

RESUMO: Se para as vanguardas modernas e para a primeira geração de artistas contemporâneos (1950-1980), trabalhar as relações entre ‘arte’ e ‘vida’ implicou em um desafiador deslocamento entre os dois campos, posicionados em tensionamento recíproco, para a arte contemporânea do final do século XX – que assume um papel central no deslocamento internacional do neoliberalismo – ‘arte’ e ‘vida’ são tomados como eixos naturalizadores da própria condição de valor do que seria uma prática artística, assim como sua recepção. Daí ser necessário, no limiar deste novo século, multiplicar e problematizar ambos os termos, flexionando-os no plural: será preciso compreender como se articulariam *artes* e *vidas*, em seus entrechoques, sob um horizonte de diferença e diversidade.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea, relações arte-vida, texto de artista, bioconceitualismo, neoliberalismo

ABSTRACT: If, for the modern avant-gardes and the first generation of contemporary artists (1950-1980), working the relations between “art” and “life” implied a challenging shift between the two fields, positioned in reciprocal tension, for the contemporary art that emerges at the end of the twentieth century – which assumes a central role in the international dissemination of neoliberalism – “art” and “life” are taken as the main axis that naturalize the value condition of what would be an artistic practice, as well as its reception. Hence it is necessary, on the threshold of this new century, to multiply and problematize both terms, pluralizing them: it will be necessary to comprehend how *arts* and *lives*, in their clashes, would be articulated under a horizon of difference and diversity.

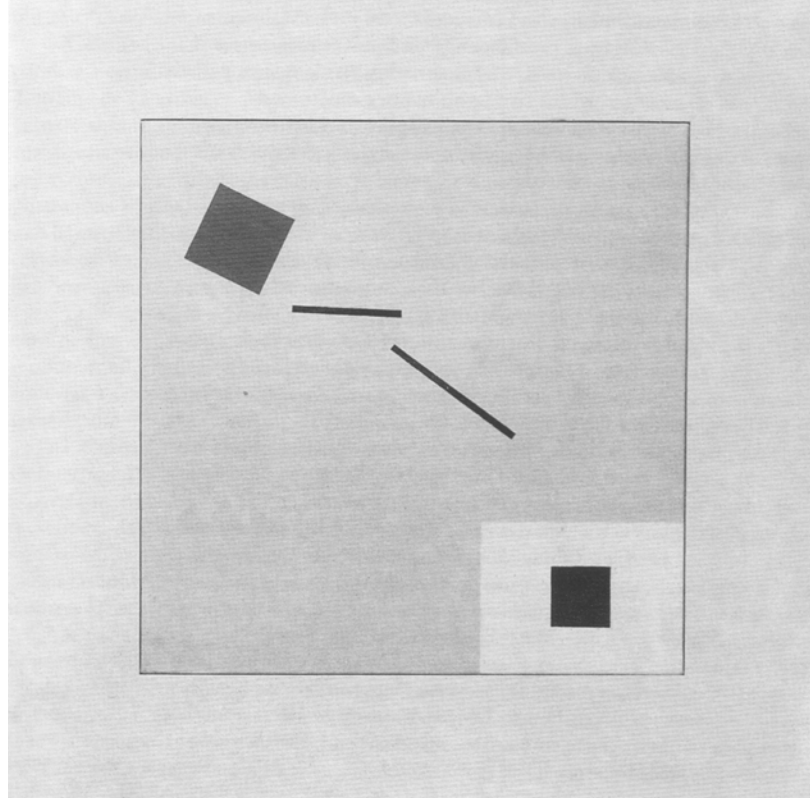
KEYWORDS: contemporary art, art-life relations, artist’s text, bioconceitualism, neoliberalism

---

\*Ricardo Basbaum nasceu em São Paulo em 1961. É Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Pesquisador permanente do PPGCA-UFF e PPGARTES-UERJ. Artista com diversas exposições individuais e coletivas. Expõe regularmente desde 1981. Em 2017 realizou a exposição individual “corte-contaminação-contato” (Galeria Jaqueline Martins). Participou do 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017). E-mail: ricardobasbaum@gmail.com.

É preciso em primeiro lugar trazer o problema desta exposição, desta conversa, para o plural: hoje, depois das vanguardas e das neovanguardas – de uma arte moderna e de uma arte contemporânea (mesmo se quisermos admitir que uma modernidade de fato nunca foi consolidada, em seu sentido absoluto, como quer Bruno Latour (1994), será preciso ver, como se admite agora, o que de fato nos interessaria valorizar em relação a aquele período) –, o problema das relações entre arte e vida passa a ser central: se se considera que o debate político hoje passa pelas questões de uma biopolítica (termo de Michel Foucault) – quando “o que está em jogo no poder é a produção e reprodução da própria vida” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 43) – percebe-se que *artevida*<sup>1</sup> toca em um problema decisivo para as questões da arte que se pratica e se quer praticar no século XXI. Exatamente por sua importância decisiva, central, desde que se evoca a questão corre-se o risco imediato de naturalizá-la: o problema se inscreveria em nossa prática cotidiana, nas atividades recorrentes de demarcação do campo de trabalho e da elaboração de suas práticas; logo, não bastaria apenas citá-lo, trazê-lo, simplesmente propô-lo; seria preciso ir mais longe, partindo do fato de que cada gesto nosso – de todos e de qualquer um – será sempre um mergulho de comprometimento no problema. Torna-se central *como* se quer abordá-lo, a partir do reconhecimento de que a obra de arte – sempre um curioso aglomerado de interesses que por si mesmo é um monumento ao incontrolável, ao fluxo libertário antinormativo das energias em sua intensidade<sup>2</sup> – assiste em nosso tempo à sua mobilização junto ao mundo da economia neoliberal capitalista internacional, passando a desempenhar papel fundamental para a dinâmica da macroeconomia – sendo, portanto, mais do que nunca, região em que se negociam múltiplos interesses, de muitas origens e portadores de conflitos (não se deve esquecer que desejos e vontades de intervenção do artista e do intelectual, por exemplo, não convergem necessariamente com o planejamento estratégico corporativo; sendo compulsórias, portanto, rodadas de negociação e de conversação em cada encontro e o reconhecimento de incompatibilidades que permanecem em aberto).

Assim, não bastaria – sobretudo hoje – que se escreva *artevida* em modo de grafia contínua, já que o esforço mais atento de leitura e de vocalização irá necessariamente buscar ativar as regiões de contato entre os dois termos – e não seria coincidência, claro, mobilizar desde já os problemas propostos por Lygia Clark desde 1954 com seu conceito de “linha orgânica” (cujos 63 anos deveríamos celebrar, por que não?): o que ocorre quando se constrói a colisão, o choque, o mútuo enfrentamento, a produção de tensão entre duas superfícies, dois objetos,



Lygia Clark, A descoberta da linha orgânica, 1954.

sujeitos, termos ou entidades – afinal, seria ali na densidade da região de contato, território nada simples em que cada entidade seria mobilizada para fora de si mesma na intensidade de devires, que se produziria algo de diferente, que em seus efeitos configuraria outras territorialidades, assim como a dobra recursiva de cada qual sobre si mesmo, modificando-se. Não é pouco lembrar que o problema da linha orgânica é aquele da emancipação da região de contato em quimera recombinante, resultado da intensidade de uma não-dialética, isto é: ali não há síntese, mas produção não-linear de diferença. (BASBAUM, 2006) Não é pouco lembrar, mais uma vez, a magnitude dos interesses que se instalam hoje diretamente nas linhas de combate das regiões de contato – militarização e controle de fronteiras ou investimentos em pesquisas biogenéticas (contatos entre células e permeabilidade de suas membranas) são apenas alguns seus polos mais visíveis. Logo, a leitura e a vocalização atentas – temperadas por uma leve dislexia – nos fará escavar a materialidade das palavras (qual arqueólogos sonoros do significante) para recuperar uma arquitetura do acidente (e, por que não, da catástrofe) em busca da multiplicidade necessária dos termos; a qual, enfim, nos deixaria mais vulneráveis de fato à diversidade da história da construção desse problema.



Será preciso a partir de agora acessar a palavra artevida tropeçando (seja enquanto legibilidade ou vocalização) entre seus dois termos, para abrir o problema em suas muitas dimensões – único modo de reconhecê-lo enquanto *problema* de fato<sup>3</sup>, de modo a recuperar, no reconhecimento da necessidade de atuar na *fabricação* dessas relações, a possibilidade de intervir, modificar, resistir, propor algo no tensionamento dos dois campos – enfatizando, é claro, a *poiesis*, a produção do poema como esse esforço de fabricação: fabricação do poema, fabricação do problema.

Lembramos, mais uma vez, a imensa responsabilidade política envolvida em tal processo: tornou-se um referente básico reconhecer nos tempos atuais as linhas de uma economia que se articula com a fabricação de corpos e subjetividades – tema abordado e arquitetado em configurações diversas, seja através da sociedade do espetáculo (Debord) ou das relações entre capital e desejo (Deleuze/Guattari). Estão em jogo relações que envolvem afetos, as minúcias do campo sensorial, uma política da percepção e das sensações. O neoliberalismo, em seu “contexto biopolítico” produz “subjetividades [...], necessidades, relações sociais, corpos e mentes [...] [produz] produtores”; “na esfera biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 51) Nesse sentido, pode-se reconhecer no centro dos debates da atualidade as possibilidades e variações de agenciamento e conjugação entre os termos – as linhas e os desvios a que poderemos submeter a gramática, a geopoética da produção de relações – sua necessária politização e complexidade. Percebe-se com muita nitidez o crescente interesse do aparelho institucional e de mercado pela rica e instigante produção dos artistas do período recente dos anos 1960/70 – pois se reconhece que os anos 1980 teriam funcionado como momento de configuração e consolidação dos protocolos neoliberais / profissionais necessários à globalização e à internacionalização do circuito de arte (não por acaso, se faz aí o delineamento profissional do curador como personagem-chave desta trama), produzindo outros modos/subjetividades para se construir como artista: uma vez que não é mais possível produzir-se daquela maneira (percebida como *anterior*), de se fabricar como artista a partir de determinados formatos (e não estamos falando de formas de se produzir arte, do uso de linguagens e meios: o que interessaria mais seria “a construção de si como artista”, no sentido proposto por Michel Foucault para as “técnicas de si”; a “hermenêutica do sujeito”) (FOUCAULT, 1993)<sup>4</sup>, torna-se importante o resgate e arquivamento (e inevitável fetichização e controle) daquelas formas de

subjetividade artística não mais viáveis frente ao novo momento de articulação da economia da arte com a economia corporativa. O que me parece fundamental que se perceba – e que se evidencia de modo interessante e fascinante – é o interesse da economia hegemônica da arte (pois não se deve nunca perder de vista como um circuito de arte se organiza em aberto, conjugando organizações em diferentes escalas, do macro ao micro, em variados graus de mútua dependência ou independência, articulação, composição e negociação) na produção, distribuição e valoração de *modos e tipos de artistas* – apontando para certas articulações de uma subjetividade artística em detrimento de outras – em conjunto com a produção, distribuição e valoração da obra de arte (que seria sua principal mercadoria). Valoram-se e se vendem obras, mas sobretudo se valora e se vende – e se fetichiza – modos e tipos de artistas.

Percebendo algumas nuances deste problema, mas principalmente notando sua importância e centralidade, Allan Kaprow – e tomo este artista como um exemplo de envolvimento nesse horizonte de questões – se vê compelido a re-localizar-se dentro do campo de práticas da arte contemporânea, cunhando e cravando um novo termo, contribuindo assim para a renovação de seu vocabulário: a partir de certo momento de sua produção e a partir de seu contexto de trabalho, Kaprow se concebe como an-artista (*un-artist*), demarcando suas diferenças em relação a outros papéis – mas sobretudo reconhecendo aí uma importante variabilidade: não mais artista, artista-artista, não-artista, anti-artista. Em seus textos, Kaprow (1993)<sup>5</sup> diferencia uma prática “artlike” de uma prática “lifelike”, demarcando suas ações a partir desta última; mas é interessante notar que escreve tanto *life* (sem aspas) como “*life*” (com aspas), para diferenciar modos e formas de vida *com* ou *sem* arte, ou arte *com* ou *sem* vida. Percebe-se, em suas proposições, o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem arte e nem vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam; há um desejo efetivo de transformação de um e de outro campo. Kaprow, inclusive, vê como sua tarefa retardar ao máximo – ou mesmo inviabilizar em termos dos recursos tradicionais – a recuperação de suas ações pelos campos institucionais estabelecidos (crítica, história, museologia, arquivo, mercado), forçando-os a desenvolver outras ferramentas e outros modos sempre que se veem às voltas com ações de exposição ou ativação de seu trabalho.<sup>6</sup> Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica também produzem fricção semelhante – e o que se vê, feliz ou infelizmente, é uma normatização institucional de seus trabalhos em que praticamente desaparecem os temas, tão caro a ambos, de desafio de maneiras e modos habituais de se fazer

e fabricar a obra de arte, o espectador e o artista: qualquer exposição de um ou de outro se vê frente ao desafio do que seria uma radical re-invenção dos modos de construir um contato do público com obras que se fizeram sem a dimensão pública que hoje oficialmente se impõe ao circuito da arte – e até agora não se conseguiu a correta compreensão e efetivação, apenas gestos de um populismo expositivo que compromete a poética duramente construída pelos artistas em contínuos e decisivos enfrentamentos. Pois, afinal, assumir a responsabilidade de trazer a público tais propostas implicaria – em seu rigor – que a própria instituição necessariamente se desconstrua de hábitos, protocolos e formatos, ao abrigar a intensidade das obras e das poéticas em jogo: intensidade de re-fabricação de si e do outro, da instituição e de seus modos, reinventar-se e assumir derivas de intensidade poética e evidentemente política. Está em disputa, na obra desses artistas, as questões já apresentadas da fabricação de formas de vida, modos de existência – aí incidem muitos interesses e a intensidade de tais fluxos precisa ser, a cada momento, regulada e normatizada.

É preciso que se note, então, a diferença que me parece decisiva: se naquele período (1960/70), buscar as relações entre arte e vida implicava na deriva e no desvio de ambos os campos, em um reviramento de um sobre o outro, mas também, ainda e principalmente, na ativação de suas regiões de contato – sem esquecer nas implicações institucionais que tais problemas implicavam –, para o cenário que se delineia a partir dos anos 1980 e se estende, clarifica e complexifica no novo milênio, o problema passa a ser central e definidor no próprio estabelecimento das possibilidades de existência de um campo da arte contemporânea: se a produção e modulação de formas de vida é estratégica para um regime macroeconômico, tal problema irá se instalar e se naturalizar de modo estável no centro das operações do campo da arte. Ou seja, a questão se acomoda e estratifica, se distribui e ramifica, nos diversos nós e arestas do campo, do circuito, do sistema de arte. Aos poucos, conjugar o termo “arte” passa a ser quase um equivalente natural do termo artevida – fala-se de um e se tem o outro, de modo semiautomático, sem que com isso se coloque necessariamente o problema de reviramento e tensionamento recíproco de um campo sobre o outro ou de seus limites de inserção institucional. Daí, parece que se impõe o caminho de reconhecer afinal a importância da questão, do problema e de suas responsabilidades: para além de uma economia da cultura que se articula em seus eixos hegemônicos a partir do entretenimento e do consumo cultural, seria preciso compreender então o estado em que a questão pode ser percebida, a partir do legado dos

cuidadosos processos de fabricação coletiva dos mais diversos artistas em suas diferenças de metodologia, produção de vocabulário, articulação conceitual e material: não se poderia mais falar em artevida, assim no singular, sob o risco de se reforçar o desaparecimento e naturalização do problema sob o impacto do entretenimento e do consumo; seria necessário flexionar os termos, reconhecendo-os no plural – *artes, vidas*. Imediatamente se é defrontado por uma diferença exponencial – variações, caminhos, desvios, probabilidades, possibilidades. Não seria possível fugir do reconhecimento de que se amplia o leque de posições neste sistema em aberto, além de se reconhecer uma dinâmica em que se articulam espaços hegemônicos, áreas de lateralidade, liminaridade, amplificando as áreas de negociação e enfrentamentos políticos, mesmo de uma política da arte e da produção do artista.

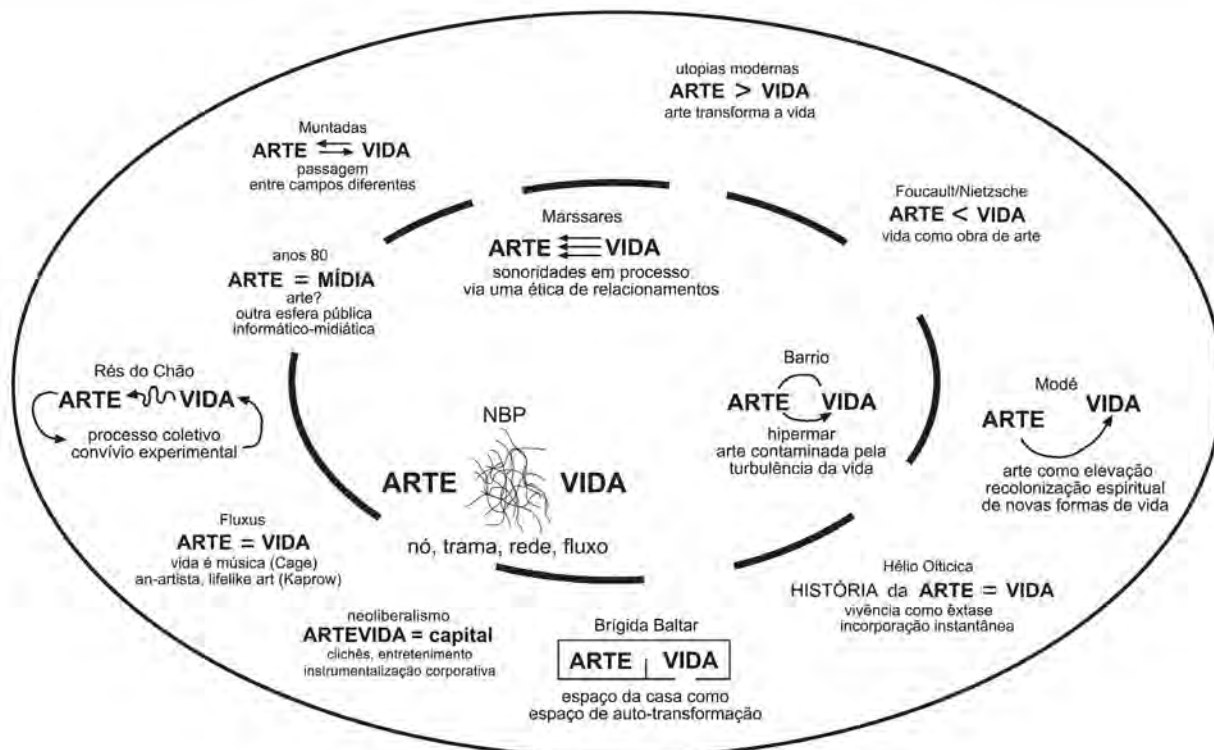
Não que seja simples e evidente de se nomear formas e modos de vida – mas é preciso que se parta do reconhecimento da diferença e do impacto que tais delineamentos implicam, principalmente na reconfiguração e no redesenho que tais questões impõem nas relações que estabelecem com o campo da arte: quando se tem uma construção poética que ao mesmo tempo rearticula as relações de recepção, de construção de público, de mediação institucional, seria preciso atenção redobrada e minuciosa acerca de como se quer que se instituem de outra maneira as diversas camadas de tal processo. Vida orgânica, inorgânica, do carbono, do silício, hibridizações diversas entre corpos, corpos e organismos, corpos e máquinas – subjetividades materiais de todos os tipos, amplas regiões de contato e fronteiras lábeis – estamos diante de um cenário em que não se pode afirmar *a priori* o que se entende por vida e quais os limites entre um corpo/organismo/coisa e outro corpo/organismo/coisa; “somos todos quimeras”, já escreveu Donna Haraway (2000). Ao mesmo tempo, em um planeta em rápida transformação, nota-se o imenso esforço em se repensar o que seriam os limite de uma arte contemporânea a partir do momento em que pouco a pouco se apagam as fronteiras entre o que anteriormente operava como “arte moderna” e “arte étnica” (distinção de Hans Belting, 2009) – se, ao mesmo tempo, a questão carrega a clara necessidade de expansão econômica de um campo de práticas em busca de novos mercados, existe também aqui o interessante problema – cuja matriz se localiza em certa operação própria da arte conceitual e dos conceitualismos diversos – de se perceber que a própria operação de construção e constituição da obra (e dentro da atual complexidade institucional e econômica, este não é um gesto que se atribui somente ao artista) implica sempre a possível modulação (afirmação ou desconstrução)



do próprio conceito de “obra de arte”; ou seja, a obra de arte como objeto que se redefine a cada nova proposta ou proposição (incluindo aí o objeto, sua recepção e distribuição). Trata-se de fascinante possibilidade – se assim o quisermos, é claro, pois aí se impõem tomadas de posição – perceber que a natureza mesma do objeto de processamento sensorial que é a obra de arte (em suas camadas imediatas e mediadas) está em estado de franca e intensa negociação e disputa, em interessante deriva.

Para finalizar um tema que por sua própria condição deve permanecer em aberto, trago a imagem de um diagrama que apresentei pela primeira vez em 2000,<sup>7</sup> como um pequeno colante adesivo para janelas de automóveis, e que posteriormente foi mostrado de forma ampliada, como desenho de parede presente em exposições – diagrama arte/vida. Trata-se de convite ao leitor a um rápido exercício para se perceber diferentes conjugações do problema arte-vida na obra e pensamento de alguns artistas e filósofos. Se notarem bem, o diagrama contém regiões em aberto, permitindo atualizações. Como todo exercício, implica em esforço contínuo mas também, como consequência, em tonificação do corpo e da mente, inflexão terapêutica tão agudamente delineada por Suely Rolnik (2002) sob impacto, mais uma vez, de Lygia Clark: nos tornar vulneráveis ao outro, às forças e energias de possível ativação sensorial e transformação, do bem viver e do viver bem.

*Recebido em 13/03/2017 e aprovado em 05/05/2017.*



Ricardo Basbaum, diagrama (arte/vida), 2002-2017.

## Referências

- BASBAUM, Ricardo. Relationality. In CHOI, Binna; LIND, Maria; PETHICK, Emily; PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša (eds.). *Cluster: Dialectionary*. Berlim: Strenberg Press, 2014.
- BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (eds.). *Art after Conceptual Art*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press / Vienna: Generali Foundation, 2006, p. 87-99. (originalmente publicado em inglês, não traduzido).
- BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a Critical Estimate. In BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- FOUCAULT, Michel. About the Beginning of the Hermeneutics of the Self - Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*, v. 21, v. 2, maio 1993, p. 198-227.
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art And life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- HARAWAY, Donna. Manifesto para Ciborgues: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- ROLNIK, Suely. ¿El arte cura?. *Quaderns portàtils 02*, Barcelona, MACBA, 2002.

## Notas

- 1 Reproduzo aqui a grafia original do título da exposição: os dois termos articulados, em caixa baixa, sem espaço entre eles.
- 2 Recentemente empreguei a fórmula “desembaraçar franquias solares dos povos ao contrário”; em referência ao papel do artista contemporâneo, na obra sonora *Oh! Ah!*. Cf. *nbp-etc: escolher linhas de repetição*, [catálogo] Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro, 11/09 a 16/12/2014, curadoria de Glória Ferreira.
- 3 É importante lembrar que a etimologia da palavra ‘problema’ conduz a *promontório, acidente geográfico, obstáculo*. O poema acima, nesta página, recupera manobra de Jakob von Uexküll, que formalizou a relação animal/objeto enquanto processo de retroalimentação bio-semiótico em “movimento de pinça” – ao mesmo tempo perceptivo e efetivo. Cf. BASBAUM, 2014.
- 4 Tenho trabalhado em cursos de pós-graduação (apresentados na Faculdade Santa Marcelina, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, University of Chicago e Simon Fraser University) com a noção de “Hermenêutica do Artista”, onde, a partir das pesquisas de Foucault em torno da “hermenêutica do sujeito” e das “técnicas de construção de si”, se torna possível investigar alguns dos traços constitutivos da “imagem do artista contemporâneo”.
- 5 Especialmente “The education of the un-artist, part I, part II, part III”.
- 6 Recentemente este desafio foi enfrentado pela Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, que organizou em 2014 a retrospectiva *Allan Kaprow. Outras maneiras*, com curadoria de Soledad Gutiérrez. As atividades e happenings presentes na exposição foram “recriados

por artistas e coletivos a partir das instruções de Kaprow, seguindo as regras que ele mesmo definiu para os futuros responsáveis por seus happenings: site-specificity (especificidade do lugar): respeitar o lugar e o contexto; "impermanence" (impermanência): os happenings são ações temporais pontuais; e "doubt in art" (dúvida na arte): sempre questionar as ações que se levam a cabo. Para Allan Kaprow a reinvenção é a única maneira de manter a arte conectada com o presente." <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1201> (acesso em 20/12/17).

7 Por ocasião do evento "EUVOCÊ (superpronome)"; Capacete Projects, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2000.