



PRÁTICAS DE OPOSIÇÃO E COMPLEMENTARIDADE NO DEBATE DA CRÍTICA INSTITUCIONAL

Rubens Pileggi Sá. UFG

RESUMO: O presente artigo trata do debate institucional na arte, levando em consideração as práticas radicais dos artistas e a crítica envolvendo as relações entre forma e conteúdo, a partir dos escritos de Walter Benjamin, Hal Foster e outros, ligados à crítica institucional como Andrea Fraser e Brian Holmes. Considera que as posições advogadas entre os lados opostos, no fundo, são da mesma ordem, pois, em arte, a capacidade da obra é, justamente, a proposição de paradoxos capazes de reunir aquilo que, aparentemente, se encontra separado.

Palavras-chave: Oposição, complementaridade, institucionalidade, negociação

ABSTRACT: *This article deals with the institutional debate in the art, taking into account the radical practices of artists and critics involving relations between form and content, from the writings of Walter Benjamin, Hal Foster and others related to institutional critique as Andrea Fraser and Brian Holmes. Considers that the positions advocated between the opposing sides are of the same order because, in art, the ability of the work is precisely the proposition paradoxes able to gather what apparently is separated.*

Keywords: *Opposition, complementarity, institutional, trading*

Posições e oposições

Em seu importante e debatido ensaio *O Autor Enquanto Produtor*¹, de 1934, Walter Benjamin discorre sobre a forma de ocupação dos espaços para a prática artística como um elemento de transformação social e dos riscos que correm os artistas ao optarem pela liberdade e autonomia ou pelo engajamento político. Para o autor, é preciso considerar os contextos sociais vivos, uma vez que “as relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações produtivas”². Sobre optar pela tendência política correta ou a qualidade literária, Benjamin diz que “um poeta que escreva bem, deve ter a dimensão da política também bem resolvida”³, caso contrário, seu trabalho perde em força e dimensão. Colocando a questão entre forma e conteúdo como infrutífera, Benjamin fala sobre a condição material, na Rússia de 1917, através de um escritor, Tretjakow, que larga a pena e passa a operar o trator, pelo bem da revolução. Para o autor, “Tretjakow distingue entre o escritor operante e o

que informa. A sua missão consiste não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espectador, tem que intervir”⁴. Benjamin considera, todavia, que o escritor russo talvez tenha se tornado mais propagandista e jornalista do que escritor, mas ainda assim servindo como um exemplo para “chamar a atenção para a vastidão de horizonte”⁵.

Assim, seria interessante indagar sobre o que seria o artista *prolekult* – aquele que fica do lado do proletariado – hoje, incitado a “não servir o aparelho produtivo sem, simultaneamente, na medida do possível, o alterar em favor do socialismo”⁶, a partir da premissa que “nem sempre a arte foi uma questão de retórica”⁷ e com o alerta de que o aparelho do Estado está pronto a assimilar e mesmo propagar “uma espantosa quantidade de temas revolucionários”⁸.

Aproveitando a trilha aberta por Benjamin, Hal Foster – mais precisamente no texto *O artista Como Etnógrafo*, realizado mais de 50 anos depois – retorna às preocupações de Benjamin, levantando uma série de questões apresentadas pelo filósofo alemão, como a cultura entendida como texto e do ‘patronato ideológico’ da arte ‘quase antropológica’. O que Foster sustenta, então, partindo de Benjamin, é que a arte “deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica”⁹. Nesse texto, Foster mostra que a luta da classe operária foi substituída pela idéia do outro cultural ou étnico, entretanto, as práticas etnográficas dos artistas acabam reforçando o papel do museu e dos códigos institucionais, comissionando e se apropriando de suas práticas críticas. Foster, então, elabora dois pontos que dizem respeito tanto ao lugar da arte contemporânea, quanto a sua função interior de reflexividade. Quando o artista trabalha a questão social e cultural ele está trabalhando em um movimento que chama de ‘sincrônico’ e horizontal, mais do que em movimento ‘diacrônico’ e vertical, em comprometimento com as formas disciplinares de gênero ou mídias. Um ligado ao tempo, outro, ao espaço. Para ele, os artistas atuais seguem a linha horizontal, antropológica, e as linhas verticais, por vezes, parecem estar perdidas, colocando que, “coordenar então os dois eixos de vários desses discursos é um fardo muito pesado”¹⁰. Ressalta ainda que, “paradoxalmente, como Benjamin indicou”, a reflexividade é necessária para proteger a arte de uma “superidentificação” com o outro cultural.

Exatamente no ponto em que se questiona sobre a reflexividade, Foster aponta,

também, para outro texto, *Outros Critérios*, de 1972, de Leo Steinberg. Nesse texto, Steinberg mostra como a arte tornou-se uma espécie de ‘commodities’ nos EUA, fazendo críticas à crítica formalista do “expressionismo abstrato”, defendida por autores como Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Michael Fried. Comentando que os artistas do passado tinham consciência crítica da ilusão pictórica, Steinberg desenvolve um conceito ao qual dá o nome de “o plano do quadro do tipo *flatbed* da pintura”¹¹. Contrapondo-se à crítica formalista, defende as experiências de artistas como Rauschenberg, alinhando-os a certa experiência formal da história da arte, a partir de artistas como Velásquez e outros que colocavam questões de espaço na pintura, como a tensão com o volume, que o ‘expressionismo abstrato’ buscou resolver por separação de campos entre pintura e escultura. O ‘plano flatbed’ seria, então, como nos explica Foster¹² “a mudança de um modelo vertical da tela enquanto janela, para um modelo horizontal de tela, enquanto texto”. De um paradigma natural da imagem enquanto paisagem emoldurada, para um paradigma cultural da imagem enquanto uma rede de informações. O texto de Steinberg se posiciona para além da ‘autonomia’ da arte, quer dizer, para além de sua tautologia formalista e de especificidades do meio, colocando questões que foram, cada vez mais, ampliadas pelos artistas, onde a questão do eixo vertical e horizontal não mais se apresentava como um problema epistemológico, mas, mais uma de suas possibilidades criativas. Para Steinberg, a horizontalidade da cama que Rauschenberg coloca de pé, encostada à parede, está relacionada ao “fazer”, assim como o plano vertical da pintura renascentista está ligado ao “ser”. Esse fazer será desdobrado na arte pós conceitual como o lugar da troca e do compartilhamento, onde os temas a serem tratados já não são mais aqueles da substituição da burguesia pelo proletariado, em favor do socialismo, mas aqueles da ‘microfísica do poder’, como nos conta o filósofo francês Michel Foucault, da política de direitos e defesa de gêneros, cor, identidades culturais e diferenças étnicas.

Para Foster, no entanto, tais desdobramentos¹³ teriam como consequência a produção de uma arte que se tornaria ‘perigosamente’ política. Mas o que Foster vê como ameaça – pois para ele, a arte sem nenhuma reflexividade também não teria razão de ser – para Giordani Maia, autor do texto *Identidade, Circuito e Distância Crítica*¹⁴, publicado em 2009, a própria idéia de negociação seria, já, a partir de uma ótica dos países latino-americanos, a própria condição do trabalho artístico. Assim,

contrapondo-se à desconfiança do crítico dos EUA, Maia traz para o debate autores como o indiano Homi Bahba (este, citado por Foster), o espanhol Eduardo Subirats, a colombiana Mari Carmen Ramirez, além de exemplos de artistas como o mexicano Guillermo Gómez-Peña e outros, brasileiros, contemporâneos, não europeus ou anglo-saxões. Colocando que parcela significativa do que tem sido produzido em arte dos anos 60 e 70 para cá em vários países da América Latina é decididamente ‘periférico’, Maia diz que a premissa de trabalhos como o de Gómez-Peña é “assumir um centro fictício e empurrar a cultura anglo-saxônica até as margens, tratá-la como exótica, desfamiliarizá-la, para assim convertê-la em objeto de estudos antropológicos”¹⁵. Para Maia, a ‘virada etnográfica’ acaba sofrendo uma invertida cultural por parte dos artistas contemporâneos da América Latina que se utilizam de várias estratégias dentro e fora do campo institucional, introduzindo inquietações que estão além dos sistemas de significação totalizantes. Sua conclusão é que o que determina o que vale ou não, em arte, tem a ver com o lugar próprio de onde o sujeito emite seu enunciado. Por isto, é possível inferir, através do texto de Maia, que a visão de Foster ao analisar o ‘outro cultural’ – ainda que Foster admita sua quase impossibilidade – é uma visão que parte de um centro hegemônico para uma periferia a qual, ao ser negada, torna-se apropriável. A questão que se coloca, assim, não está na afirmação de uma identidade, mas de legitimidades agenciadas pelos discursos. Para Maia:

“A discussão de tais trabalhos, no âmbito da negociação, poderia ser localizada nas fronteiras, pensando-se em desenrolamentos mais do que em limites, e nesse sentido a questão é mais espacial do que temporal, pois aí se dariam não uma, mas várias temporalidades”.¹⁶

Voltando ao texto de Benjamin, para ele, a mudança que deve se operar não é uma mudança de forma, mas de acesso aos dispositivos, propondo, a partir de outro autor, Eisler, que não só a orquestra é importante, mas os aparelhos de escuta de música também o são para o surgimento de um novo ouvinte. E vai adiante, dizendo que “é preciso transformar os leitores ou espectadores em participantes”¹⁷. Exemplificando com o teatro épico de Brecht, diz que este participa de seu tempo ao apropriar-se de procedimentos como os do rádio e os do cinema, como é o caso dos “songs”, que participam do processo de montagem, interrompendo uma ação e suprimindo uma ilusão no público. Assim, ao invés de reproduzir uma situação o que faz é descobri-la.

Ainda dentro da ideia de tirar o espectador da passividade, Benjamin discute a questão do espectador e a leitura do jornal. Para ele, no Ocidente, o jornal é “feito para leitores impacientes”, mas, na União Soviética, de 1934, o jornal transforma o leitor passivo em ‘participador’ de uma ação, ocupando um espaço onde este pode influir de maneira determinante:

“Nomeadamente, na medida em que a escrita ganha em extensão o que perde em profundidade, começa a desaparecer, na imprensa soviética, a distinção entre autor e público, que a imprensa mantém de forma tradicional.

...

A capacidade literária deixa de ser fundamentada numa formação especializada, para o ser numa politécnica, tornando-se, assim, um bem comum.”¹⁸

Nesse sentido, tanto em Benjamin, quanto nos outros autores citados, o que acaba por se delimitar é a importância da produção de discursos e da operacionalidade em dispositivos, cuja exibição de seus mecanismos torna-se parte constituinte do trabalho artístico. De fato, uma mudança paradigmática que transformou os modos de produção, recepção e circulação de arte, fazendo a experiência do corpo evoluir para um estado constante de performance, colocando-se agora em uma situação que é vivencial, desdobrando-se, a partir de si, para uma exterioridade.

Opostos complementares

É interessante notar, porém, que a oposição entre o eixo vertical e o eixo horizontal serve apenas como esquema de uma operação mental que tende a separar conceitos, planos e ações. Se transformarmos tal esquema em camadas que se perpassam, ao invés da oposição, poderíamos pensar, talvez, em complementaridade entre as partes. Tal percepção sobre opostos complementares, a título de referência e proximidade, pode ser aprofundada tendo em mente o texto de Allan Kaprow, de 1958, sobre os dois anos da morte de Pollock. Nele, o autor diz que Pollock fazia da arte um ritual, observando que sua obra dá a impressão de se desdobrar eternamente, ignorando o confinamento do campo regular em favor de um *continuum*. Apontando para outra leitura, que não aquela que via em Pollock apenas um grande pintor de texturas, Kaprow observa que:

“Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de ‘partes’, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais.”¹⁹

Voltando à questão dos opostos complementares, há dois momentos na pintura de Pollock que nos chama a atenção. O primeiro é o deslocamento do movimento dos ombros para os quadris. Pollock precisava de espaço para poder praticar o gesto que continha sua pintura, realizando, assim, um deslocamento estrutural da verticalidade do cavalete para a horizontalidade do chão, como que saindo diante da superfície do espelho para fazer um mergulho dentro da tela. Tomando a própria obra de Kaprow como exemplo, podemos pensar, também, que esse foi um dos caminhos em direção ao *happening*, gerando um tipo de ação de sentido, que posteriormente seria designado como *performance*. E, ainda que o movimento realizado por Pollock fosse íntimo, privado, particular, não deixava de ser um movimento ritualizado. O segundo momento é quando essas pinturas eram expostas, criando assim uma relação fecunda com a arquitetura, agora como objeto público, como coloca Kaprow, dizendo que: “[...] o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores)”²⁰. Tal aproximação aponta, aliás, para certos deslocamentos que, ao invés de conduzirem ao rompimento com o trabalho de arte de matiz antropológica, talvez possa nos servir como um mediador de negociações entre a “reflexividade” e a arte “perigosamente política”, conectando os dois eixos opostos.

Para além da visão comum sobre o Neoplasticismo, onde a fórmula das linhas pretas na vertical e horizontal são preenchidas com cores primárias, o próprio Mondrian, em um texto publicado postumamente, em 1942, escreve que “forma, volume, superfície e linha devem ser destruídos (...) só então os elementos constitutivos podem suscitar uma contraposição universal, que constitui o ritmo dinâmico da vida”. Tal contraposição aponta para o princípio plástico, não para axiomas que propõem a formulação de leis universais, uma vez que, em sua época, o relativismo reconhece “a inviabilidade de uma contemplação fixa, de um conceito inabalável em relação ao perceptível”. Não se trata de olhar para dentro do quadro para ali ver a vida espelhada, mas, a partir do quadro, se posicionar para a

experiência da vida.

Era essa a admiração que Hélio Oiticica nutria pela obra de Mondrian. Já em 1959 anota em seu diário²¹ as “palavras proféticas de Mondrian”, em que este diz que no futuro a arte não será uma coisa separada do ambiente que nos circunda, sendo que uma nova realidade plástica será criada²². A referência a Mondrian é constante, uma vez que sua idéia de arte partia de uma visão construtivista e concreta, que não deixava espaço para a abstração, ou, antes, para Oiticica, a abstração era, mesmo, a síntese de tudo e a cor, seu elemento estrutural. Para Oiticica, a arte depois de Mondrian teria perdido a espontaneidade, tornando-se excessivamente intelectual. Em um de seus escritos do dia 13 de agosto de 1961, coloca a si e a Lygia Clark como “o elo de desenvolvimento post-Mondrian” através do ‘espaço’ e não da ‘forma geométrica’, escrevendo que a artista:

“Compreende então o sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora, mas de dentro, como uma coisa viva; a sua necessidade de ‘verticalizar’ o espaço, de ‘quebrar a moldura’, por ex., não são necessidades pensadas, ou ‘interessantes’ como experiência, mas necessidades altamente estéticas e éticas, surpreendentemente nobres, colocando-a em relação a Mondrian, como o Cubismo em relação a Cézanne”.²³

Oiticica observa, também, que Lygia Clark dá um passo adiante a Mondrian, “na temporalização do espaço pictórico, propondo (...) sua quebra para o espaço tridimensional e a destruição do plano básico que constituía o quadro”. Sobre a ortogonalidade em Mondrian e Clark, Oiticica ainda aponta, na nota desse mesmo dia, que a evolução que se dá em Clark em relação a Mondrian é que “aqui, o sentido ortogonal é universal, vertical e arquitetônico, e não particular em relação a Mondrian ou ao neoplasticismo”²⁴. O que interessa salientar, pois, não é só o fato de como a pintura transcende uma discussão de ‘meios’, mas como, a partir do que exemplifica Oiticica, a cor se espacializa, abre-se para o ambiente. A trajetória do artista brasileiro, nesse sentido, é notável. A cor saindo da parede, indo para o espaço arquitetural, através de placas de cor e transformando-se em núcleos coloridos. Então, tornando-se ambiente, arquitetura e, em mais um surpreendente, mas coerente rodopio, tomando o corpo, em uma relação onde o movimento cria vida para a cor²⁵. O corpo da cor se fazendo matéria através de Parangolés, Bóides, Penetráveis. Tudo absolutamente teorizado pelo artista.

Mas a pesquisa desse artista brasileiro não se esgota na ‘espacialização’ da cor. Ela busca, isto sim, acabar com a representação da cor, “introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico” e transformando “a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão”²⁶. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Oiticica irá teorizar, sobretudo, sobre questões que relacionam a arte com a sociedade. Mostra como a tomada de posição dos artistas brasileiros de vanguarda possui características próprias não só no plano nacional, como internacionalmente, também. Define a relação de participação com o espectador, bem como posições em relação a problemas políticos, sociais e éticos e, entre 6 pontos distintos, um deles aponta para a “tendência para proposições coletivas”²⁷. Ou seja, uma pesquisa que se inicia no campo da cor, mas que se abre, paulatinamente, para o social e para o campo da cultura, de um modo geral, como, por exemplo, sua ligação com o samba da Mangueira, com a marginalidade, com o crime ou as drogas. Assim, podemos perceber como a ‘reflexividade’ ligada ao espaço e seu contraponto, a ‘exterioridade’, ligada ao tempo, não são polos opostos dos eixos vertical e horizontal, mas se afirmam uma a partir da outra, pois não há conteúdo sem continente, nem forma sem entorno.

Recolocando os termos, a questão ‘infrutífera’ entre forma e conteúdo e qualidade estética *versus* relevância política que Benjamin defende como superada, parece ainda frutificar várias questões. O que se coloca, desse modo, é que a arte não se torna somente ‘perigosamente política’, como teme Foster, mas que apenas pode ser ‘sentida’ por aquilo que ela não é: um lugar a ser negado, mais do que ‘negociado’, tendo em vista as considerações de Maia.

Espaço institucional, obra crítica

Uma questão fundamental que vai da passagem tautológica da arte até sua relação diretamente voltada para o campo da cultura, refere-se à definição e aos limites que permitem a averiguação de algo ser visto, ou não, como arte. Em seu influente texto sobre a ‘estética da administração’²⁸, escrito em 1989, Benjamin Buchloh, é categórico ao colocar que:

“A partir do ready-made a obra fica submetida a uma definição legal, no resultado de uma validação institucional. Ou seja, não é mais arte porque é pintura ou escultura, ou porque é perceptiva, o que acontece é que ela agora é sempre dependente da análise.”²⁹

Para o crítico, a definição do que é estético torna-se uma mera questão de convenção linguística que depende de um contrato legal (discurso de poder e não de gosto). Mais do que a definição de “arte como arte” pregada tanto pela crítica formalista quanto por Kosuth, em sua defesa da arte conceitual, segundo Buchloh, o que temos, ao contornar e delimitar a prática artística é sua inserção automática dentro de um contexto avalizador, isto é, a instituição. Para Buchloh, foi a própria ênfase no empirismo e no ceticismo ante a qualquer visão utópica – como apregoava a arte conceitual dos finais dos anos 60 – que fizeram emergir movimentos como ‘a volta da pintura’ de caráter ‘expressivo’ e comercial, em sintonia com a ideologia neoliberal dos anos 80 e 90. Nesse momento, o mercado tornou-se o regulador das funções sociais, em um mundo cada vez mais globalizado. Como uma vitória contra a depuração da imagem, memória, destreza e visão de uma representação estética visual, criou-se um campo fértil para a reaparição fantasmagórica de paradigmas do passado que pareciam ter desaparecido, coloca Buchloh.

Dizendo-se a primeira a usar o termo, Andrea Fraser rebate as acusações daqueles que atribuem à “crítica institucional” um valor pejorativo, com justificativas de faltar, a esse tipo de prática, relações de ‘exterioridades’ e projetos engajados socialmente. Fraser afirma que “a instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência”³⁰. Estar dentro do campo institucional não quer dizer que não se produzam efeitos nele, sendo que o que está além de suas fronteiras também afeta seu interior, coloca a autora: “a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos”³¹. Para a artista, a crítica institucional *sempre* foi institucionalizada. Segundo ela, o ‘mundo real’ não se distingue do ‘mundo da arte’, pois se ilude quem acredita no jogo do voluntarismo social como prática de transformação. E, desafiando seus detratores, mostra que o jogo do poderio econômico afeta a todos:

“[...] nós também reproduzimos as mitologias de liberdade voluntarista e onipotência criativa que têm feito da arte e de artistas emblemas tão atrativos ao empreendimento neoliberal e ao otimismo da ‘sociedade-da-propriedade’”³².

Separando a crítica institucional por gerações, Brian Holmes, em *Investigações extradisciplinares: Para uma nova crítica das instituições*, elenca a forma como Smithson, Ascher, Haacke, Buren e Broodthaers investigavam os condicionamentos

de suas próprias atividades através das restrições ideológicas e econômicas do museu, atribuindo-lhes o papel de serem da primeira geração que realizou um papel crítico consciente impregnado em suas obras. A segunda geração seria a do *site-specificity*, dos anos 80 e 90, considerada fetichista pelo autor³³. Os artistas desta geração perseguiram a exploração sistemática da representação museológica, “examinando suas ligações com o poder econômico e suas raízes epistemológicas, em uma ciência colonial que trata o outro como objeto a ser exibido em vitrina”³⁴. Sobre os artistas da ‘segunda geração’, detêm-se sobre a obra de Andrea Fraser, dizendo que ela “acaba sendo internalizada em uma governabilidade da falência, em que o sujeito não pode senão contemplar seu ou sua própria prisão psíquica, e ainda tendo alguns luxos estéticos por compensação”. Diz, então, que o que havia sido transformador nos anos 60/70, “passa a encontrar um beco sem saída, tendo como conseqüências institucionais a complacência, a imobilidade, a falta de autonomia e a capitulação perante várias formas de instrumentalização...”³⁵. Para Holmes, é preciso redefinir os meios, a mídia e os objetivos para se seguir adiante, rumo a uma terceira fase da crítica institucional, cujos integrantes costumam estar ligados em redes e coletivamente, amadurecidos no “universo do capitalismo cognitivo” e com compromissos políticos, sem abandonar os meios expressivos: “para eles, toda máquina complexa é impregnada de afeto e subjetividade”³⁶. Ainda, de acordo com Holmes, as condições de representação transbordaram sobre as ruas: “porém no mesmo movimento, as ruas assumiram seu papel em nossas críticas”³⁷.

Comparando os textos de Brian Holmes e o texto de Andrea Fraser, o que salta em ambos os textos é o desejo primeiro de não se sentir “capturado” pelo sistema, seja o de arte, seja o econômico. Se Fraser entende que a “institucionalização da crítica não inviabiliza a crítica à instituição”, para Holmes, no entanto, esse é seu ponto de desvio merecedor de severas críticas.

O problema dos posicionamentos dicotômicos é o de levar o entendimento sobre arte como uma ideia de superação e sucessão de estilos e movimentos em épocas distintas, segundo uma visão enciclopédica, linear e não como é, de fato, como espaço de coexistência entre umas e outras, em camadas e platôs. Pois é dessa forma que a arte se reatualiza a cada vez que conseguimos compreender a nós mesmos enquanto portadores de uma identidade de nosso tempo, tal como acontece com as obras dos artistas, em qualquer época, saindo muitas vezes de

uma situação secundária, para ocupar outros postos de visibilidade dentro do interesse que o trabalho acaba produzindo. Vide, por exemplo, a recuperação de Archimboldo ou Bosch, pelos Surrealistas, ou da quantidade de pintores primitivistas ou doentes mentais que a arte de Gauguin, van Gogh e Cézanne permitiram vir à luz³⁸. As críticas contemporâneas tendem a fechar demais a discussão sobre o aparato institucional, esquecendo que um artista, quanto mais tomado por seu tempo³⁹, mais amplo se torna naquilo que tem para mostrar/dizer. E sua leitura, posterior, é feita daquilo que ele mesmo ajudou a construir, em termos de percepção e sensibilidade ao espírito humano.

O que nos interessa, portanto, são os espaços de negociação de sentidos com o fora, aceitando, primordialmente, a condição da criação de diálogos. Ou seja, na negociação de espaços com outras disciplinas e áreas do conhecimento e sensibilidade⁴⁰. Nessas condições, podemos pensar que tanto Fraser dá a Holmes condição de alargar seu discurso crítico, quanto este, ao praticar sua 'extradisciplinaridade', se contém a uma crítica institucional e fechada, também. Afinal, os exemplos por ele citados acabam se transformando em discursos que se desdobram pelas instituições, sejam na forma de vídeos, textos ou fotos que se espalham em livros acadêmicos, pelo espaço da internet, em galerias de arte, etc.

Entre isso *ou* aquilo, por que não se criar relações entre isso e aquilo, cujo resultado pode ser uma combinação terceira que nem é isso, nem é aquilo, mas um *aquiloutro*?⁴¹ No caso de Oiticica, a experiência da cor abriu caminhos para trabalhos absolutamente políticos, posicionados e cujas relações com a temporalidade no seio da cultura, não só faz de suas proposições algo bastante atual, como se amplifica com o passar dos anos. Como coloca Mari Carmem Ramirez, no texto *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*, a 'arte conceitual' no contexto da América Latina e, particularmente, no que diz respeito ao Brasil, sempre foi política, afeita às idéias, à ação, em contato direto com as ruas, questionadora, desafiadora. Vide, por exemplo, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, colando mensagens políticas em garrafas de coca-cola vazia e retornando-as de volta à fábrica, que as devolveia cheias de refrigerante, novamente, à circulação, com propagandas contrárias à ideologia dominante. Ou o projeto *4 dias 4 noites*, de Artur Barrio, também de 1970, em que o artista passa 'deambulando' pelas ruas do Rio de Janeiro, sem dormir, até entrar em

um processo que o levou à internação em um hospital psiquiátrico, sem que houvesse qualquer registro dessa ação de imersão na malha urbana. Mais, Paulo Bruscky, de Recife, não só pelo fato de ser 'extradisciplinar' desde os anos 70, mas pela prática experimental com a linguagem em performances multimídias em que usa da máquina de xérox a desenhos através de impulsos neuronais. *Arte/Pare*, de 1973 é um vídeo⁴² que mostra como as pessoas estão adaptadas a ordens e comandos oficiais. Em uma ponte de Recife, o artista colocou uma fita de trânsito atravessando a via dos carros, que ficavam parados, esperando, até que alguma voz de comando os permitisse sair dali.

Os exemplos são muitos e se diversificam tanto nas estratégias quanto nos períodos, a começar, entre nós, por Flávio de Carvalho, um dos grandes nomes da geração modernista em terras 'tupiniquins', nos idos dos anos 30 e 50, que realizava ações denominadas por ele de 'experiências', tais como atravessar uma procissão na contramão, de chapéu, piscando para moçoilas, em que quase foi linchado. Ou vestir a roupa do 'homem tropical' – uma saia desenhada por ele – e subir a Rua Augusta, em São Paulo, rodeado por uma multidão de curiosos.

Considerados precursores da intervenção urbana, o grupo 3nós3, de São Paulo, formado por Hudinilson Junior, Mário Ramiro e Rafael França, já em 1979, fazia trabalhos como ensacar as cabeças de monumentos ou colocar fitas adesivas em vitrines de galerias de arte, como proposta de levar às ruas suas questões derivativas do grafite urbano, que ocupou a capital paulista a partir do fim dos anos 70 para os anos 80, com artistas como Alex Vallauri e sua *Rainha do Frango Assado*, pintada sobre os muros, entre muitos outros artistas e grupos daquela época.

Mais recentemente, em 1999, tivemos a ação promovida por Alexandre Vogler intitulada *Atrocidades Maravilhosas*, consistindo na convocação de outros artistas para realizarem, cada um, cartazes lambe-lambe para serem colados pelas ruas do Rio de Janeiro. Essa ação urbana, ainda que justificada pela sua dissertação de mestrado, à época, foi totalmente independente dos meios institucionais, que só vieram a perceber que o trabalho existiu depois de ter sido filmado e exibido na mostra *Panorama 2001*.

O caminho que vai da não-institucionalidade à institucionalidade do trabalho de arte

passa, muitas vezes, por situações como as que aconteceram, várias vezes, por todo o país, com o acolhimento de trabalhos e processos que não poderiam ser compartilhados, caso não houvesse um local para mostrá-los. Foi o que ocorreu nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no final da década de 60, onde os artistas acabavam por encontrar ali um ambiente criativo e libertário, tão distante da realidade do país naquele momento de repressão e tortura. Na mesma época, o Parque Lage também abria seus portões a experimentalismos de referências cruzadas entre várias linguagens distintas, como poesia, dança, cinema, artes gráficas, plásticas, etc. Na esteira desses encontros, outros aconteceram, como o *Rés-do-chão*, na casa do artista Edson Barrus e o *Zona Franca*, na Fundação Progresso – ambos do começo dos anos 2000 – transformados em palco do encontro de vários artistas e situações únicas, que se desdobraram e continuam se desdobrando mesmo depois que chegaram ao fim. Ainda que de forma não programática, tanto o *Rés-do-chão* quanto o *Zona Franca* foram importantes para arejar o ambiente cultural da cidade, além da criação de posicionamentos diante do circuito e, além disso, por abrirem caminho para experimentalismos impossíveis de serem realizados em qualquer ‘instituição’ mais estruturada, à época, caso ambos possam ser considerados, ainda que fragilmente, como instituições, também.

Não estaríamos exagerando em alinhar um polo e outro, assim como Nietzsche coloca sobre a oposição de estados complementares que se dão entre Dionísio e Apolo “que a palavra comum ‘arte’ apenas na aparência consegue anular”⁴³. Todavia, tal oposição não deve ser tratada no sentido de que uma seja a própria encarnação do conteúdo e a outra represente a forma, uma vez que o interesse da questão recai sobre intensidades e fluxos. Trata-se, sim, em perceber como a arte se constitui enquanto engendramento de subjetividades, sensorialidades e afetos.

O que pode ser percebido, então, nesse jogo de duplicidade, é que toda instituição também faz parte de situações onde se negociam sentidos e derivações de seus estatutos. Assim, a questão não seria se negar ao embate de questionar as oposições, mas criar condições para que, dentro de certas situações institucionais, salte a posição crítica do autor da obra. Afinal, uma coisa é a arte que se institucionaliza, outra o gesto do artista a encontrar linhas de fuga colocando a arte para fora da prisão da representação, do meio, do abstracionismo ou da instituição. Em todo caso, o medo da exterioridade absoluta, assim, da arte perder os seus

limites, dependerá, então, da prática de negociações que se dão sempre em situações mutáveis, cambiantes e flexíveis. A própria estrutura se transforma em objeto moldável, mais, em processo desdobrável, também.

NOTAS

¹ O ensaio de Benjamin é fruto de uma conferência realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.

² BENJAMIN, 1992: p.137

³ Idem: p.138.

⁴ Ibidem: p.141.

⁵ Ibidem: p.141.

⁶ Ibidem: p.138.

⁷ Ibidem: p.141.

⁸ Ibidem: p.144.

⁹ FOSTER, Hal "O artista como etnógrafo", 2005: p. 144.

¹⁰ FOSTER, 2005: p.148.

¹¹ STEINBERG, 2008: p.116

¹² FOSTER, op. cit: p. 147.

¹³ Foster assim coloca tais desdobramentos: "primeiro relativas aos materiais constitutivos do meio artístico, depois, sobre suas condições espaciais de percepção e, então, das bases corpóreas dessa percepção". Ibidem, p. 143.

¹⁴ Nesse ensaio, publicado na Revista Concinnitas, nº14, Maia discute a questão da arte a partir do texto de Foster e o liga às questões da América Latina.

¹⁵ MAIA, 2009: p.88.

¹⁶ Ibidem: p.90.

¹⁷ BENJAMIN, op. cit.: p.149.

¹⁸ Ibidem: p.142.

¹⁹ FERREIRA; COTRIM, 2006: p.40

²⁰ Ibidem: p.43.

²¹ *Aspiro ao Grande Labirinto*. Escritos de Hélio Oiticica selecionados por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão

²² OITICICA, 1986: p17

²³ Idem: p.35.

²⁴ Idem: p.35.

²⁵ "A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três, é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões". Ibidem: p.23.

²⁶ Ibidem: p.63.

²⁷ Ibidem: p.84.

²⁸ Uma versão em inglês do texto está disponível no site da Revista October: http://www.lot.at/sfu_visiting_artists/Buchloh_october.pdf

²⁹ BUCHLOH, 2004: p.177.

³⁰ FRASER, 2008: p.184.

³¹ Idem: p.184.

³² Ibidem: p.186.

³³ Holmes, 2008: p.10.

³⁴ Idem: p.10.

³⁵ Idem: p.11.

³⁶ Idem: p.12.

³⁷ Idem: p.13.

³⁸ Ernst Gombrich levanta essa questão no clássico *A História da Arte*.

³⁹ A esse respeito ver a biografia escrita por Beth Archer Brombert: *Edouard Manet: rebelde de casaca*.

⁴⁰ Buchloh comenta sobre o trabalho de Buren, em 1971, conjugando, ao mesmo tempo, o dentro e o fora institucional. (BUCHLOH, 2004:p.189)

⁴¹ Em *Ideograma*, no capítulo *O princípio cinematográfico e o ideograma*, Haroldo de Campos compara a montagem no cinema de Sierguéi Eisenstein e o princípio do hai-kai, onde a junção dos dois primeiros versos resulta em um terceiro, que dá sentido e aponta direções para os outros dois. (CAMPOS, 2000, p.149)

⁴² Filme Super-8mm digitalizado, Pode ser consultado na coleção de vídeos *Circuitos Compartilhados* (2008), organizada por Newton Goto.

⁴³ NIETZSCHE, 2005: p.27.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Luiz Moita. Lisboa – Portugal: Relógio D'Água Editores, 1992.

BUCHLOH, Benjamin. *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 167-199.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 30-42, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro, 1982.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, p. 179-187, dez. 2008.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n.12, p. 6-13, jul. 2008.

KUDIELKA, Robert. Abstração como antítese. *Novos Estudos, CEPRAP*, São Paulo, p. 37-48, 1998.

MAIA, Giordani. Identidade, Circuito e Distância Crítica. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 86-96, jun. 2009.

NIETZSCHE, Friederich. *A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*. Trad. Marcio Pugliese. São Paulo: Madras Editora, 2005.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.15, p. 184-195, 2007.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Rubens Pileggi Sá

Artista e professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. É doutorando na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação pela mesma instituição. Escreveu o livro “Alfabeto Visual” sobre arte contemporânea e desenvolveu o projeto de arte “Cromo Sapiens”, com moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro.