



O campo expandido: arte como ato filosófico

The expanded field: art as a philosophical act

Cassiano Quilici¹

Resumo

O texto aborda a importância da articulação entre pensamento e ação em alguns trabalhos performativos. Discute-se o conceito de “campo expandido” (Rosalind Krauss) e de “escultura social”, de Joseph Beuys, o que possibilita a exploração de certas tensões entre concepções de arte e filosofia, considerando a arte como produtora de um “pensamento selvagem” na cultura contemporânea.

Palavras-chave: campo expandido, performance, Joseph Beuys, Tunga, ato filosófico.

Abstract

The text reflects about the importance of the articulation between the thought and the action in some performances. It discusses the concept of “expanded field” (Rosalind Krauss) and “social sculpture” (Joseph Beuys). From this point, it explores certain tensions between conceptions of art and philosophy, considering art as producer of a “wild thought” in the contemporary culture.

Keywords: expanded field, performance, Joseph Beuys, Tunga, philosophical act.

I - Cena expandida e ideia ampliada de arte

Expressões como “cena expandida”, “campo expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. O velho tema da intensificação das relações entre arte e vida, que alimentou boa parte dos empreendimentos vanguardistas, reaparece aqui numa nova situação, exigindo ser repensado a partir das condições

¹ Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

específicas do contexto contemporâneo. Por isso mesmo, esforços teóricos acompanham boa parte dessas propostas, tentando cartografar tais movimentos e tentativas.

A rigor, o conceito de “campo expandido” remonta ao artigo da crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, de 1979, publicado na revista *October*. Nele, a autora tentava definir um novo tipo de *práxis*, difícil de ser enquadrado no termo “escultura”, que estava se tornando “infinitamente maleável”. Diferentemente da atitude modernista, pautada no desejo de ruptura e negação das escolas e movimentos anteriores para propor o novo, o “campo expandido” designaria outro tipo de estratégia. Não se trata mais de jogar com oposições, mas de produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes etc. Por isso mesmo, tais práticas não se definem pela adesão a um meio específico de expressão (escultura, pintura, por exemplo), preferindo trabalhar com diferentes materiais e recursos: fotos, vídeos, ações, esculturas, objetos, entre outros. O artista mobiliza e transita por vários suportes e linguagens para dar forma às suas inquietações. Para Krauss, tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, fundamentalmente distinta da “moderna”.

A argumentação da autora neste artigo se move no âmbito restrito da discussão das fronteiras entre gêneros e linguagens – como a escultura, a arquitetura e a paisagem – e suas possibilidades de composição. Mas a metáfora do “campo expandido” adquire um sentido renovado nos discursos de alguns artistas. Um exemplo paradigmático são as proposições de “escultura social” e “ideia ampliada da arte” do escultor e performer Joseph Beuys. Ele se empenhará em resignificar o próprio conceito de “arte”, resgatando um “sentido antropológico” para o termo, ligando-o à qualidade do agir humano. Na acepção grega, a palavra “arte” (*téchne*) designa um “saber fazer” próprio ao homem, criador de um mundo “artificial” que difere fundamentalmente do brotar espontâneo da *physis*. Assim, a conhecida fórmula de Beuys (2011), “cada homem, um artista”, não significa transformar necessariamente uma pessoa em um escultor ou em um ator. Trata-se de resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção.

Criação, nesta perspectiva, diz respeito à capacidade do homem ser centro irradiador de um mundo a partir do reconhecimento das energias latentes nas matérias e do uso dos recursos culturais. Beuys retoma certa indistinção entre arte e artesanato presente no mundo antigo, na medida em que a qualidade artística, segundo ele, pode

estar presente nos afazeres mais simples. Ao mesmo tempo, reafirma valores caros às vanguardas, vendo na reconexão entre arte e vida um potencial transformador das relações sociais. Neste sentido, o discurso de Beuys quer conjugar o “arcaico” com o “evolucionário” e o “revolucionário”. Ele assimila algumas das críticas marxistas à sociedade capitalista e, ao mesmo tempo, quer reinventá-las a partir de uma perspectiva não-materialista.

Seu olhar para materiais como a cera, a gordura, o feltro e o cobre – elementos privilegiados na sua obra – procura desvendar propriedades que ultrapassam características físicas. A matéria traria em si potencialidades relacionais e “energéticas” (o cobre como elemento condutor, o feltro como isolante), tornando-as próprias para a construção de uma rede de relações que inclui a natureza, o mundo social e o invisível. Formado em Ciências Naturais e, ao mesmo tempo, leitor de Kierkegaard, Maeterlinck e Rudolf Steiner, Beuys constrói uma espécie de mitologia própria, parte constituinte de seu agir artístico. Seu relacionamento com elementos naturais apoia-se em uma reinvenção de cosmologias tradicionais, feitas para seu próprio uso.

As ações performáticas aparecem como outro elemento de sua proposta de “escultura social”. Elas inserem “matérias invisíveis”, como o pensamento e a linguagem, articulando-as com gestos, ações e situações destinadas a criar espaços públicos de intervenção e interação. Na mostra “Documenta V”, de Kassel, em 1972, o artista propõe uma “instalação verbal” em que permanece durante 100 dias, aberto a discutir os mais variados assuntos com o público visitante. Parte desse diálogo, registrado em livro (BEUYS, 2011), compreende temas como educação, conceito ampliado de arte, cristianismo, capitalismo privado e capitalismo de estado, o sentido do trabalho, visão do ser humano. Esta ação nos faz lembrar a atitude socrática na *pólis* grega: o filósofo no espaço público disposto a dialogar e a examinar as questões trazidas pelos cidadãos. Formulações de Beuys tais como “conversar é uma forma de arte” e “ser professor é minha grande obra de arte” reforçam este tipo de aproximação, integrando uma espécie de prática filosófica ao campo expandido da arte.

Ao mesmo tempo, nas ações “I like America and America likes me”² e “Como explicar a arte moderna para uma lebre morta”, Beuys corporifica a figura de um *xamã*, que transita nas fronteiras do mundo humano e da linguagem, disposto a comunicar-se com o mundo animal e mítico. O uso de símbolos tradicionais, como o coioite (índios

2 Para uma descrição detalhada desta performance, ver Bonfitto (2013).

americanos) e o rosto coberto de ouro (alquimia), o diferencia de artistas empenhados nos deslocamentos dos objetos cotidianos de seus contextos usuais (Marcel Duchamp) ou das estratégias de esvaziamento dos símbolos do consumo pela sua repetição e reprodução em série nas obras de arte (Andy Warhol). Ao mesmo tempo, os símbolos nos seus trabalhos transformam-se em índices, ou seja, rastros de uma ação. Pode-se visitar, por exemplo, os materiais usados na performance “I like America...” no museu de arte contemporânea *Dia:Beacon*, localizado nas imediações de Nova York. Uma performance produz restos que se tornam verdadeiros fetiches, exibidos posteriormente em galerias.

Beuys compõe *personas* que transitam entre o imaginário romântico e o engajamento político. Sua compreensão de ação política tenta incorporar elementos arcaicos, tais como a ideia de cura das feridas coletivas, promovida pelas ações performáticas. Neste sentido, a narrativa sobre a queda do seu avião na Crimeia, durante a segunda guerra, e seu salvamento pelos Tártaros, povo nômade e xamânico, adquire contornos de uma lenda. Deste ponto de vista, trata-se da história do europeu envolvido na barbárie da segunda guerra, que deve “cair” para poder renascer a partir de uma intensa experiência com uma cultura primitiva asiática. Sua tarefa posterior será a de trazer um conhecimento vivido para o mundo ocidental por meio da arte, entendida agora como uma ação política e espiritual de largo alcance.

Na obra de Beuys o conceito de “escultura em campo expandido” inclui um processo de elaboração filosófica como elemento da própria *poiesis*. Na medida em que as fronteiras que separam, gêneros, linguagens e áreas culturais (política, arte etc.) se flexibilizam, abrindo espaço para outros tipos de composição, torna-se necessário um trabalho conceitual intensivo como parte do processo de articulação do pensamento e ação³. A teoria aqui não aparece como discurso *a posteriori*, enquanto comentário analítico e interpretativo sobre a obra, mas é um elemento constitutivo de um posicionamento no mundo. Neste sentido, a arte muitas vezes se aproximará de um “ato filosófico”. Ao mesmo tempo, isto não nos exime de uma apreciação crítica do tipo de agenciamento que um artista promove entre saberes, procedimentos, referências. Mas liberar a arte de seu campo restrito de atuação não a torna mais potente ou significativa, necessariamente.

3 A artista e teórica brasileira Fabião (2008) já mencionava a importância da elaboração conceitual nas ações performativas, propondo o conceito de “programa”, inspirado no filósofo Gilles Deleuze.

Arte como ato filosófico

A aproximação do fazer artístico de um trabalho filosófico foi também teorizada por pensadores voltados ao estudo da arte contemporânea e das diferenças que a separariam do período moderno. Em 1984, Danto (2014), no ensaio “O fim da arte”, retomava o argumento hegeleano de que a arte, pelo menos na sua vocação mais elevada, viveria o esgotamento das suas energias e da sua identificação com o movimento da história. Gradativamente, o próprio conceito de arte estaria internamente exaurido, dando lugar a um trabalho conceitual e filosófico da consciência. Certamente, o argumento traz algo de estranho para nós, envolvidos que estamos com a profusão de manifestações da cena atual. Mas, de certo ponto de vista, ele não deixa de lançar luz sobre alguns fenômenos.

Pode-se constatar, por exemplo, o pendor conceitual de boa parte da atividade artística contemporânea. As intensas relações entre obras, processos, discursos, debates, atravessa significativamente produções recentes. Há uma constante interrogação sobre o que está sendo feito e se as categorias existentes dão conta dos acontecimentos. Como se os eventos artísticos existissem, em grande parte, para questionar o que é a arte, quais são seus limites, suas possibilidades e sua necessidade no mundo atual. Mesmo quando o trabalho evoca um forte referente externo – no mundo social, político etc. – trata-se de discutir também os caminhos que o artista pode se valer para instaurar-se em meio à realidade. Nesses processos, muitas vezes, o próprio conceito de arte é colocado em cheque. Os questionamentos sucessivos de estéticas normativas, convenções cristalizadas, instituições, territórios, ajudam a alimentar uma constante perplexidade diante da “coisa” que chamamos arte. Abre-se espaço para reinvenções do seu conceito, articulando-o com dimensões mais amplas da cultura e da vida.

Ao mesmo tempo, o transbordamento do artístico para fora das áreas que lhe eram circunscritas dificulta o enquadramento de certos trabalhos em abordagens históricas que privilegiam a sucessão de escolas e movimentos. Tais narrativas costumam enfatizar a lógica interna do desenvolvimento de estilos a partir da dinâmica de problemas formais e seus desdobramentos, mesmo expressando certa compreensão do contexto. A arte moderna tende a ser compreendida, quase sempre, desta perspectiva. Com a problematização do fenômeno artístico enquanto tal, torna-se mais difícil enquadrar alguns “acontecimentos” e “processos”. Por isso, a pergunta frequente: isso ainda é arte?

Belting (2014) defenderá que não estaríamos vivendo propriamente o “fim da arte”, no sentido hegeleano do termo, mas o fim de uma certa “história da arte”. Seria necessário pensar a singularidade da nova situação a partir de outros referenciais. Em parte, isso justificaria o intenso diálogo das teorias da arte com a filosofia, antropologia, psicanálise etc. Em um certo sentido, a “cena expandida” exigiria um “campo teórico expandido”.

Mas, neste caso, estamos tratando ainda de um pensamento e de uma teoria que opera “de fora”, defrontando-se com um fenômeno singular que o desafia. Outra perspectiva se abre quando entendemos a elaboração conceitual como parte constituinte da própria ação artística. Aí nos deparamos com usos singulares de teorias, referências, conceitos que entram em composição com procedimentos práticos, experimentais, existenciais. A liberdade com que se dão tais agenciamentos pode favorecer o arejamento do pensamento e das elaborações culturais.

No caso já citado de Beuys, observa-se a justaposição heteróclita de elementos filosóficos, científicos, políticos, míticos, “esotéricos”, na formação de proposições de ação e discurso. Como se o artista tentasse agenciar linhas de força que se encontrassem dispersas no campo cultural. O olhar voltado para dimensões arcaicas da experiência humana é o ponto de partida para se reinventar a noção de arte. Ao mesmo tempo, tenta-se articular tal perspectiva com o impulso para a discussão de questões especificamente contemporâneas: as possibilidades de aprofundamento da democracia, a reinvenção de práticas pedagógicas, as relações entre capital e criatividade. Mais que resignificar a arte pela sua imersão no político, Beuys parece defender a reinvenção da política a partir de sua ligação com uma noção ampliada da arte. Retoma, neste sentido, temáticas das vanguardas, como o vínculo entre arte e revolução, mas a partir de diferentes perspectivas ideológicas.

A dificuldade de enquadramento das proposições de Beuys nas categorias pré-existentes foram várias vezes apontadas por seus apreciadores, assim como seus críticos encarregaram-se de assinalar os perigos inerentes a certa estetização da política subjacente às suas propostas e à ausência de uma discussão mais intensa do passado nazista da Alemanha. O frescor e a singularidade de suas proposições não o eximiram de uma análise rigorosa das implicações e mistificações de sua figura⁴. O

4 Uma crítica contundente ao trabalho de Beuys foi feita pelo historiador da arte Benjamin Buchloh, no ensaio “Twilight of the idol”, publicado na revista Artforum, em 1980.

investimento de alguns artistas na articulação entre trabalho conceitual e proposição poética nos convida a uma apreciação cuidadosa das relações entre pensamento e ação. Os conceitos de “campo expandido” e de “ideia ampliada da arte”, a despeito de certo fascínio que exercem pelas possibilidades que abrem, podem conduzir a estratégias e posicionamentos muito distintos.

Se tomarmos artistas brasileiros que operam com problemas semelhantes, encontraremos outros modos de articulação entre pensamento e matéria. Por ocasião de sua última exposição, *From Le Voie Humide*, a crítica norte-americana aproximou o artista pernambucano Tunga de Joseph Beuys, em função da criação de “ambientes cerimoniais” e pelo uso simbólico de materiais que remetem ao pensamento arcaico⁵. Suas esculturas se utilizam de pérolas, cristais, resinas, goma arábica, borracha, gesso, panos, bronze, tubos de vidro com mercúrio, caldeirões de terracota, arranjados e sustentados em tripés de ferro, formando estranhos corpos inspirados em textos alquímicos. Ao lado das esculturas, há desenhos feitos em linha contínua, evocando figuras antropomórficas e uma iconografia pré-científica. O artista fará um uso econômico das performances nesse trabalho⁶, manifestando-se criticamente sobre o uso exagerado desse recurso na arte atual.

A filiação de Tunga à linhagem de Beuys traz alguma luz para a compreensão de sua obra, mas pode também esconder elementos singulares da sua composição prático-teórica. Quando enquadrarmos rapidamente o artista numa tendência, perde-se, por vezes, a dissonância do acontecimento que ele deflagra. Neste trabalho, as referências a um pensamento arcaico são bem específicas: trata-se de um olhar voltado à tradição hermética que existiu na Grécia Antiga, estendendo-se à Idade Média e ao começo da Renascença. Chama-nos atenção ainda o interesse de Tunga pelo filósofo neo-platônico Plotino, autor das *Enéadas*.

Uma das singularidades desta exposição parece residir em uma sensibilidade metafísica que não tem encontrado muitos desdobramentos na arte brasileira. Como observou o crítico e físico Mário Schenberg “[...] o admirável senso metafísico subjacente às linguagens visuais de Mondrian e Malevich não foram bem percebidos pelos

5 O trabalho foi exibido primeiro na Galeria nova-yorkina Luhring Augustine (abril de 2014) e depois na Galeria Mendes Wood, em São Paulo (agosto-outubro de 2014).

6 Na mostra “Made by...feito por brasileiros”, que se utilizou do antigo Hospital Matarazzo, na Bela Vista, Tunga apresentou uma variação dos “corpos alquímicos”, contando com duas performers sentadas sob uma grande escultura, costurando pérolas (o “esperma transformado”) em uma espiga de milho (símbolo antigo da fertilidade).

construtivistas brasileiros, com raríssimas exceções como Mira Schendel [...]” (SCHENBERG, 1977, p.1). Mesmo hoje, tais preocupações podem soar extemporâneas e sem muito interesse. Mas é justamente tal dissonância na forma de compor pensamento-escultura-desenho que confere, a meu ver, certo frescor para a exposição. Como se o artista nos exigisse retornar a certos temas de uma forma renovada, colocando-os em circulação e contribuindo para uma elaboração mais aprofundada de autores, temáticas e questões tratadas superficialmente em nosso ambiente intelectual. Talvez resida aí algo de sua contemporaneidade.

Filosofia como arte da existência

O interesse de Tunga por aspectos da filosofia da antiguidade e pela iconografia pré-científica da alquimia nos conduz a outras questões. O enfraquecimento das fronteiras entre arte e filosofia pode ser compreendido, por um lado, a partir da crescente importância da elaboração teórica nas propostas artísticas que operam num campo expandido. A recusa de territórios pré-demarcados exigiria o trabalho contínuo e renovado da conceituação de novos modos de operação. Como vimos, a forte carga teórica da produção de artistas experimentadores e a intensificação do diálogo com o pensamento atual atestam esse fenômeno. Mas pode-se verificar também um movimento numa direção distinta: a atração de artistas por “filosofias arcaicas” que não trabalham apenas com sistemas conceituais, constituindo-se como exercícios de uma “forma de vida” que pretendem produzir modificações qualitativas nos modos de ser. Em outros textos, abordei as investigações de Pierre Hadot e Michel Foucault sobre escolas filosóficas da antiguidade greco-latina (socráticos-platônicos, estoicos, céticos, cínicos etc) que compreendiam, de modos distintos, a filosofia como uma espécie de “arte da existência”⁷.

Aproximações entre algumas dessas escolas e fenômenos da arte recente foram apontadas pelo próprio Foucault, e também por Nicolas Bourriaud e Peter Sloterdijk. A arte move-se em direção à filosofia, mas também para questioná-la, reavivando o interesse por outras atitudes diante do conhecimento, em que a mudança qualitativa dos modos de existência é um aspecto fundamental na construção de uma experiência mais profunda da realidade. Assim como em algumas escolas filosóficas da antiguidade, certas ações performáticas exigem que o artista modifique atitudes ou mesmo se

7 A este respeito, ver meus ensaios “Ética e cuidado de si” (QUILICI, 2011) e “Askthesis: elementos para uma genealogia da noção de exercício” (QUILICI, 2014).

comprometa com um tipo de *askhesis* (ascese), para mobilizar as energias necessárias e canalizá-las ao ato criativo. Numa arte que trabalha com grande liberdade em relação às convenções e estilos, a criação se apoia, muitas vezes, no cultivo de estados de corpo-mente que sustentarão os dispositivos de comunicação com o público.

Artistas modificam hábitos (sono, alimentação, sexualidade), submetendo-se também a exercícios específicos (silêncio, resistência física, práticas de concentração, jejuns) ligados a experiências liminares, como caminho para a construção de qualidades de consciência exercitadas nas performances⁸. Tudo isso nos faz lembrar os “exercícios espirituais” abordados por Hadot (2006) quando trata do cotidiano de escolas filosóficas na antiguidade: práticas da atenção, domínio de si mesmo, relação com a morte, com as paixões e os sentidos, exame das representações etc. Mas a intenção, nestes casos, era a obtenção de um estado de aguda consciência do instante, liberando o praticante das pressões causadas pelas circunstâncias. O aprofundamento do caminho filosófico conduziria a uma verdadeira transformação ontológica, em que a pessoa conhece e realiza outros estados de ser.

Os usos que os artistas fazem de práticas semelhantes, recolhidas também de fontes orientais, nos parecem, em geral, um pouco distantes desse tipo de propósito. Trata-se mais de produzir estados intensificados de percepção a partir de dispositivos criados “experimentalmente,” que podem proporcionar momentos sutis de relação e de comunicação. Talvez as condições exigidas para experiências mencionadas tanto em filosofias da antiguidade ocidental como em tradições orientais (o *satori*, por exemplo) sejam difíceis de serem cultivadas no mundo atual. Mas o fato de encontrarmos em alguns artistas um movimento nesta direção parece também querer dizer alguma coisa. A arte às vezes opera, a meu ver, como uma espécie de “pensamento selvagem,” zona em que emergem questões que foram abandonadas e/ou esquecidas por outras áreas da cultura moderna, como a filosofia. O trabalho artístico torna-se o lugar de emergência de uma espécie de “inconsciente” da cultura. É preciso, no entanto, investir na continuidade do trabalho de elaboração e de articulação destas áreas, para que, neste “campo expandido,” possamos cultivar um saber de que necessitamos com urgência.

8 Exemplares nesse sentido são alguns processos de preparação que Marina Abramovic usa para suas performances. Em algumas palestras ela chega a citar procedimentos semelhantes que artistas da Renascença usavam antes de pintar.

Bibliografia

- BELTING, Hans. **O Fim da história:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- BEUYS, Joseph. **Cada homem um artista.** Porto: 7 Nós, 2011.
- BONFITTO, Matteo. Entre o ator e o performer. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DANTO, Arthur C. O descredenciamento filosófico da arte. São Paulo; Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DIEGUES, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. In: *Revista Sala Preta*, v.14, São Paulo, ECA-USP, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” – em *Revista Sala Preta*, n.8, São Paulo, ECA-USP, 2008.
- HADOT, Pierre. *Ejercicios espirituales y filosofia antiga.* Madrid: Ed. Siruela, 2006.
- HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: *October* 8, New York, (spring) 1979.
- QUILICI, Cassiano Sydow. “Ética e cuidado de si”. In: LOPARICK, Zeljko (org.) **Winnicott e a ética do cuidado.** São Paulo: DWW Editorial, 2013.
- _____. *Askthesis:* para uma genealogia da noção de exercício. In: TAVARES, Eneias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (orgs.) **Discursos do corpo na arte.** Santa Maria: Ed. UFSM, 2014.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mímesis espetacular: a margem de invenção possível.** Tese (Livre docência). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.
- SCHENBERG, Mario. “Concretismo e neo-concretismo”, 1977. Publicado no site do Centro Mario Schenberg da ECA-USP: www.eca.usp.br/nucleos/cms/. Acesso em: 1 out. 2014.