

As formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações

Eduarda Duda Gonçalves

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ênfase em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Orientador Prof. Dr. Hélio Fervenza Professora do Curso de Artes Visuais: Licenciatura do convênio UERGS/FUNDARTE.

RESUMO

As reflexões desencadeadas no presente trabalho são oriundas de estudos sobre formas de apresentação e suas implicações em produções artísticas, consideradas instrumentos cognitivos da pesquisa de doutoramento em artes visuais—ênfase em poéticas, intitulada “Cartogravistas celestes: compartilhamentos e conjunções de sujeitos e lugares”. Evidencio a relação da produção prática em formato de cartões de visita entre esta pesquisa e obras realizadas a partir dos anos 60. Para tanto, escolhi o conceito de não-arte desenvolvido pelo artista Allan Kaprow e recorrente nos manifestos Fluxus, como base das reflexões sobre os veículos e implicações das obras em diferentes formatos de cartão produzidos pelo norte-americano George Brecht e o artista brasileiro Hélio Fervenza. A partir de tais aproximações e reflexões, constituo saberes que deslindam sentidos à produção.

Palavras chaves:

Desvio pelo outro; não-arte; apresentação; cartões

ABSTRACT

The reflection developed in this paper stems from the study of forms of presentation and their implications for art production, which is considered a cognitive instrument for this doctoral research project in visual arts, with an emphasis in visual poetics, entitled “Cartogravistas celestes: compartilhamentos e conjunções de sujeitos e lugares” (“Celestial Cartographic-views: Sharing and conjunction of subject and place”). I discuss the relationship between the practice of producing works with a card format in this research project and works produced since 1960, where the concept of non-art developed by the artist Allan Kaprow, recurrent in Fluxus manifestos, is a base for reflection about the vehicles and implications of artworks using different types of card formats produced by North-American artist George Brecht and Brazilian artist Hélio Fervenza. Through these approximations and considerations, I establish a knowledge base that makes it possible to investigate and distinguish meanings for this production.

Key words:

Detour toward the other, non-art, presentation, cards.

A presente reflexão é oriunda de questões evidenciadas na pesquisa em arteⁱ “Catogravista celeste: compartilhamentos e conjunções de sujeitos e lugares” vinculada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS, orientada pelo Prof. Dr. Hélio Fervenza. Mais especificamente, é

oriunda da investigação de formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações. Para isso, procurei estabelecer relações com a produção artística existente, mapeando os referenciais que situam e singularizam a presente pesquisa. Os referenciais históricos e artísticos são considerados instrumentos da metodologia da pesquisa *em arte*, evocados por Jean Lancri como uma engrenagem fundamental, que se realiza no “desvio pelo outro”, ou seja:

(...) o acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então pouco a pouco no desvio pelo outro (ou pelos outros) e, particularmente (se ultrapassados os limites estritos de um seminário), no desvio pela análise precisa dos procedimentos de obras e de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa. Assim, opera-se um vaivém constante entre os outros e si mesmo, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que regula as relações da prática com a teoria, àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente.ⁱⁱ

Para Lancri o vaivém entre a obra do outro e a obra de si, nos permite reconhecer e aprofundar alguns saberes e/ou possíveis sentidos que podem ser atribuídos aos aspectos que envolvem a produção. No encontro com outras práticas artísticas, que apresentam veículos similares, como o cartão, a palavra, as correspondências cotidiana, algumas questões foram suscitadas, tais como: por que modificar a maneira de apresentar meu trabalho artístico? Qual a motivação para isso? E, mais incisivamente, o que isso implica?

A partir dos questionamentos comecei a compreender alguns aspectos da produção que havia realizado em 2004, para ser inserida num espaço doméstico, diferentemente de trabalhos anteriores apresentados em espaços expositivos tradicionais. A partir de 2003, os trabalhos artísticos revelavam formas e operações que dependiam de outros modos de inserção e fruição para acontecer. Esse fato me conduziu aos modos de presentificação e apresentação existente em várias proposições pós anos 1960.

Segundo Brian O'Doherty o arquétipo da arte da primeira metade do século XX é a imagem de um espaço branco ideal e a partir de então de um espaço enteado pela relação obra/lugar. A história do modernismo é relacionada ao espaço asséptico sem frestas para o mundo, enquanto a arte contemporânea se insere no mundo. O crítico Paul Wood discorre sobre a nova postura do artista em relação às formas de apresentação da obra, tomando

como exemplo as pinturas do francês Daniel Buren, revelando como algumas obras do final dos anos 60 e inicio dos 70, apagaram o espírito modernista das pinturas e esculturas abstratas. Ele constata que:

(...) na teoria Modernista, o poder libertador da arte estava associado às relações internas da obra individual (o que ocorre dentro) e ao potencial destas para envolver completamente o espectador, transportando-o assim das contingências de tempo e lugar para um sentido permanente de presentidade (pelo menos na imaginação). Buren, por outro lado, propõe uma total exclusão de tudo o que possa tentar satisfazer ao gosto em função de uma liberdade imaginária. Dada a ausência de interesse ou variedades formais, as únicas relações a que o espectador pode conferir algum significado são existentes entre a obra e seu contextoⁱⁱⁱ.

O artista francês Daniel Buren a partir de 1965 realizou as obras *in situ*^{iv}, inserindo suas pinturas em listras verticais em lugares da *urbe*, também afirmindo que “não era uma maneira de desafiar o sistema, mas de destituí-la dos códigos que até agora tem feito da arte aquilo que é tanto em sua produção quanto em suas instituições”^v. O artista envolvia a obra no flanar dos lugares comuns, ao conforto oferecido pelo Museu. Nessa época muitos artistas optaram por outros materiais e locais que não os da arte, descontinuando continentes e conteúdos à obra. Isso não quer dizer que, produções anteriores não tenham ocupado outros lugares, mas é no fim dos anos 60 que esta prática se intensificou, com um argumento pautado na experiência de vida (política, social, econômica,...), e menos contrários aos poderes representados pelas instituições da arte.

Diferentemente desta produção, a minha, realizada entre 1992 e 1999, ainda destinava-se a uma apreciação em espaço fechado, para que a fruição submergisse nos estratos de tinta, nas peles de um corpo pictórico. A pintura acontecia no interior sobre a parede branca de uma Galeria. A maneira pela qual a obra era apresentada, a isolava de tudo, portanto indo ao encontro das proposições poéticas do inicio do século XX versadas em investigações sobre a linguagem pictórica e bem pouco sobre as questões em obra relacionadas à vida, a experiência cotidiana e a outros saberes. Os trabalhos apresentavam características formais modernas, já que um dos problemas da pesquisa era justamente rediscutir a especificidade da pintura, evidenciada no celebre artigo “A pintura Moderna” do critico norte-americano Clement Greenberg. Em 1965, data de sua publicação, ressaltava que a pintura moderna caracterizava-se fundamentalmente por uma crescente integridade pictórica, afirmando-se como

um espaço bidimensional, dispensando os artifícios ilusionistas que lhe conferiam uma profundidade mentirosa. Entretanto, por uma série de reconhecimentos e descobrimentos entre eles a relação evidente entre minha produção pictórica e a paisagem pampeana, que me habitava, comecei a questionar o porquê de não propor lugares e questões subjacentes à produção, menos formais e modernistas. Ao final da pesquisa de Mestrado, na escritura da dissertação, já esboçava as vivências pessoais em obra que não se restringiam ao campo da pintura.

O primeiro trabalho, que me parece ser a transição entre as formas de apresentação das pinturas e da produção atual, foi realizado em 2003, O “Céu: objeto tecido” (figura 1). O trabalho tem aproximadamente 20 x 13 cm, e é constituído por sobreposições de tecidos de voal pintados com pigmento azul, costurados com linha dourada na parte superior. Ele foi feito para espaços domésticos, onde é visualizado e manipulado como um objeto de parede da casa. O trabalho foi colocado na lateral de uma prateleira de livros (figura 2), próximo a um recorte de jornal, de livros, de potes, etc. Nesse lugar, “O Céu: objeto tecido” é parte de outros enunciados, objetos e imagens... Os sentidos atribuídos a ele provêm das relações de contigüidade com todas as outras coisas que o circundam. A escolha do lugar, pela pessoa que o tem, lhe confere significados, não sou eu que determino o lhe circunda. Ali, onde foi colocado, assim como a forma de apresentação e sua fruição, não é desdobrada de questões evidenciadas pela pesquisa sobre superfície e profundidade da pintura, apresentada em uma parede branca, como eu o propunha anteriormente. Na verdade, é aberto ao imaginário de quem o vê permeado pelo lugar, as coisas e a imagem suscitada pela relação entre o que se apresenta e o título. Nesse momento da produção me interessava bastante pelas questões relacionadas ao sujeito e seu ambiente, fundamentalmente porque revisitava indagações da pesquisa de Mestrado que evidenciavam a influência da paisagem pampeana e da cidade de Pelotas em minhas pinturas, no que tange aos aspectos formais e cromáticos, assim como, teóricos. O trabalho indicava a deambulação por outros universos, em outras instâncias, regredindo pelos interstícios da própria produção e não pelo sistema expositivo instituído. Propunha-me então, a fazer arte para o mundo e não só para arte.



figura 1



figura 2

O artista Allan Kaprow, em artigo publicado pela revista *Art News*, em 1969, intitulado “Educação do A-Artista”, revela a base do pensamento da época “Que... etc., etc...não- arte é mais arte que a ARTE-arte. A palavra ARTE é redigida em caixa alta, denotando “a arte” que compreende os veículos e ícones do historicismo, como por exemplo: a pintura em tela, suas operações e inserções.”^{vi}. Ele sugere aos artistas que aprendam a escapar de sua própria profissão, para atentar às coisas a sua volta e fugir da especificidade do campo da arte. Para Kaprow qualquer coisa pode ser arte se o artista for atraído por ela, assim como, qualquer um pode fazê-la. Por outro lado, a expressão *não-arte* não tem o caráter niilista dos movimentos antiarte do inicio do século XX, que ignoravam e rechaçavam as instituições culturais, pelo contrário, consciente de que o sistema absorveu o contraditório, não se abstém de utilizá-los se necessário a apresentação de sua produção. Muitos artistas apresentam suas obras em espaços públicos e da arte, reconhecendo, obviamente a implicações contextuais. Em mesmo artigo, Kaprow esclarece que:

Os defensores da não-arte, de acordo com esta descrição, são os que escolhem operar fora da aura dos estabelecimentos de arte, ou seja, em suas mentes, nos domínios do dia-a-dia ou da natureza. No entanto, essas pessoas mantêm os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas quais seus atos não teriam sentido. A dialética ARTE *não-arte* é essencial (...).^{vii}

Os artistas da *não-arte* criaram mecanismos de inserção da produção em meios culturais artísticos e não-artísticos, alargando o campo de fluíção e fruição da arte.

O trabalho “Céu: objeto tecido” é uma forma de apresentação indiciadas por estas práticas. Com certeza, é menos contundente que as produções que

provocam a presente reflexão, uma vez que apresenta certa singeleza ao ‘colocar-se no mundo’. Todavia, são nessas relações que encontrei subsídios para entender suas implicações.

O “desvio pelo outro” conduzido pela análise do trabalho ‘Céu: objeto tecido”, explicitou a filiação teórica/ prática e implicações, além de provocar o movimento da criação, desencadeando outros trabalhos, que têm formas de apresentação e circulação elementares, simples, da vida prática, ou seja, da *não-arte*.

O trabalho posterior, intitulado “Cartão de Vista” (figura 3), realizado em 2006, é um cartão que tem o formato e o tamanho de um cartão de visita. Interessei-me pelos vários significados atrelados a palavra vista, assim como me parecia um bom trocadilho visita/vista para determinar a mudança de conteúdo do continente. A palavra “Vista” também, remete à imagem impressa no cartão, aos céus que foram visualizados; denota tanto o olho físico quanto a sua função, como ao que é olhado, assim como, a parte de um todo e o ato de ver. Por outro lado, entregar vistas num cartão de visita, conferia uma inusitada troca de conteúdos envolvendo correspondências interpessoais.



figura 3

A forma de apresentação do trabalho tem a ver com a maneira pela qual faço circular a produção e a idéia propositiva: criar uma rede de cooperações e compartilhamentos, envolvendo outros no processo de criação e no acontecimento da obra. A obra passa ser “distribuída” a distintas pessoas, nas instâncias da arte e da *não-arte*.

As imagens celestes inseridas no cartão, na sua maioria foram dadas por pessoas que se disponibilizam a cooperar com a proposição. A imagem do primeiro ‘Cartão de Vista’ foi enviada por email pelo Daniel Vercelhese, meu aluno na época (já havia solicitado a diferentes pessoas que fotografassem o céu e me doassem estas imagens). A vista do céu de Vercelhese revelava o

céu azul e o morro que é o cartão postal de Montenegro. A distribuição deste foi realizada no espaço IDEA da FURG, em Rio Grande. Nesta exposição coloquei duas cômodas, feitas especificamente para esta mostra, na frente de uma porta envidraçada. Nas gavetas de uma delas inseri as fotografias da vista daquela janela e em outra os ‘Cartões de Vista’ com a imagem do céu de Montenegro. Metaforicamente guardava a vista daquele lugar e oferecia a ‘vista’ de um céu de minha cidade, trocando paisagens. Esse foi o começo, pois passei a levar a obra–cartão a outros contextos e entregá-la como se distribuísse meu cartão de “visita”. Os ‘cartões de Vista’ foram entregues num Sarau Poético, na entrada da Bienal de São Paulo, na Praça da Alfândega, no Viaduto do Chá em São Paulo, num Encontro de pesquisa em Arte, sempre com o intuito de afetar outros, muitos outros com a vista de um céu de alguém, de algum lugar, em algum horário. As vistas de céu são inseridas no cartão identificadas com o nome do autor, a data, o local e frases, que são enviadas junto à imagem. A forma de apresentação suspende o céu àquele instante e o sujeita àquele que o registrou e que o nomeia. O cartão, enquanto forma de apresentação é um meio de circulação permitindo muitos e distintos compartilhamentos.

A utilização de diferentes formatos de cartões, de visita e em outras formas de apresentação, já tornou–o uma modalidade da arte, se assim posso me referir a sua utilização em diferentes épocas e sentidos. Todavia, destaco na presente escritura, os cartões/evento do norte–americano George Brecht, e os cartões propositivos do gaúcho Hélio Fervenza, como instrumento que descontina as implicações singulares de maneiras distintas de apresentação de um suporte similar.

Os cartões de George Brecht são simples, todavia envolvem uma gama de idéias que têm como fundamento o seu envolvimento com o Fluxus, nos anos 60 e o conceito de *não–arte* de Allan Kaprow.

O manifesto Fluxus redigido e publicado por George Maciunas, seu fundador e ativista, esclarece que: “As aspirações fluxus são sociais e não estéticas. (...) O Fluxus é uma coletividade. (...) possuidora de qualidades impessoais de um acontecimento simplesmente natural”^{viii}. Para explicitar tais características da obra Fluxus, Maciunas toma como exemplo os “eventos” de

Brecht, na qual ligava e desligava a luz, fruto de uma partitura impressa em um cartão. Em “Eventos (notas reunidas)” publicadas em 1961, Brecht relata que:

A partitura é um evento; assim como achar a incidência de sua existência. Ao compor a música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual sons são criados. Se uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura-do-evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas)^{ix}.

As partituras de eventos de Brecht são compartilhadas num cartão (imagem 4) enviado aos amigos, contendo instruções em textos curtos, como por exemplo, “DIREÇÃO, PARA LÁ” ou “PÔR DO SOL COM AUTOMOVEL”. Por meio desse suporte, simples Brecht convida outros a criar as variações na forma de apresentação, diferentes montagens advindas de diversas interpretações. As situações dos eventos são apresentadas em Museus e Galerias, e em *situ*, na casa de amigo que tão logo a interpretam e a constroem, e/ ou por meio de registros fotográficos. O cartão, na obra de Brecht é a matriz de múltiplos variáveis que, de certa maneira, propõe o jogo “do faça você mesmo”, mesmo que, seja algo que façamos todos os dias.

De outra maneira, mais recentemente, o artista Hélio Fervenza veiculou a produção em cartões de visita (imagem 5). Em “Apresentações do Deserto” dois cartões são entregues conjuntamente: um com o nome e dados de contato e outro com um nome de um deserto – Atacama; Gobi; Kalahari. Diz que:

desertos me interessam, não apenas por que são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande diversidade. Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação do deserto^x

Lembro-me de tê-los recebido do artista, numa situação em que agendávamos um futuro contato. Causou-me certo estranhamento o conteúdo do segundo cartão, pois o primeiro continha informações comuns aos cartões – rua, número, cidade, estado, pais, CEP, fone, fax e email – de apresentação. Entretanto, o segundo dizia em pequena letra “gobi”. Guardei os dois juntos e em silêncio, conforme o vazio branco do papel que envolvia o enunciado. Aquele cartão me propunha um enigma (imaginei como devem ter se sentido as pessoas que, pela primeira vez, tinham diante de si as partituras de evento remetidas por George Brecht). Fervenza se refere aos cartões “Apresentação

do deserto” como proposições que deflagram outras atitudes, diferente das deflagradas nas situações em que são recebidos os cartões de visita. Ele diz: “algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... Isto é o trabalho”^{xi}. A proposição não origina um objeto, mas uma circunstância à reflexão, diferente do que possa surgir das partituras de eventos de Brecht, mais objetuais. O cartão de Fervenza emprega outros sentidos ao cartão de visita, desviando um pouco de sua função. O artista revela um contato pessoal em meio ao deserto, nos remetendo a condição em que nos encontramos tão perto e tão distantes, na cidade, na casa e no deserto, muitas vezes intermediados pelos meios de comunicação do que pelo contato físico.



figura 4



figura 5

Correspondências interpessoais e “extrapessoais” estão presentes no cartão de Brecht, no cartão de Fervenza, no “Cartão de Vista”. Todavia o primeiro instaura uma rede de cooperações a partir do cartão, em que a obra se faz a partir de sua recepção. Já no segundo o compartilhamento se dá na troca de dados para a localização, e o ‘Cartão de Vista’, é o produto de cooperações. Acontece entre os compartilhamentos, uma vez que é realizado a partir de vistas celestes de outras pessoas e distribuído para outras tantas. Igualmente, os espaços configurados pelo Cartão de Vista são diferentes do Cartão de Fervenza, embora os dois contenham um indicativo de lugar, pois o deserto enunciado é vasto tanto quanto o imaginário suscitado no cartão, enquanto o céu é íntimo no formato de uma pequena vista reproduzida e enunciada como se tivesse um dono: céu de Gorete, céu de Marcel, céu de Chica...

A forma de apresentação da obra em cartões, envelopes, bilhetes, possibilita que a produção circule pelas vias da comunicação cotidiana, afetando sujeitos e lugares da arte e não-arte com menos fixidez, uma vez que a interlocução entre artista–obra–espectador acontece em meio a uma conversa, numa correspondência lida na sala da casa, na esquina de uma rua, durante um gesto doméstico. A obra acontece de uma maneira branda, sem a aura de consagração conferida pelos lugares da arte, todavia, mais eloquente, provocativa, insinuante, expansiva. Isso porque desvia da recorrência rotineira, implicando uma experiência da arte aos que a freqüentam e ao que nunca a freqüentariam. E a obra se apresenta neste contexto porque, fundamentalmente, são as operações dos dias que as motivam e as envolvem. Por fim, as idéias aqui registradas constatam que é nos interstícios da produção prática e textual que deslindamos algumas questões e acrescentamos outras à pesquisa, impulsionando o movimento da criação, processando a obra e o artista.

ⁱ Segundo Sandra Rey, orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRGS “a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma como passamos, sem cessar do exterior para o interior e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de moebius. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significados.” REY, 2002, p.125–126

ⁱⁱ LANCRI, 2002. p. 20

ⁱⁱⁱ WOOD, 1998. p. 202

^{iv} O termo é utilizado para caracterizar as produções artísticas – intervenções, pinturas, objetos, etc.- que são realizadas para um lugar específico.

^v BUREN apud CRIMP, 2005. p. 95

^{vi} KAPROW, 1976. n. 3, p. 35

^{vii} Ibid;

^{viii} MACIUNAS apud DANTO, 2001. In: HENDRICKS, 2002, p 90

^{ix} BRECHT ,1961. In: HENDRICKS, 2002, p. 85

^xFERVENZA, 2003, p 49.

^{xi} Ibid;

REFERENCIAS

- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- HENDRICKS, Jon (ed.) *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Eitora da Universidade/UFRGS, 2002.

- KAPROW, Allan. A educação do A–artista. In: MALASARTES. Rio de Janeiro, 1976.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REY, Sandra. Da prática a teoria: Três Instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. IN: REVISTA PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1996. V.7 nº. 13.
- WOOD, Paul [et. alii]. *Modernidade em disputa*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998

Eduarda Duda Gonçalves é artista plástica e Professora Adjunta do Curso de Artes Visuais: Licenciatura do convênio entre UERGS/ FUNDARTE. Coordena a Galeria de Arte Loide Schwambach da FUNDARTE e a Extensão Universitária do convênio. É doutoranda do PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, orientada pelo prof. Dr. Hélio Fervenza.