

CRUZAMENTOS ENTRE A TEORIA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA: UMA ABORDAGEM DA EXPERIÊNCIA DE UMA PRÁTICA TEORIZADA PELO ARTISTA PÓS-MODERNO.

Croisements entre la théorie et la production artistique: l'expérience d'une pratique théorisée par l'artiste

Juliana de Souza Silva Almonfrey.

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes.

Universidade Federal do Espírito Santo.

Resumo

Este texto propõe um pensar sobre as singularidades da reflexão teórica do artista pós-moderno, seus modos de operação e sua articulação com o objeto artístico. O agenciamento de uma prática teorizada e a produção no campo da arte é pensado aqui, centrando-se num estudo de caso da experiência do artista brasileiro Cildo Meireles, no que se refere a sua reflexão teórica presente no texto *Inserções em Circuitos Ideológicos* e a relação com os *Projetos Coca-Cola e Cédula*, produzidos na década de 1970. Investiga-se a aparição do trabalho de arte com um trânsito específico com seu lado de fora textual, cruzamento que revela modos de conjugação entre a reflexão teórica e a obra de arte: entrelaçamento, superposição e/ou pressuposição? As relações que podem ser estabelecidas entre esses campos são encaradas como um pólo do “hibridismo” da arte pós-moderna que configura domínios não limitados à pura visualidade, nos quais podem se observar uma movimentação da arte pelo campo verbal, que ressalta a conjunção teoria-prática de arte.

Palavras-chave: relação teoria da arte/objeto artístico, arte pós-moderna, Cildo Meireles.

Résumé

Ce texte propose penser à propos de la singularité de la réflexion théorique de l'artiste postmoderne, ses modes d'opération et son articulation comme objet artistique. L'agencement d'une pratique théorisée est analysée ici, en ayant au centre une étude de cas avec l'expérience de l'artiste brésilien Cildo Meireles, en relation a sa réflexion théorique présente dans le texte *Inserções em Circuitos Ideológicos* et la relation avec les *projets Coca cola et Cédulas*, produits (créés) dans les années 1970. On investigate l'apparition du travail avec un transit spécifique avec sa partie externe textuelle, croisement qui révèle des manières de conjugaison entre la réflexion théorique et l'oeuvre: entrelacement, superposition ou-et présupposition (suppositions)? Les relations qui peuvent

être établies entre ces champs peuvent être vues comme un pôle “d’hybridisme” de l’art postmoderne qui configure de domaines non limités à la pure visualisation, parmi lesquels on peut observer un mouvement de l’art par le champ verbal, qui fait ressortir la conjonction théorie-pratique d’art.

Mots-cles: rapport entre théorie de l’art/ objet artistique, art postmoderne, Cildo Meireles.

Escritos em cadernos, como fez Leonardo Da Vinci, em cartas, como fez Van Gogh, ou em manifestos e revistas, como fizeram alguns movimentos de vanguarda do século XIX e XX, os textos de autoria dos próprios artistas apresentam formatos e modos de operação variados em relação à obra de arte. Seu conteúdo pode ser permeado pela tônica reflexiva, justificativa ou explicativa, e até mesmo pode apresentar-se como objeto pedagógico e documental. Texto e obra podem rivalizar-se ou compartilhar de um mesmo impulso de criação ou invenção, num movimento em que são estabelecidas manobras complexas, encontros surpreendentes e até mesmo fugidios. Nota-se que os textos dos artistas podem oscilar entre a experiência criadora puramente pessoal e uma interrogação teórica mais geral, que busca refletir sobre a arte e seu sentido, mas guardam em comum a necessidade de indagar e até mesmo tornar mais precisos os problemas inerentes a sua prática, seja para si mesmo, para seus pares ou para o público cultivado. Nesse sentido, o discurso do artista pode vir carregado com um desejo de garantia das intenções dos seus projetos e de sua interpretação, especialmente num contexto de discussão ontológica da arte e a redefinição de seu conceito, como se apresenta no ambiente da pós-modernidade.

A grande circulação de textos de artistas no período pós-moderno possui singularidades que aqui pretendemos atentar. Daí nos perguntarmos, numa atmosfera de grandes transformações, no qual se configura um amplo questionamento acerca do significado da arte e de seu estatuto, como se portaria a reflexão teórica do artista pós-moderno? Como se encontram esses textos no que se refere a sua articulação aos objetos artísticos: atuam num modo de entrelaçamento, superposição e/ou pressuposição? E ainda, poderíamos pensar que para nos relacionar com a obra contemporânea de forma ativa, importa traçar um roteiro de mergulho além da obra, no espaço da costura entre o campo verbal e o objeto de arte?

Em sua reflexão sobre o vasto campo da teoria da arte, a autora Anne Cauquelin aponta os textos dos artistas como “práticas teorizadas”, inseridas no

conjunto do que ela chama de “teorias de acompanhamento.”¹ Cauquelin caracteriza as práticas teorizadas atuando de duas maneiras: uma é a prática exterior a produção da obra, a outra é uma prática interna, imersa na produção. A primeira se apresenta como a crítica de arte, que diz respeito a uma obra em particular, ao conjunto de obras de um artista ou ainda a um movimento artístico. A segunda, é fruto da ação dos próprios artistas, que se configuram em diários de ateliê, notas e reflexões, manifestos, ensaios, escritos nos quais eles “se situam, analisam os elementos de seus trabalhos, expõem suas idéias, defendem suas crenças, posicionam-se sobre o tabuleiro dos movimentos artísticos, respondem às críticas e emitem opiniões sobre seus congêneres.” (CAUQUELIN, 2005, p.130)

Nota-se um processo gradativo das práticas teorizadas pelos artistas, já desde a modernidade e tornando-se mais freqüente no momento pós-moderno, deslocando-se para o espaço ocupado pelos grandes sistemas estéticos fundadores, o que configura um quadro de projeção de um artista teórico. Como aponta Cauquelin, a preocupação em “fazer teoria” neste momento se manifesta numa maior participação dos artistas que irão discutir temas como os problemas levantados pela arte de seu tempo, bem como sua relação com a sociedade, com a política, com as mudanças no âmbito da tecnologia. Nesse sentido, onde falta uma teoria geral da arte, sobrarão diversas teorias elaboradas, sobretudo pelos próprios artistas.

Diferentemente de uma busca pela pureza da arte, centrada na afirmação da especificidade dos meios das categorias artísticas, como foi pregada pela crítica greenberguiana, a atuação do artista na pós-modernidade desconstrói os modelos artísticos e novos modos de aparição e atuação da arte são instaurados. Surgem trabalhos híbridos, que exibem uma multiplicidade de meios e códigos inéditos (objetos, instalações performances e etc). O artista desloca-se da experimentação formal e passa a construir o trabalho artístico vinculando-o a outras instâncias (relações sociais, indústria cultural, tecnológica e mercadológica), rompendo as fronteiras entre a arte e outras linguagens e disciplinas.

No que se refere à atuação da crítica de arte, uma crítica fundada no julgamento subjetivo de gosto, torna-se insuficiente em relação às proposições

¹ Segundo Anne Cauquelin, as *Teorias de Acompanhamento* são aquelas que se dedicam a elucidar o processo artístico ou as próprias obras. Edificam um sistema de interpretação e compreensão das mesmas, estão subdivididas em *Teorizações Secundárias* (linguística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história) e a *Prática Teorizada*, que dentre os personagens ativos estão os próprios artistas que se dedicam a teorizar acerca de suas produções.

da arte contemporânea que aparece agenciada por múltiplas significações e se presentifica de maneira plural “não mais tendo a forma como elemento gerador interno e a história da arte como referência de emulação.” (FERREIRA, 2006, p. 23) É notório no conjunto dos textos dos artistas uma reivindicação na busca transferir o papel da crítica para si próprios. Os artistas passam a se considerar intérpretes mais adequados a suas obras, muitos textos funcionam como uma espécie de dispositivo de combate, de modo a ocupar um espaço próprio no campo enunciativo de discussão da arte, que garanta ao artista uma prioridade na construção do sentido do trabalho. Nesse sentido, pode-se encarar a produção textual do artista pós-moderno como ação que busca instaurar uma especificidade de operação artística – vivencial, conceitual, experimental, política etc.

A atuação dos artistas conceituais fornece um exemplo de uma espécie de entrelaçamento entre prática artística e a reflexão teórica de seus próprios atuantes. Tal operação muito se deve a postura do artista conceitual, que requer o estatuto de definidor de sua prática. O texto “Arte depois da filosofia”, do artista conceitual Joseph Kosuth, ficou bastante conhecido por indicar as bases teóricas de sua produção. Percebe-se no conjunto textual de Kosuth, especialmente neste texto, um modo de atuação a posteriori a constituição de seus trabalhos. São discursos que compartilham uma proximidade e cumplicidade com sua obra, num relação explicativa e afirmativa das diretrizes que conduzem a produção conceitual do artista. Além disso, o texto atesta sua resistência aos modos de configuração convencionais da arte, assim como aos processos de sua institucionalização até então constituídos.

O grupo conceitual inglês *Art and Language*, também surge debruçado sobre a reflexão teórica. A revista *Art&Language: The Journal of Conceptual Art*² criada pelo grupo, em seu editorial do primeiro número, propõe um debate complexo quando discute que a própria reflexão teórica, tão presente na esfera da arte conceitual, possa virar em si obra de arte:

Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que este editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é arte a “Arte Conceitual”, seja considerado como um trabalho de “Arte Conceitual.” (ART & LANGUAGE, 1969, apud FERREIRA, 2006, p.236).

² A primeira edição da revista foi publicada em 1969. Terry Atkinson, David Baibridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell assinaram o editorial desta publicação. Joseph Kosuth, inicialmente era o editor americano da revista e mais tarde, em 1971, Charles Harrison torna-se editor-geral da *Art&Language*.

Seguindo essa idéia, o editorial aponta que as práticas desses artistas acabaram por exceder tanto os limites da “linguagem dos objetos concretos”, assim como foram transpostas as fronteiras dos “objetos teóricos”. Assim, o grupo procura uma via de ação, não limitada pela tradição que separa o campo artístico do teórico/verbal, operando uma manobra que escapa dos limites de um ou de outro campo (BASBAUM, 2007, p.87): o texto torna-se trabalho de arte.

No contexto brasileiro da década de 1960, a entrada dos artistas no debate artístico ficou marcada por sua intensa participação em eventos e seminários que se propunham a uma reflexão sobre os caminhos que a arte brasileira estava trilhando naqueles anos³. O artista, Hélio Oiticica, por exemplo, apresentou no seminário *Propostas 66* o texto *Situação da Vanguarda no Brasil*, no qual já defendia e introduzia alguns pontos em torno de uma “nova objetividade”⁴ na arte. No texto, Oiticica menciona uma espécie de magia do objeto, inserida numa vontade construtiva de novos objetos em proposições perceptivas e vivenciais, dirigidas para a formação de uma arte ambiental.

A poética de Oiticica apresenta um modo de elaboração e apreensão construído sob uma intensa reflexão teórica. Seus textos parecem fundar e afirmar os projetos do artista. Em muitos deles, percebemos o caminho das idéias que balizam suas produções, revelando um modo de atuação que pressupõe a configuração de seus trabalhos. Mas em alguns casos, nota-se a presentificação de seu pensamento teórico, operando quase numa espécie de simultaneidade a execução das obras. Assim, é possível pensar a obra de Oiticica, construída sobre um espaço que agrega à produção plástica a reflexão teórica. Surge imersa no que se pode chamar de teoria-prática de arte, na qual se estabelece “uma corrente incessante de invenção e pensamento” (BRETÍ, 1992, apud BASBAUM, 2007, p. 38).

³ O ano de 1965 foi marcado pelo início de uma série de seminários e exposições sobre a arte do Brasil. Destacam-se naquele ano os eventos *Opinião 65* e *Propostas 65*, que se desdobraram no ano seguinte em *Opinião 66* e *Propostas 66*, com ampla participação de artistas nos debates. Esses eventos foram fundamentais para a criação de uma discussão acerca da arte brasileira e na formação de um ambiente de pesquisas que se direcionaram para a configuração da *Nova Objetividade Brasileira*.

⁴ Movimento de arte de vanguarda que se configura a partir da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, importante exposição no contexto da produção artística nacional, que reuniu os desdobramentos de diversas pesquisas que vinham sendo desenvolvidas desde início da década de 1960, caracterizadas por uma forte articulação da obra de arte com questões da realidade, a solicitação da participação do público em propostas vivenciais e uma abordagem artística para além de suas categorias e suportes convencionais.

O artista Cildo Meireles não possui uma vasta produção teórica, como a de Hélio Oiticica, contudo, podemos pontuar a construção de seu pensamento em alguns de seus textos escritos na primeira metade da década de 1970, no qual discute amplamente a noção de circuito. Exemplo disso é o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, apresentado pelo artista no debate *Perspectivas para uma arte brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971. O texto se mostra emblemático em sua trajetória e anuncia a investigação do artista, que se volta naqueles anos, para uma produção que problematiza os modos de circulação da arte propondo sua inserção em sistemas circulantes não cerceados por um poder controlador.

Na reflexão composta no texto, Cildo Meireles exhibe seu pensamento contra ao que chamou de “artesanato cerebral”, produzido por algumas vertentes da arte conceitual. Para o artista, elas se apresentavam entorpecidas pela habitualidade de ações intelectivas estritamente auto-referenciais, e que restringiam uma possível relação da arte com as questões da realidade. Seu texto demonstra o desejo por um trabalho que operasse próximo às esferas políticas e culturais, com uma produção de arte imersa em ações concretas e que interferissem em circuitos extra-artísticos existentes. Tal idéia vem a se manifestar nos *Projetos Coca-Cola e Cédula* (Figura 1 e Figura 2), que segundo o próprio artista, surgiram a partir da reflexão apontada no texto.

Nesses trabalhos, Cildo Meireles realiza decalques em garrafas de Coca-Cola e cédulas monetárias, com mensagens textuais sugestivas ao público: “gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. O próprio artista gravou nesses objetos frases de cunho crítico como “Yankees go home” e “Quem matou Herzog?”, relacionadas ao contexto político-social da época marcado pela ditadura militar e a forte entrada do imperialismo cultural americano no país. Propondo a circulação de seu trabalho para além da galeria e do museu, o caminho desses objetos faz à trajetória inversa do *ready-made* de Duchamp, na medida em que eles se mantêm em seu espaço, em vez de serem levados para o ambiente tradicional de exposição da arte. Desse modo, o artista promove um modo de inserção de sua produção de maneira ampla, no qual solicita a participação do público não limitada a um espaço específico, mas num ambiente aberto, circulante, de acessibilidade da massa. Além disso, quando propõe a realização de interferências do espectador nesses objetos através de mensagens críticas, Cildo dá a obra um domínio de criação pública e não mais privada ao autor. Realiza nesses trabalhos uma manobra que busca articular a arte com a realidade, a qual o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos* já preconizava.

A operação de Cildo demonstra que o lugar ou a situação em que exercita a sua produção, vem a ser elemento que constitui sua estratégia poética

e do debate que a circunda. Seu texto assim, indica a gênese das idéias dos *Projetos Coca-Cola* e *Cédula*, e ainda apresenta uma circularidade entre reflexão teórica e trabalho de arte, de modo que é quase inevitável não citá-lo ao lado das garrafas de coca-cola e cédulas monetárias do artista. Sua reflexão teórica, não contém contudo, o domínio absoluto sobre as questões e os processos inerentes ao seu trabalho de arte, mas fornecem dados que iluminam sua compreensão, atuando num modo de entrelaçamento e pressuposição em relação aos objetos. Constitui-se como importante referencial de uma ação artística enquanto intervenção e produção de pensamento. O que revela a formação de um espaço no qual os artistas tornam visíveis seus objetos numa sólida conexão a um campo enunciativo que, adequadamente, posiciona-se junto a eles, atravessando-os. Nesse sentido, as relações que podem ser estabelecidas entre esses campos são encaradas como um pólo do “hibridismo” da arte pós-moderna, que configura domínios não limitados à pura visualidade, mas que carregam consigo uma movimentação da arte pelo campo enunciativo, o que ressalta a conjunção teoria-prática de arte.



Figura 1- 1970, Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*. Garrafas de Coca-Cola, decalque em silk screen. Dimensão: 18 cm de altura. Fonte: CILDO Meireles (2001). Coleção do New Museum of Contemporary Art, Nova York.

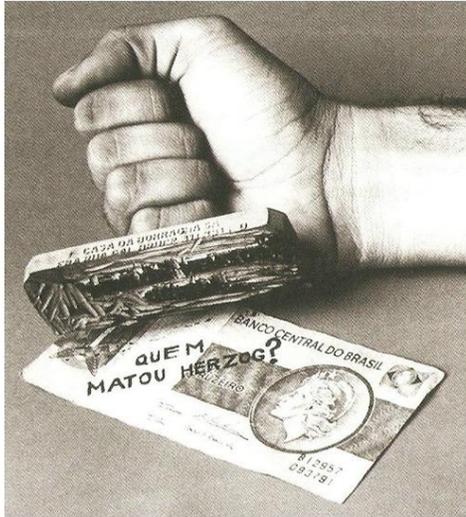


Figura 2 - 1970, Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*. Carimbo sobre cédula. Dimensões Variáveis. Fonte: CILDO Meireles (2001). Coleção do New Museum of Contemporary Art, Nova York.

Referências bibliográficas

- ART & LANGUAGE. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70* seleção e comentários. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 235 – 248.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo, 2005.
- CILDO Meireles, a geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Texto de Paulo Herkenhoff e Cildo Meireles. Catálogo de exposição.
- MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70* seleção e comentários. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 264 e 265.
- COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70* seleção e comentários. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KOSUTH, Joseph. *Arte depois da Filosofia*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210 a 248.