva* (1969), na qual construiu um “sutiã” para Moorman com duas pequenas telas de TV que cobriam seus seios enquanto ela tocava violoncelo, numa galeria de Nova York.

Dentro do mesmo espírito fluxus, Wolf Vostell chamou de *Dé-coll/age* uma espécie de dialética da construção/destruição própria à sua filosofia de criação, e os aparelhos de televisão eram também frequentes em seus trabalhos.

O gesto destrutivo dirigido à TV por esses artistas pode ser entendido, nesse momento, como uma rebelião contra o mais burguês dos eletrodomésticos, ícone poderoso da comunicação de massas. Mas logo a televisão torna-se totalmente integrada à vida social e passa a configurar o imaginário coletivo de maneira decisiva.

É bom lembrar que, justamente nos anos 70, foi introduzida a TV em cores no Brasil, e iniciava-se também a hegemonia da Rede Globo – isto é, a ficção nos noticiários e nas novelas superava a realidade. No contrafluxo, surge a videoarte, que introduz uma outra dimensão de tempo, entendido a princípio como uma contratelevisão, possibilitando ao tempo presente mobilizar o espectador, em oposição à passividade solitária diante da TV. Essa sociedade permeada pelas imagens de consumo fácil foi tematizada por Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1967). Ali, Debord observa como a separação entre sujeito e objeto está por toda parte. Para ele, o espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como* separado. Parte daí todo um sistema econômico que se pauta no isolamento, do automóvel à televisão.

Muitos dos vídeos de artista realizados nos anos 70 têm o caráter de um diário intimista e solitário, uma espécie de articulação e encenação do privado com a participação da câmera. O equipamento portátil Portapak, capaz de realizar filmagens em vídeo, surgiu no mercado em 1965 e viabilizou técnica-

mente esse tipo de trabalho, mesmo que de início essa tecnologia, tão revolucionária, não fosse amplamente acessível como se tornaria na década seguinte.

Desde seu surgimento o vídeo já estava presente entre os equipamentos policiais como instrumento de vigilância e controle, antes de chegar às mãos dos artistas. A relação entre o vídeo e a vigilância fica evidente se observarmos os aparatos de segurança que nos perscrutam nas grandes cidades. Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, em resposta ao livro de Guy Debord, sustenta a tese de que a sociedade moderna não é a do espetáculo, mas a da vigilância. Vigilância e espetáculo seriam termos opostos para Foucault. No entanto, é possível observar que há uma sobreposição de modelos na qual vigilância e espetáculo não se excluem, são as duas faces da sociedade de controle em que vivemos. Muitos artistas contemporâneos vêm realizando trabalhos cujas imagens são captadas pelas câmeras de vigilância.

A possibilidade de interação com o espectador, bem como a articulação do vídeo com outros meios de expressão como as performances e as ações, interessaram os artistas desde o início.

Em muitos trabalhos – notadamente naqueles realizados desde o final dos anos 60 por artistas norte-americanos como Vito Aconcci, Bruce Nauman e Richard Serra, entre outros – o monitor de vídeo era utilizado como um espelho. Essa constatação foi suficiente para que a crítica Rosalind Krauss considerasse o

vídeo numa chave psicológica, isto é, não apenas pela importância do corpo humano como ponto de partida na simultânea recepção e projeção de imagens, mas sobretudo pela influência da psique humana como foco condutor dos conteúdos, pois com a câmera se produziria uma imagem especular afeita ao narcisismo.

No Brasil, o início da videoarte data do princípio da década de 1970 e está intimamente ligado ao vívido interesse e incentivo de Walter Zanini, na época diretor do MAC-USP, que adquiriu um Portapak para uso dos artistas em São Paulo. Se no Brasil a ficção estava em alta na TV, o foco dos artistas brasileiros pioneiros da videoarte operava em registro oposto, desmascarando uma realidade sufocante. Assim, o corpo do artista aparece freqüentemente nesses vídeos precursores realizados entre 1974-77, mas o que se desvela nas ações dos artistas brasileiros é um corpo social. Letícia Parente borda a frase “made in brazil” na sola de seu pé; Paulo Herkenhoff engole páginas de jornal, cujo texto fora adulterado pela censura vigente. Essas ações simbólicas são registradas pela câmera e demarcam um território vivencial, extremamente opressivo. Sem o recurso da edição, que não era tecnicamente viável naquele momento, a filmagem é direta, sem cortes, e as falhas são significativamente incorporadas à narrativa. Essa linguagem sem censura aproxima tais trabalhos das técnicas psicanalíticas de sondagem do inconsciente, como a associação livre, por exemplo.

Passagens, de Anna Bella Geiger, realizado em 1974, é um dos primeiros vídeos de artista realizados no país e integra uma série de trabalhos com o mesmo título realizados em diferentes meios e técnicas como fotografias, xerox e livros de artista. No vídeo é registrado o gesto da artista subindo escadas em tempo real. “Passagens”, aqui, alude não apenas ao livre trânsito entre meios e técnicas, mas também aos degraus, como plataformas de representação da realidade, e por conseguinte à relatividade e à instabilidade dos pontos de vista.

Circuitos alternativos e arte postal

A impressão em série de livros, revistas e outras publicações de grande tiragem serviu como estratégia de disseminação para projetos e manifestos de artistas conceituais. O artista como crítico também se revelou por meio desse canal.

Joseph Kosuth publicou seu ensaio/manifesto “Art After Philosophy” em três partes na revista *Studio International*, em 1969. A revista *Avalanche*, editada pelo artista Willoughby Sharp no início da década de 1970, não era uma publicação sobre arte, mas arte em si mesma. Prova disso são as exposições organizadas pela revista que apresentavam os bastidores de sua própria história, como os layouts de suas páginas, fitas cassete de entrevistas, recibos e contas a pagar.

Seth Siegelaub, galerista e editor, também contribuiu de maneira decisiva para essas estratégias conceituais e criou circuitos alternativos de distribuição. Entende – e esse foi seu grande mérito como agenciador da arte de seu tempo – que a Arte Conceitual não necessita do mesmo aparato que a arte tradicional. Para ele, o catálogo, por exemplo, poderia ser uma fonte primária de divulgação, isto é, a exposição poderia ser o próprio catálogo. Como “Xerox book”, por exemplo, exposição de 1968 que ocorreu apenas nesse catálogo/livro de artista. Nesse projeto o jovem Siegelaub convidou diversos artistas para realizarem trabalhos em xerox, e a cada um deles foram oferecidas 25 páginas que, depois de reunidas pelo galerista/editor, foram impressas em offset numa tiragem de 1.000 exemplares. O interessante nessa proposta é a realização de algo simples, barato, fácil e rápido. Está implícita aí a noção de arte como comunicação, sem intermediários, voltada diretamente para seu público, desprezando as instituições, museus ou galerias como formas de agenciamento privilegiado. É importante lembrar que nesse momento as idéias de Marshall McLuhan, sobretudo seu conceito de “aldeia global”, encontravam bastante eco, e a possibilidade de comunicação por si mesma tinha conotação positiva.

Já no início dos anos 60 o livro de artista surge com toda uma série de atividades artísticas que se inventam ou se reinventam no mesmo momento: poesia sonora e visual, arte postal, videoarte, body art, entre outras.

Como poética singular, distingue-se do *livre d'artiste* e da categoria de livros ilustrados por artistas. A origem do livro de artista tal como entendemos aqui remonta ao trabalho de Ed Rusha, *Vinte e seis postos de gasolina* (1963), no qual o artista norte-americano apresenta uma série de fotografias de postos de gasolina.

A lógica serial da fotografia conceitual no livro de Ed Rusha articula a temática pop com a distribuição e banalização do objeto-livro, dentro do espírito fluxus. A estratégia que Rusha utiliza e as novas formas de distribuição – livro, pôster, folheto, revista ou jornal – já são anunciadas por esse trabalho que rompe, inapelavelmente, com as categorias definidas pelas belas-artes para obra de arte.

No Brasil, o jornal diário impresso também foi utilizado na veiculação de projetos de artistas. Como forma de circulação alternativa, a série *Clandestina*, de Antônio Manuel, é exemplar ao tomar de assalto as páginas de *O Jornal* para publicar seus projetos impedidos de serem apresentados no MAM. No projeto *0-24 horas* o artista apresenta como material icônográfico, em seis páginas desse diário convencional do Rio de Janeiro, todos os projetos censurados no MAM-RJ naquele ano de 1973. A mostra tem o tempo de duração do jornal nas bancas: 24 horas.

A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, isto é, encontrar outros espaços de

exposição além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer-se obra-objeto-mercadoria. No entanto, o que se nota é que essas formas de disseminação de informação buscam, no contexto nacional, furar o bloqueio da censura. Em 1970, Cildo Meireles publica na seção “Classificados” do *Jornal do Brasil* duas *Inserções*, anúncios criados pelo artista.

Essas *Inserções em jornais: classificados* operam com o que será mais desenvolvido adiante na já comentada série *Inserções em circuitos ideológicos*, isto é, apontam para as variáveis de controle e distribuição de dados e informações em seus desvios e canais ideológicos.

Nesse mesmo período, as publicações de artistas em forma de revistas artesanais eram abundantes e também foram distribuídas pelo correio. Articulados à contracultura, esses artistas foram contemporâneos da chamada “geração mimeógrafo” da poesia marginal. Proliferaram periódicos confeccionados de inúmeras formas, jornais, fanzines, selos, carimbos, cartões e uma quantidade significativa de listas de endereços tipo “quem é quem”. Nesse sentido, esses artistas foram precursores da internet, pois a rede postal era uma internet menos ágil e mais preocupada com a relação forma-conteúdo. Naquele tempo, foram muitos os projetos híbridos que articularam a arte

postal com o livro de artista, uma espécie de coletâneas de offsets, xerox e cartões.

Nos anos 70, são também bastante frequentes no Brasil publicações feitas por grupos de artistas reunidos em cooperativas e associações. Em São Paulo, Gabriel Borba e Maurício Fridman criaram a Cooperativa Geral de Assuntos de Arte, enquanto Julio Plaza e Regina Silveira, juntamente com outros artistas, organizaram a série *On-off*, idealizada para ser distribuída diretamente a instituições e pessoas do meio – mais uma investida coletiva dos artistas contra os estreitos canais de circulação da arte. *On-off* teve algumas edições, em diversos formatos, e chegou a contar com a participação de quase duas dezenas de artistas como Mario Ishikawa, Amélia Toledo e Gabriel Borba, entre outros. A precariedade dos trabalhos sublinha o sentido da quantidade sobre a qualidade e provoca, pelo menos na intenção dos envolvidos, a descentralização dos centros de produção e veiculação da arte, decorrente da democratização dos meios de reprodução.

Muitos artistas organizaram suas próprias editoras e arquivos. Alguns nomes são muito significativos, entre os quais Ulises Carrión, mexicano que viveu vários anos em Amsterdam. Foi poeta, artista, editor, bibliotecário, crítico de arte, organizador de exposições e de seus próprios catálogos. Publicou vários livros (novelas, contos, peças teatrais) antes de começar a trabalhar com o uso da linguagem fora do

contexto literário ou ensaístico. Fundou em 1975 a Other Books and So, que sediou em Amsterdam uma rede internacional de intercâmbio de idéias e trabalhos. Dick Higgins, um dos fundadores do grupo Fluxus, desenvolveu atividade crítica paralelamente à artística e fundou as editoras Something Else Press e Unpublished Editions.

No mesmo espírito, a pequena editora de livros de artista Beau Geste Press foi criada em 1971, na Inglaterra, pelo mexicano Felipe Ehrenberg – precursor da Arte Conceitual no país dos muralistas – em colaboração com outros artistas que decidiram viabilizar a publicação de trabalhos de jovens nomes de diferentes países, ao mesmo tempo em que se criava uma comunidade. A editora teve grande influência no contexto artístico na década de 1970, sobretudo por ser um centro de referência na publicação e produção de livros de artista. Publica entre outros: Ulises Carrión, Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Klaus Groh e Alison Knowles. De volta ao México, Ehrenberg expande a práxis de editora e fomenta a criação de várias outras do gênero, em diferentes pontos do país, com trabalhos realizados em mimeógrafo portátil.

Nas publicações mais artesanais, a precariedade dos suportes – como uma simples folha de offset ou um cartão-postal artesanal – sugere o dinamismo da proposição em oposição à reificação do valor da arte (entendido aqui como valor econômico). No caso

dessas publicações, interessa a idéia de que não basta uma intervenção do artista em um produto isolado, numa página de revista ou jornal convencional, por exemplo; é necessário intervir no próprio meio.

Nas edições paulistas *Artéria*, *Código* e *CorpoExtranho*, a poesia visual tem lugar central. Tais edições contam com a participação de artistas e poetas como os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Lembremos o alcance internacional que a poesia concreta brasileira atinge naquele momento. Muitos trabalhos de Julio Plaza foram realizados em parceria com Augusto de Campos, como as publicações *Caixa preta* (1975) e *Reduchamp* (1976). Na primeira, além de poesia visual a ser montada em estruturas geométricas, inclui-se um vinil compacto de Caetano Veloso, que participou da publicação musicando poemas concretos.

Para esses artistas a publicação intermídia é, antes de mais nada, um laboratório de linguagem e, para muitos deles, a possibilidade de intervenção política direta. A mística da obra-prima e a noção de obra de arte, aurática e única, foram mais uma vez duramente combatidas numa época em que se cria a Bolsa de Valores em São Paulo e a arte corre o risco de ser confundida com ações para um mercado ávido por qualquer coisa.

No Nordeste, a *Povis* (1977) teve ampla participação de artistas brasileiros; em Porto Alegre, com Vera Chaves Barcellos e um grupo de artistas gaúchos –

entre os quais Carlos Asp e Carlos Pasquetti –, organiza-se *Nervo Óptico* (1976-78), uma publicação de artistas. Em Porto Alegre funcionou também o Espaço NO (1979-82). Espaços alternativos de exposição e publicações como essas são característicos desse tempo em que os artistas tomam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação, funcionando como verdadeiros laboratórios experimentais de produção compartilhada de arte e crítica.

No conjunto de livros de artista produzido nos anos 60-70, variadas são as características. Nos *Quadros pintados* do argentino León Ferrari, por exemplo, a caligrafia do artista toma o conteúdo subjetivo do gesto como elemento fundamental. A subjetividade do traço na letra, marca desse artista, contrapõe-se à impessoalidade dos textos xerocados diretamente dos dicionários, como nos trabalhos clássicos de Kosuth.

O ideograma, esse pensamento de síntese entre a palavra e a imagem, aparece como operação poética em vários livros de Julio Plaza, o que também revela seu interesse pela cultura oriental. No livro de artista *I Ching Change*, de Julio Plaza, por exemplo, são os hexagramas do I Ching que se oferecem de maneira esquemática em cada página. São compostos por dois tipos de linhas, inteiras e interrompidas, simbolizando o yang e o yin, dois princípios que correspondem à dinâmica das mutações do universo. A poética,

escreveu Julio Plaza, é a informação corrigida no sentido da poesia.

Os livros de Artur Barrio são também exemplares. Esses livros de artista, chamados por Barrio de “cadernoslivros”, registram o momento inicial de projetos de situações e experiências.

Em 1979, Artur Barrio realiza o seu *Livro de carne* e anota num de seus cadernoslivros:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras/fissuras, etc, etc, assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc e etc.....Boa leitura

A violenta sensualidade do livro/carne sugere a putrefação da obra como coisa que fica ou coisa que valha. O *Livro de carne* permanece hoje como idéia e memória de um gesto que irrompe da dialética entre arte e vida, articulando duas esferas que, na década de 1970, freqüentemente se fundiram de maneira exemplar: estética e ética.

A arte postal foi também muito significativa naquelas décadas difíceis, pois representava confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao compartilhar criações com o maior número possível de pessoas.

A facilidade para a circulação de informações, a possibilidade – pelo menos em tese – de acesso a todos, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a chance para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo, tudo isso assegurou até aos correios o papel de difusor de operações artísticas.

Nesse movimento internacional da arte postal muitos artistas tiveram papel importante no Brasil, entre os quais Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, Mario Ishikawa, Ivald Granato, Regina Vater, Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, J. Medeiros, Unhandejara Lisboa, Daniel Santiago, Ângelo de Aquino, Gabriel Borba e Maurício Fridman, além dos mais jovens Tadeu Jungle, Walter Silveira, Mario Ramiro e Hudinilson Jr., e muitos outros participantes. A arte postal substituiu o valor de exposição pelo de circulação. Essa movimentação de obras como envios postais cria um arquivo-conceito que transita pelas margens do circuito oficial e oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local. A reprodução dos trabalhos e sua distribuição via postal favorecem o contato ou a percepção tátil, o que é um diferencial relevante, sobretudo no tempo em que vivemos, no qual os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais. Essa importância do tato é apontada, por alguns críticos, como elemento central para a divulgação de performances ou instalações que chegavam ao conhecimento dos ini-

ciados por meio de fotografias e projetos que documentavam uma obra transitória. Fotografias de performances e ações, publicadas, muitas vezes precariamente, em livros de artista ou outras publicações similares e enviadas para uma rede ampla de arte postal, tornaram a percepção tátil e manipulatória inerente a esse tipo de proposição. Muitas dessas imagens, oriundas da década de 1970, não foram realizadas no intuito de ser expostas em galerias e museus, mas para circular em redes alternativas ao sistema oficial onde não se cumpria a hegemonia de centros irradiadores. Não por acaso a história da arte hegemônica desconsiderou esse tipo de manifestação processual e coletiva, e as instituições trataram de olvidar os esforços vanguardistas de alguns visionários.

O fluxo paralelo ao circuito oficial teve como corolário uma busca de autonomia dos artistas para gerir suas próprias listas de artistas e a utilização de espaços alternativos. Os mais díspares espaços, em nada identificados com a contemplação estética, como um hospital público ou o prédio dos Correios, são livremente apropriados pelos artistas para exposições de arte postal. Em 1975, Paulo Bruscky organizou com Ypiranga Filho a “1ª Exposição internacional de arte postal” num hospital de Recife. No ano seguinte, como integrante ativo da rede, organizou juntamente com Daniel Santiago a “Exposição internacional de arte correio em Recife”, no prédio dos Correios. Essa exposição foi fechada pela polícia no

dia da inauguração, sendo todo o material confiscado e os artistas, presos. A importância da arte postal nos países que viviam sob o regime ditatorial de direita, como na América Latina, ou de esquerda, como no Leste Europeu, é extremamente reveladora. Isso porque, na arte postal, as instituições privilegiadas para emissão e recebimento de mensagens artísticas deixam de ser espaços *oficiais* como galerias e museus. A produção é coletiva, compõe-se do conjunto das mensagens enviadas e recebidas pelos Correios. A precariedade e a transitoriedade das proposições são patentes nesse momento, e, a rigor, a categoria “arte postal” é um tanto genérica para abarcar a multiplicidade de operações. Basicamente podemos identificar pelo menos três tipos de operações: a intervenção nos meios físicos que compõem a mensagem enviada pelo correio, como por exemplo nos envelopes, selos, carimbos etc.; a utilização da via postal para a remessa de obras passíveis de serem enviadas pelo correio como fotografias, xerox, projetos etc.; ou ainda a intervenção na própria estrutura dos Correios. Não é procedente identificar cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação emissor-receptor, mensagem e suporte constitui um sistema único. Isso significa que a figura do criador isolado dilui-se com frequência e o circuito artístico institucionalizado é questionado pelo enorme elenco de participantes.

A experimentação de novos meios como a cópia xerox – pela facilidade e rapidez de reprodução ofere-

cidas – aliou-se facilmente, para os artistas da década de 1970 no Brasil, à abrangência e universalidade da arte postal que se multiplica fora do circuito oficial. Durante a repressão política, o uso de instrumentos portáteis de reprodução, como o mimeógrafo, por exemplo, foi proibido e, não por acaso, a fotografia foi frequentemente utilizada como opção para reprodução e veiculação de idéias.

A arte postal transfere o foco do que é tradicionalmente chamado de “arte” para o conceito mais amplo de cultura. Essa mudança é o que faz a arte postal realmente contemporânea. Para o artista uruguaio Clemente Padín, a arte postal enfatiza estratégias culturais onde estariam os limites entre o trabalho do artista e a organização e distribuição desse trabalho. Os artistas podem escolher o sistema de distribuição como estrutura mesma de sua obra. Nesse sentido, tais estratégias são suas componentes formais.

Não por acaso, é notável a quantidade de artistas oriundos dos mais diferentes lugares que participaram do movimento de arte postal. Nessa rede integram-se países que em outras circunstâncias estariam fora do circuito artístico hegemônico dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Como bem definiu Walter Zanini na época, a arte postal “é uma poética surgida na urgência de estruturas de substituição, em nível internacional”.

Se a memória coletiva estava ameaçada nos espaços públicos, reforçava-se nas redes alternativas de

encontros virtuais. Escritórios de arte postal e arquivos dedicados a exposições alternativas proliferaram ao redor do mundo. O que mais importa, nesse caso, é a comunidade que se cria. Um tribalismo imaginário em que o individual e o político circulam no mesmo espaço, definem um *ethos* e uma vibração comum próprios àquele momento histórico.

Vale lembrar que a posição política não está necessariamente no conteúdo, mas nas estratégias e práticas. Nesse caso, nas formas subterrâneas de distribuição e circulação da arte. O ato de receber e enviar concretiza a participação. A cada dia a noção de rede se amplia e abarca outras mídias. A “grande rede” foi se abrindo com a arte por telefone, a fax arte, a internet art etc. Mas a arte postal serviu de guia, naquele momento, para uma estratégia de liberdade diante de um contexto político repressor.

Clemente Padín, por exemplo, foi preso pela ditadura militar do Uruguai em 1977, e toda a rede se mobilizou por sua libertação. Para o artista uruguaio, a arte postal representa um processo de descentralização artística em contraste com os “corretos” pólos hegemônicos implantados depois da Segunda Guerra Mundial, quando – explica Padín – um sistema de galerias, museus, críticos, curadores controla um aparato restrito de marketing e prestígio que se impõe sobre a arte universal. A arte postal surge na intenção de criar novos processos de significação artística, num projeto ideológico que para ele poderia resu-

mir-se em: novos objetos para novos sujeitos. Nessa definição transparece o halo utópico do conceitualismo latino-americano.

Se na década de 1970 a circulação e os meios precários são alternativas concretas a um contexto repressor e limitante, engana-se quem pensa hoje que a abertura política arrefeceu esse tipo de troca, pelo menos entre os “iniciados”. Nota-se, é certo, uma mudança nos sentidos das redes, e o papel desempenhado pela internet não deve ser menosprezado.

Devemos lembrar que a internet não é apenas um meio como a pintura, a gravura ou o vídeo, mas sobretudo um sistema de transmissão de dados que, potencialmente, simula todos os meios de reprodução. Na rede mundial de computadores surgem projetos que, de certa forma, remontam à estratégia futurista, reavivada pela arte postal, de organizar ações coletivas. A rede torna-se esse lugar de associação temporária onde arte e política encontram-se. Não por acaso, são as gerações mais jovens que se valem dessa rede sem centro e, dentro das possibilidades dadas pelo contexto histórico e tecnológico, operam-na estrategicamente, num misto de “provocação e esperança”. No entanto, algumas diferenças são bem significativas na relação entre as redes estabelecidas pela arte postal e a internet art.

Há algumas décadas falava-se de internacionalização, concebendo as fronteiras políticas e geográficas como uma realidade objetiva. Esse era o território da

arte postal, sensível e tátil por excelência. Hoje, sob o paradigma financeiro, a globalização supõe outra geografia menos tangível e um sistema de trocas menos diferenciado e sensível entre seus participantes.

A propósito, como observa Paul Virilio, “a progressiva digitalização das informações audiovisuais, táteis e olfativas, indo de par com o declínio das sensações imediatas, a semelhança analógica do próximo, do comparável, cederia lugar à verossimilhança digital do longe, de todos os longes, poluindo assim, de forma definitiva, a ecologia do sensível”.

Se por um lado a arte postal e a internet art apresentam uma proximidade de propósitos ao negar o valor econômico da obra de arte, ao privilegiar o circuito de trocas e levantar questões relativas à autoria, por outro, a abrangência potencial da instituição postal é indiscutivelmente mais democrática do que a rede digital.

Vale lembrar que foi a Guerra Fria, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, que propiciou o avanço da informática. A potencialidade desse meio, explorado inicialmente pelos militares, desinteressou muitos artistas brasileiros que viveram o ideário próprio à contracultura. Como estratégia potencial de vigilância e controle, os computadores pessoais só se tornaram disponíveis em escala mais ampla na segunda metade da década de 1980, e a *world wide web* só se tornaria realidade no início da década seguinte, quando rapidamente se espalhou pelo mundo. Apesar

da aclamada acessibilidade, não é isso que se constata na América Latina, onde uma parcela ínfima da população tem acesso à rede.

A intenção originária de desafiar o status da arte como bem de consumo foi substituída, em vários projetos realizados na internet, por uma intenção mais radical de promover uma sociedade melhor, mais justa e solidária, por meio da atividade artística.

Se, num passado recente, a mobilização pela rede de arte postal foi responsável pela revisão de processos contra artistas perseguidos nas ditaduras latino-americanas, os trabalhos de artistas realizados na internet hoje apresentam outras características de ativismo. Extrapolam o limite sensível de atores individuais e investem, com frequência, contra o alvo transnacional e impalpável das grandes corporações.

Um bom exemplo disso é a empresa virtual criada em 1998 pela artista mexicana Minerva Cuevas – Mejor Vida Corporation (www.irational.org/mvc) –, com estrutura similar à das corporações pós-industriais, que disponibiliza produtos, serviços e campanhas e conta ainda com *website* e escritório. Essa corporação opera na estratégia situacionista, do *détournement*, ou seja, subverte o sentido de ações corriqueiras, nesse caso o comércio na rede, ao mesmo tempo em que questiona os meandros da paisagem social reconfigurada em tempos de globalização.

Arquivo como metáfora

Arte Conceitual e arquivos mantêm estreitos laços. O caráter documental de grande parte dessa produção deu lugar a muitos arquivos de artistas, alimentados pelo fluxo das redes de arte postal. Advém daí uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea.

No entanto, ao tomarmos a Arte Conceitual como uma interrogação profunda acerca dos fundamentos da arte, podemos compreender arquivo como uma metáfora e observar seu alcance mais amplo e fecundo no domínio da arte contemporânea.

Parte do extenso projeto intelectual do filósofo Michel Foucault pode ser entendido como uma forma de arqueologia. Dessa arqueologia nasce uma busca dos sentidos e articulações das práticas discursivas. Advém daí um conceito de arquivo, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para armazenagem de documentos e obras. O arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéias. A narrativa histórica para Foucault não é sequencial, mas passa por mudanças abruptas e profundas. A questão relevante que se coloca nas análises históricas não são continuidades a se estabelecerem como tradição

e rastro, mas o recorte, a ruptura e o limite, “as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”.

A Arte Conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em conseqüências no que diz respeito à definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, a Arte Conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais.

É importante notar como o interesse crescente e o conseqüente resgate de muitas proposições da Arte Conceitual vêm ocorrendo nas últimas décadas. Surge, do ponto de vista institucional da memória da arte contemporânea, uma espécie de retorno do reprimido.

Parece interessante observar o paralelo desse resgate com a abertura dos arquivos constituídos pela repressão durante a ditadura militar no Brasil, na Argentina e no Chile, entre outros países da América Latina, que podem, então, retificar a história oficial.

No caso da história da arte contemporânea, são arquivos de artistas que guardam parte significativa de obras daquele tempo. Frequentemente, neles não se encontram feitos autônomos e ordenados linearmente, mas sim uma aglomeração de muitos itens correlacionados, sem qualquer hierarquia, histórias fragmentadas e parcelares. Por outro lado, a precariedade dos meios fez com que muito do realizado

naquele período se perdesse para sempre. Mas no tempo/espço em que vivemos hoje as redes de trocas são reconfiguradas pela tecnologia digital. As cópias e a distribuição de muitos trabalhos nesse novo meio – ao contrário daquelas realizadas por xerox, mimeógrafos ou mesmo dos pesados e caríssimos equipamentos de vídeo Portapak – têm custo zero. Isso sugere outras questões referentes não apenas à distribuição, mas também à autoria, aos direitos de autor e à preservação, bem como relativos à história e à crítica de arte.

Desde a origem dos salões de arte a tarefa da crítica e do curador foi arbitrar o gosto, papel de que muitos ainda não abdicaram. No entanto, para a Arte Conceitual, aproximar-se da obra não significa acercar dos olhos sua materialidade sensível, à maneira do *connaissanceur*, mas principalmente compreender de modo crítico os meandros das redes que compõem o sistema da arte, operando uma observação apurada de seus mecanismos num contexto muito mais amplo que é o próprio mundo social em sua dinâmica histórica e política.

referências e fontes

[p12] A posição de Peter Osborne está em seu livro *Conceptual Art* (Londres, Thames and Hudson, 2002).

[p16-7] A citação de Ken Friedman foi retirada de *The Fluxus Reader* (West Sussex, Academy Editions, 1999), organizado por ele.

[p37] O título completo do livro de Hal Foster é *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (Cambridge, MIT Press, 1996).

[p41] Lucy Lippard é organizadora de *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1962 to 1972...* (Nova York, Praeger, 1973).

[p46] A expressão de Jean-Marc Poinot está em *Quand l'oeuvre a lieu. L'Art exposé e ses récits autorisés* (Genebra/Villeurbanne, Mamco/Institut D'Art Contemporain, 1999, p.247).

[p52] As idéias de Rosalind Krauss sobre o índice encontram-se em “Notes on the index: seventies art in America”, *October* n.4, outono de 1977.

sugestões de leitura

COMENTO ABAIXO algumas das obras mencionadas na seção anterior, além de indicar outras leituras.

[+] Há várias revisões da Arte Conceitual publicadas, como Tony Godfrey, *Conceptual Art* (Londres, Phaidon, 1998), Michael Newman e Jon Bird (orgs.), *Rewriting Conceptual Art* (Londres, Reaktion Books, 1999) e Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, MIT Press, 1999). Nelas, e sobretudo em *Conceptual Art*, organizado por Peter Osborne (Londres/Nova York, Phaidon Press, 2002), de diferentes modos levanta-se a questão do conteúdo político do conceitualismo latino-americano em relação à narrativa dominante da história da arte. Esse tema foi também tratado por Mary Carmen Ramirez em “Blue print circuits: Conceptual

Art and politics in Latin America”, publicado originalmente no catálogo da exposição “Latin American art of the twentieth century” (Nova York, MoMA, 1993).

[+] Em meu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* (São Paulo, Iluminuras, 1999), tomo a coleção de obras conceituais do MAC-USP como ponto de partida para analisar os limites impostos à incorporação da Arte Conceitual aos museus. Observo aí a influência do MoMA de Nova York na criação dos museus modernos no Brasil. Sobre o assunto ver ainda Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo* (São Paulo, MAC-USP/Techint, 1988).

[+] O catálogo da exposição *O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (CCBB, 2002) publica contribuições de Jon Hendricks, integrante do Fluxus, e do filósofo Artur Danto. Ver também Walter Zanini, “A atualidade de Fluxus”, *ARS* vol.1, n.3 (São Paulo, ECA-USP, 2004).

[+] *The Return of the Real*, de Hal Foster, aborda o minimalismo em relação à arte moderna. Em seu livro *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle, Bay Press, 1985), Foster já observara a necessidade de narrativas alternativas à história e à teoria da arte dominantes a fim de levantar novas conexões políticas e traçar outros mapas culturais.

[+] O extenso título completo do livro organizado por Lucy Lippard indica seus propósitos: “Seis anos: a des-

materialização do objeto de arte de 1962 a 1972: um livro de referências e informações sobre alguns limites estéticos: consistindo numa bibliografia na qual se inserem fragmentos de textos, trabalhos artísticos, documentos, entrevistas e simpósios organizados cronologicamente enfocando a chamada arte conceitual, arte informação ou arte idéia com menções a áreas vagamente designadas como minimal, antiforma, sistemas, earth, arte-processos, ocorrendo agora nas Américas, Europa, Inglaterra, Austrália e Ásia (com temáticas políticas ocasionais)”. O livro do espanhol Simon Marchan Fiz *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960* (Madri, Akal, 1972) introduz a idéia de um “conceitualismo ideológico” emergindo de países periféricos que já demarcaria a diferença da Arte Conceitual que se firmava então na América do Norte e na Inglaterra.

[+] As questões levantadas pela Arte Conceitual são aprofundadas por Jean-Marc Poinot em *Quand l'oeuvre a lieu*, sobretudo pela análise dos dispositivos críticos para sua inscrição na história da arte contemporânea para os quais as condições de exposição das obras são reveladoras.

[+] “Notes on the index: seventies art in America” e “Video: the aesthetics of narcissism” (*October* n.1, primavera de 1976) são ensaios clássicos de Rosalind Krauss que contribuem para a teoria e crítica das poéticas do período.