

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e professor associado de teoria e história da arte contemporânea da UFF, Niterói. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos.

O verso do artista no reverso do mundo¹

RESUMO

As práticas artísticas colaborativas têm transformado a natureza da arte, além de provocar o deslocamento do artista do lugar tradicionalmente a ele reservado na sociedade. Isso tem demandado do artista a reinvenção de si mesmo sob a luz das mudanças nas relações entre arte e sociedade. Estas são questões que buscamos enfrentar neste texto-reflexão, visando confrontar “verdades” e percepções cristalizadas da arte, de seu lugar e de suas relações com a sociedade.

Palavras-chave: *artista, práticas colaborativas, arte contemporânea*

ABSTRACT

The collaborative artistic practices have transformed the nature of art, as well as causing the displacement of the artist of the place traditionally reserved to him in society. This has sued the artist reinvention of himself under the light of the changes in the relationship between art and society. These are questions that we seek to face in this text-reflection, aiming to confront “truths” and crystallized perceptions of the art, its place and its relationship to society.

Keywords: *artist, collaborative practices, contemporary art*

Tornar-me um artista foi uma decisão política. Isso não quer dizer que eu faça “arte política”, ou mesmo “arte política explícita”. Minha escolha foi uma recusa em fazer arte política. Eu faço arte politicamente.

Thomas Hirschhorn, 2000²

1. A arte não cabe nas instituições de arte

(De noite todos os gatos são pardos!)

A arte não cabe nas instituições de arte, mas isso não é uma percepção recente. Há quase um século, nos anos heróicos da revolução russa, o poeta Wladimir Mayakovsky exortava seus colegas artistas a que deslocassem suas atividades de arte para os espaços públicos: “não precisamos de um mausoléu morto onde obras de arte mortas sejam adoradas; precisamos de uma fábrica viva do espírito humano – nas ruas, nas linhas férreas, nas fábricas, oficinas e casas dos trabalhadores”. (GRAY, 1970, p. 219)

Desde os anos 1960, parcela significativa da arte contemporânea tem se alinhado com o desejo de explorar a circulação da arte para além do universo restrito e tradicional das galerias e dos museus. Essa produção de arte ficou conhecida como arte pública, eventualmente como arte *site-specific* e mais recentemente como práticas artísticas colaborativas em contextos específicos, arte dialógica (KESTER, 2004), arte socialmente comprometida (HELGUERA, 2011) ou arte socialmente cooperativa (FINKELPEARL, 2013). Trata-se de práticas de arte instauradas a partir do encontro com contextos sociais e culturais específicos, nas quais os diálogos e as negociações são parte viva e inalienável; somente quando próximas desses contextos originários essas práticas de arte defrontam-se com sua razão e seu sentido.

Por outro lado, os resultados dessas práticas colaborativas, somente depois de superada a fase de desconfiança, podem ser aceitos como arte. E mesmo assim, por contar com complacência temerosa de uma crítica que não esquece os imbróglios em torno dos feitos e “achados” de Marcel Duchamp há cem anos e dos efeitos da sonolência dos contemporâneos de Van Gogh, conforme apontado pela socióloga da arte francesa Nathalie Heinich: “todos os criadores verdadeiramente inovadores colidem com a perspectiva comum, com a *doxa* de seus contemporâneos, na medida em que eles violam as normas aceitas”. (1996, p. 145)

No entanto, essas práticas colaborativas estão, por sua própria natureza, atadas ao seus contextos originais, onde encontram sua *verdade*, onde se

enriquecem no encontro com as singularidades do lugar, com as realidades e heranças culturais, com as especificidades do mundo. As tentativas de transposição da experiência desses encontros para os espaços supostamente neutros e certamente neutralizadoras do museu, em geral em aparições fantasmáticas e em arremedos de realidade, aplaca a presença de mundo dessas práticas colaborativas, destitui a arte de sua experiência e de sua presença no mundo mundano.

O museu é uma instituição que busca criar universalidades, que visa criar universos de neutralidade e de descontextualização para abrigar obras de arte e artefatos representativas de viagens no espaço e no tempo do *homem universal*. Mas essas práticas museais vão na contramão da arte que se afirma nas singularidades dos contextos interagidos, onde encontram seu norte e sua razão de ser.

É verdade que os museus de arte têm reconhecido e procurado enfrentar essa nova dinâmica da arte, buscando garantir um lugar de relevância na construção e na escritura da história da arte em permanente processo de reinvenção. Nesse sentido, os museus têm promovido certa revisão de suas políticas e de suas missões, de maneira a se adaptarem às práticas contemporâneas. Mas esse movimento de ajustamentos sucumbe diante das limitações da instituição e de seus compromissos, caracterizando-se inevitavelmente como uma instituição conservadora.

No entanto, independentemente das tentativas de flexibilização e do desejo de adaptação dos museus em acolher as práticas contemporâneas do campo sempre cambiante da arte, certas produções de arte simplesmente não cabem no universo institucional dos museus, diante de seus limites conceituais, físicos, patrimonialistas e/ou políticos. Instaura-se assim uma clara incompatibilidade com nítidos contornos de conflitos de interesses e de fortes fricções.

2. O transitar pelo mundo não leva ao museu (Para quem sabe ler, pingo é letra!)

De acordo com certa perspectiva crítica, o espalhamento da arte no domínio público, nos espaços públicos das cidades contemporâneas diferentes daqueles abrigados em museus e galerias de arte seria, em grande parte, consequência das restrições do sistema de arte que impõe rígido processo de seleção para a circulação das obras, em especial daqueles em início de carreira. Aceitando-se essa premissa como verdadeira, a busca de uma circulação alternativa se configuraria como estratégia de “aquecimento” a alimentar a expectativa, a espera e o sonho desses artistas ainda não escolhidos. Alguns hão de argumentar que muitos anseiam e aguardam que as portas do sistema de arte se abram para acolhê-los, sendo este o foco central de suas preocupações e o destino final de sua produção, permanecendo a rua – onde o mundo é mundano – como lugar provisório.

Se a rua parece ter se tornado a arena possível, franqueada para os artistas sem casa, para os artistas sem teto, outro contingente, formado por artistas internacionais, vem sistematicamente realizando projetos de arte no domínio público em diferentes partes do mundo. Em função de sua própria fulguração, esses artistas internacionais são convidados a participar de projetos curatoriais de bienais e outras instituições do sistema de arte, induzidos a responder a cenários políticos e contextos socioculturais dos quais têm pouco ou nenhum conhecimento. Neste sentido, enfrentam os riscos da incompreensão, ou da superficialização, e de empurrar suas criações artísticas para uma encruzilhada ética.

São artistas que transitam com facilidade por entre as práticas de arte no domínio público e o sistema internacional de museus, galerias e bienais: tentam amalgamar cenários antitéticos na expectativa (ou ilusão) de que esses dois universos se nutram mutuamente e que as experiências acumuladas aqui e acolá impulsionem sua percepção de artista para patamares mais elevados. Para alguns, não existe qualquer incompatibilidade em estar e atuar nesses diferentes cenários políticos, nem qualquer inconsistência em apresentar criações em galerias e museus enquanto desenvolvem projetos de arte em articulação direta com as coisas do mundo no domínio público. Nesse movimento entre universos heterogêneos, as especificidades de cada cenário e suas implicações políticas são neutralizadas para garantir-se a viabilidade do trânsito.

No entanto, não podemos desconhecer que a opção pelo cenário público terá sempre um componente político, não estando desprovida de intencionalidades e de colorações ideológicas. Na medida em que projetos desenvolvidos em contextos específicos da esfera pública têm a comunidade parceira e participante como seu público privilegiado ou mesmo como público único, outras possibilidades de atendimento e de participação parecem ficar automaticamente excluídas.

Nos parece razoável entender que, nesses trânsitos, os artistas assumem uma tarefa hercúlea ao tentar construir pontes entre universos políticos tão distintos – o mundo das instituições de arte e o mundo mundano –, universos regidos por ideologias que não se coadunam e que se apresentam, sob certas perspectivas, em flagrante oposição. Algo como a utopia projetada pelo artista belgo-mexicano Francis Alÿs: a impossível ponte flutuante entre Havana, Cuba, e Key West, Flórida, Estados Unidos.

3. A arte não quer tratar apenas da arte *(Não se coloca o carro na frente dos bois!)*

Como consequência deste movimento da arte em direção a lugares e contextos específicos, o escopo de temas, assuntos e questões a figurar no panteão da arte tem sido alargado, ou mesmo substituído, na instauração de um cenário de polissemia no campo da arte. Esse novo cenário de referências e de preocupações indica que isolamentos e autorreferências estetizantes já não são o bastante, abrangendo questões sociais, políticas, ambientais etc. Com isso, o artista parece sinalizar à sociedade seu desejo de maior integração no mundo social, como que a testemunhar que ele – o artista – se importa com as coisas do mundo e que deseja que sua arte participe dos debates mundanos.

Assim, parece não haver questão mais ou menos nobre para a arte. Quaisquer temas e assuntos que compõem o cenário social contemporâneo (violência urbana, violência doméstica, carnaval, felicidade, insegurança, desamparo social, comunidades em situação de risco etc.) podem merecer o foco e a atenção de artistas em projetos de arte que promovem encontros e trocas, em geral em seus próprios contextos de instauração, criando-se uma equação consistente entre arte e lugar.

Esse movimento em que as questões políticas, culturais e sociais são trazidas para o campo da arte, conjugado com a definição dos espaços públicos como adequados para instauração desses projetos e práticas de arte, pode ser entendido como uma redefinição da noção de “campo ampliado” da arte para além do defendido por Rosalind Krauss em 1985, incorporando elementos fugidios e experienciais da vida cotidiana na natureza da arte.

Com isso, as práticas contemporâneas de arte se afastam vertiginosamente dos postulados modernistas, promovendo um deslocamento da arte que tem provocado a reação de críticos, artistas, curadores e afins que, compreensivelmente, não se resignam com o desmantelamento de verdades e convicções que trazem consequências para o exercício de suas atividades no campo da arte.

4. A arte deve ser efetivamente um produto da sociedade

(O que os olhos não vêem o coração não sente!)

Para alguns, não há nada de novo nesse movimento de reposicionamento político e de reafirmação dos compromissos sociais da arte. Os críticos dessa reorientação ética e política da arte têm repetidamente afirmado que a arte sempre esteve e sempre estará vinculada à sociedade, uma vez que ela – a arte – somente existe como produto do meio. Para comprovar as assertivas em reação ao novo paradigma social da arte, recupera-se e evidencia-se aspectos negligenciados em tempos pretéritos. Diante da necessidade de se opor às práticas e aos compromissos sociais presentes na arte contemporânea, críticos se apressam a afirmar e reafirmar que “não há nada de novo debaixo do sol”.

Em certa medida isso é verdadeiro; até porque não se trata aqui de exaltar novidades no campo da arte, pois isso faz parte de um passado ligado a uma outra história, a outro momento da história no qual o novo *per se* era validado e valorizado. Por outro lado, não podemos desconhecer a existência de um cenário ordenado em torno de outros eixos, de outros valores e de outros interesses. Não podemos fechar os olhos ou simplesmente olhar para o lado como, se ao desconhecermos a realidade, a empurrássemos para uma situação de não existência. Como se ao não reconhecermos que a natureza da arte tem mudado, pudéssemos conter essas mesmas transformações da arte, atados a valores com os quais nos acostumamos e próximos aos quais nos sentimos confortáveis e seguros:

Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
[...]Mas é você que ama o passado
E que não vê
[...] Que o novo sempre vem
(BELCHIOR, 1976)³

Certamente não se trata de tecer uma apologia do novo; mais interessados estamos em outros versos da mesma canção de Belchior, consistentes com os compromissos e com a natureza cambiante da arte contemporânea diante do rico domínio da vida cotidiana:

Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
é menor do que a vida de qualquer pessoa
(BELCHIOR, 1976)

Diante desse paradigma social da arte contemporânea, os artistas vêm articulando suas criações com as coisas do mundo, com as coisas do mundo mundano, afirmando, sem pompa nem circunstância, que “viver é melhor que sonhar”, ao que se soma a convicção de “que qualquer canto é *menor* do que a vida de qualquer pessoa”.

5. O artista não quer uma “vida assim tão só” (Não há regra sem exceção!)

Para o escritor franco-argelino Albert Camus, o artista é aquele que à solidão não tem direito⁴. Artistas contemporâneos parecem comungar com essa mesma convicção nas práticas de coletivos de artistas, práticas colaborativas com artistas e não artistas, em projetos dependentes da participação de muitos para sua realização. Colaboração, participação e interação se transformaram em eixos das práticas artísticas contemporâneas, situações que determinam o deslocamento do artista diante do eventual colapso de sua condição de autor, nos termos a que nos acostumamos na história e na sociologia da arte.

É amplamente reconhecido por teóricos e pesquisadores que as práticas colaborativas são “inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea. Ao redor do mundo, têm surgido numerosos grupos de artistas que estipulam uma autoria coletiva, quando não anônima, para suas atividades artísticas” (GROYS, 2008, p. 19), em práticas que reintroduzem noções da

democracia participativa, de solidariedade e de atenção ao outro social como formas de enfrentamento do excessivo individualismo do tempo presente.

A esse gosto e a esse desejo em favor das *práticas colaborativas* se somam outras características da arte contemporânea – *o espalhamento da arte pelos espaços públicos e a reintrodução de questões do mundo mundano* na formação de uma base que tem mudado a natureza da arte contemporânea. Essas três características em conjunto – *práticas colaborativas, espalhamento da arte nos espaços públicos e reintrodução de questões sociais e políticas na criação artística* – têm o poder de subverter a percepção da natureza da arte e de incitar transformações na dinâmica do sistema de arte ao enfrentar postulados arraigados na produção da arte, postulados eventualmente tomados como próprios da essência da arte.

Nesse processo de desestabilizações, de questionamentos e de deslocamentos, as *práticas colaborativas*, através de sua ênfase no coletivismo, criam forte área de turbulência e de fricção para o mito do artista, para o mito do autor, tão relevante e mesmo fundamental para a sustentação de *verdades* da arte, da história, das instituições e do mercado.

Com a *reintrodução de questões e assuntos do mundo mundano* nas práticas de criação artística, desarticula-se a noção de uma arte dedicada a questões supostamente superiores, que apontam para a superação das coisas cotidianas, a sugerir que a arte não é coisa para os mortais, ou pelo menos não para todos os mortais. A adoção de assuntos e questões do cotidiano permite que a arte se aproxime das pessoas comuns, pessoas que habitam o mundo mundano em oposição à realidade paralela do mundo da arte, contri-

buindo para dismantelar um cenário de distinção social do qual as práticas da arte são partícipes.

A última dessas três pontas – o *espalhamento da arte pelos espaços públicos* – tem potência para descentralizar o lugar da arte ao afirmar que o lugar da arte pode ser qualquer lugar, que a arte pode prescindir dos espaços institucionais para sua instauração. E mais que isso: como muito dessas práticas artísticas nos espaços públicos se caracteriza por processos desmaterializados que não apontam para o objeto como produto, deixa-se de prover o sistema de arte (em especial, o mercado de arte) com o que o move e que lhe dá razão e sentido. Até mesmo a própria construção e a escrituração da história da arte precisam se adaptar a essa realidade, uma vez que o exercício tradicional de fazimento da história fica comprometido diante dessas práticas artísticas efêmeras que tendem a eliminar os vestígios de seus processos criativos, exceto por material rarefeito de cunho documental, dificultando sua recuperação para efeitos de investigação, de processamento, apropriação e catalogação.

6. As práticas colaborativas têm um contorno político

(A união faz a força!)

Da mesma maneira que podemos admitir que muitos artistas são levados a “optar” pela inserção da arte nos espaços públicos pela carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, também as práticas colaborativas, em especial aquelas dos coletivos de artistas, podem ser vistas como estratégias de enfrentamento das restrições e dos gargalos do sistema de arte; algo próximo do “a união faz a força”. Mas isso parece ser uma leitura simplista com pitadas de malícia.

Primeiro, devemos lembrar que no território plural das artes, as práticas de colaboração são a norma, não a exceção. O dia a dia das produções nas áreas da música, do teatro, dança e cinema é dominado por práticas colaborativas de desenvolvimento coletivo dos projetos artísticos, diferentemente do que acontece no campo das artes visuais. No entanto, não podemos desconhecer que, mesmo no terreno das artes visuais, a montagem do espetáculo próprio da arte – a exposição de arte – requer a colaboração e a participação de diversos profissionais, saberes e habilidades distintas, mesmo que os destaques oscilem entre o curador, eventualmente tido como autor da exposição, o artista criador e sua obra.

Segundo, para além das estratégias e das trocas que aproximam artistas sob a rubrica comum dos coletivos, sob a rubrica de estar-com, de estar-junto, o processo de colaboração reformata os projetos de arte e sua orientação política a partir da troca e da articulação de saberes em seu processo de criação. Essas práticas, quando efetivas em suas premissas colaborativas, enfatizam o processo construído no encontro e na abertura para os diálogos e para as negociações. Esses processos de colaboração são oportunidades de alargamento da envergadura do campo da arte para além de suas bases sedimentadas, em desafios que apontam para o encontro de novas arquiteturas de saberes e de experiências, em cenários que não têm mais os artistas como único eixo central.

Nessas inquietações e deslocamentos, tendo abandonado o ateliê modernista, sentindo-se despejado daquele ateliê e jogado diretamente nos espaços desabrigados do mundo mundano, o artista se envolve em práticas de diálogo, de negociação e de trocas pautadas pelas complexidades do “outro” social que formam a riqueza e a polissemia do mundo. Neste processo, o artista assume a expectativa de atravessar com esse “outro” experiências de enriquecimento mútuo.

7. A arte não gira em torno do artista *(O pior cego é aquele que não quer ver!)*

Essas transformações na dinâmica e na natureza da arte têm sido provocadas pelo artista; e é justamente sobre esse mesmo artista que recaem as consequências e implicações dessas transformações, como se o artista fosse a vítima e o algoz de si mesmo. Mas isso é apenas uma das maneiras de ver o fenômeno e seus efeitos sobre a condição social do artista. Diante das práticas colaborativas nas quais o artista deixa de ser o criador único, o eixo central do processo criativo; práticas que, em sua desmaterialização e espalhamento, subvertem a lógica do artista como criador de objetos singulares para um sistema e um mercado ávidos; em um processo de arte cujas questões norteadoras são construídas a partir de processos de debate e de negociação com esse outro social, o artista passa ele mesmo por um processo de reinvenção no qual sua condição de artista é cruzada por novas percepções de si mesmo, de seu lugar no mundo.

O artista, conforme concebido na modernidade, foi estimulado e treinado a buscar a razão e a essência de sua arte em si mesmo, em sua visão de

mundo, em como esse mundo o tocava, sendo sua arte, em retorno, algo próprio de si mesmo que apenas tangenciava ou “se inspirava” nas coisas do mundo. Nos tempos atuais, o artista é chamado a atuar de dentro. Aquele lado de segurança, o “ficar de fora”, entrou em colapso e foi engolido pela ideia de viver no mundo. O artista é parte do mundo, está incluído neste mundo mundano, o que demanda sua reinvenção em favor de uma atuação efetiva e contundente no mundo, de dentro do mundo.

Tudo isso parece contrariar lógicas e teorias que têm orientado o artista em sua percepção de si mesmo e de como ele – o artista – se oferece à percepção do mundo social. Aquela lateralidade que outrora significou o lugar crítico para o artista e para a arte não se apresenta mais como satisfatório; o desafio presente é promover a reinvenção da arte em resposta à ampliação do campo artístico em favor de uma aproximação vertiginosa com o campo social, inaugurando uma nova condição do artista, conforme sugerido por Antonio Negri: “o paradoxo artístico consiste hoje no desejo de produzir o mundo (corpos, movimentos) *diferentemente – e de dentro*; um mundo que não admite outro mundo além daquele que de fato existe”. (NEGRI, 2011, p. 108)

Um cenário que aponta para o artista mergulhado no mundo real, no mundo mundano, enfrentando suas mazelas, suas riquezas e seus prazeres; um “mergulho no concreto” que vem transformando a natureza da arte e provocando seu espalhamento neste mundo mundano.

NOTAS

¹ As ideias desenvolvidas neste artigo-ensaio foram apresentadas originalmente sob a forma de palestra na sessão de encerramento do Seminário Iberoamericano Poéticas da Criação, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, em dezembro de 2013.

² Citado por Terry Smith em *Creating Dangerously, Then and Now*, 2006.

³ Canção de autoria de Belchior gravada pelo próprio autor em 1976 no disco *Alucinação* (Phonogram) e por Elis Regina no mesmo ano, como música de abertura do disco *Falso Brillante* (Phonogram).

⁴ Citado por Suzy Gablik: “‘A arte não pode ser um monólogo’, escreveu Albert Camus em *Resistência, Rebelião e Morte*. ‘Ao contrário do que se pressupõe, se existe um homem que não tem direito à solidão é o artista’”.

REFERÊNCIAS

FINKELPEARL, Tom. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham, N.C.; Londres: Duke University Press, 2013.

GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson, 1992.

GRAY, Camila. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Nova York: Harry N. Abrams, 1970.

GROYS, Boris. *A Genealogy of Participatory Art*. In: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Nova York: Thames & Hudson, 2008.

HEINICH, Nathalie. *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. Nova York: Jorge Pinto Books, 2011.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Cal.: University of California Press, 2004.

KRAUSS, Rosalind E. *Sculpture in the Expanded Field*. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999 [1985], p. 276-290.

NEGRI, Antonio. *Art & Multitude*. Londres: Polity Press, 2011.

SMITH, Terry. *Creating Dangerously, Then and Now*. In: ENWEZOR, Okwui (ed.). *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*. Sevilha, Espanha: BIACS, 2006, p. 114-129.