

REFLEXÕES SOBRE O AGIR COMO FILOSOFAR

Fernando Cesar Ribeiro¹
Amabilis de Jesus da Silva²

RESUMO: No presente artigo analiso trechos do texto *A Educação do Não-Artista - Parte 1* (1971), de Allan Kaprow, no qual o artista apresenta quatro senhas para refletir sobre a arte de seu tempo, sendo elas: a não-arte, a antiarte a arte Arte e a *an*-arte, e seus modos de relação com a sociedade, com as instituições e os “formatos sagrados”, transmitidos nas tradições. Dentre os vários pontos destacados da obra de Kaprow, reflito sobre a importância do seu papel como artista-pensador para a minha pesquisa, levantando a premissa de um agir artístico como um filosofar. Em seguida, apresento uma discussão sobre a obra *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990) do filósofo J. L. Austin e a rede conceitual da ação do filósofo francês Paul Ricoeur para introduzir as duas perspectivas de um agir-filosofar dentro de minhas proposições no campo da performance arte, sendo elas intituladas *Comentários e Pequenos Tratados*. Proponho, também, os particulares básicos da performance arte como uma ferramenta conceitual que possibilite a abordagem individual de cada obra. Concluo com uma reflexão sobre o conceito de tradição em Paul Ricoeur de modo a ponderar sobre as contribuições do artista-pensador Kaprow para a minha pesquisa.

Palavras-chave: performance arte; particulares básicos; filosofia; ação; Allan Kaprow.

THOUGHTS ON ACTING AS PHILOSOPHIZING

ABSTRACT: In this article I analyze excerpts from the text *The Education of the Un-Artist - Part 1* (1971), by Allan Kaprow, in which the artist presents four passwords to think about the art of his time, namely: non-art, anti-art, art art and un-art, and their ways of relating to society, institutions and the “sacred formats”, transmitted in traditions. Among the several highlighted points of Kaprow's work, I reflect on the importance of his role as an artist-thinker for my research, raising the premise of an artistic act as philosophizing. Then, I present a discussion on the work *How to do things with words* (1962) by the philosopher JL Austin and the conceptual network of action by the French philosopher Paul Ricoeur to introduce the two perspectives of an act-philosophizing within my propositions in the field of performance art, being them entitled *Comments* and *Small Treatises*. I also propose the basic particulars of performance art as a conceptual tool that allows an individual approach to each work. I conclude with a thought on Paul Ricoeur's concept of tradition in order to reflect on the contributions of the artist-thinker Kaprow to my research.

Keywords: performance art; basic particulars; philosophy; action; Allan Kaprow.

¹ Artista da performance e curador. Mestrando do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES) da Unespar - Campus de Curitiba II - FAP, Especialista em Estética e Filosofia da Arte pela UFPR (2010), Bacharel em Artes Visuais pela UTP (2002). E-mail: artist@fernandoribeiro.art.br

² Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, mestre em Teatro pela UDESC, Especialista em Fundamentos Estéticos da Arte-Educação pela FAP, licenciada em Artes Plásticas pela UFPR, professora do Colegiado de Mestrado em Artes (PPGARTES) da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP. E-mail: amabilis.jesus@gmail.com

Considerado um dos primeiros artistas teóricos da arte contemporânea, o estadunidense Allan Kaprow, soube conciliar as questões prementes de seu tempo à ontologia da arte. Seus importantes estudos concomitantes à criação de *environments* e *happenings* ingressaram-no no terreno da crítica, como bem coloca Gloria Ferreira (2006), permitindo não só o questionamento do conceito de arte, quanto problematizando a sua institucionalização.

A derrubada da fronteira entre criação e teorização já havia entrado em debate. Cristiane Silveira (2014) aborda aspectos deste tema a partir dos enfrentamentos ocorridos entre Arthur C. Danto, com artigo intitulado *The artworld*, de 1964, e a corrente de pensadores influenciados por Wittgenstein, a exemplo de Morris Weitz e William E. Kennick. Os argumentos desta corrente wittgensteiniana ponderavam as dificuldades para encontrar aspectos únicos que levassem à definição de arte, uma espécie de semelhança de família. Este posicionamento partia da premissa recorrente de que o exercício de definição da arte se restringia à disciplina estética. Silveira aponta o passo adiantado dado por Danto ao concluir que para além do reconhecimento das obras de arte, as teorias artísticas seriam condição necessária para a existência mesmo da arte. A substituição de “teorias estéticas” por “teorias artísticas”, feita por Danto, defendia que as teorias artísticas constituem o campo artístico.

Kaprow não se furtou ao posto de artista-pensador. Foi na revista *Art News* que publicou *O Legado de Jackson Pollock*, em 1958. E a publicação de *A Educação do Não-Artista - Parte 1*, em 1971, consolidou o espaço de reflexões e debates com críticos de arte, oportunizando reflexões acerca da arte Arte, da antiarte, da não-arte e da *an-arte*, e seus modos de relação com a sociedade, com as instituições e os “formatos sagrados”, transmitidos nas tradições, tais como: exposições, livros, gravações concertos, arenas e críticas em diversos meios de comunicação. Apossando-se de lugares ocupados geralmente por estetas, Kaprow abriu frente para espaços de falas de artistas, neste sentido, corroborando as suposições de Danto, conforme Silveira, quanto à teoria da arte comportar o contexto social, cultural e político ao qual a obra está inserida, e o fazer e o interpretar sendo inter-relacionados, já como estatuto da arte.

Estabeleço um diálogo, aqui, com algumas das reflexões trazidas por Kaprow, tanto em seu texto *A Educação do Não-Artista — Parte 1*, quanto à possibilidade de se pensar no papel do artista-filósofo. Pretendo apresentar os fundamentos básicos da minha pesquisa de

mestrado no Programa de Mestrado em Artes da UNESPAR — Campus de Curitiba II — FAP.

Como artista da performance desde o início dos anos de 2000, intento observar nas minhas práticas as relações com princípios filosóficos, quer seja como aplicação — que chamarei de Comentários filosóficos — quer seja como produção artístico-filosófica — que chamarei de Pequenos Tratados.

A decomposição conceitual da arte de Kaprow

Em *A Educação do Não-Artista — Parte 1*, Allan Kaprow nos apresenta quatro senhas de como a arte se configura em seu tempo: a não-arte, a antiarte a arte Arte e a *an*-arte. A reflexão que ele faz a partir dessas senhas nos permite visualizar as questões relacionadas à arte contemporânea de seu tempo. Nestas explanações e reflexões, alguns temas surgem ao entrelaçar os termos, como a relação com a história e a relação com as instituições.

A primeira senha que o artista apresenta é a da não-arte. Esta se configura como algo com um potencial artístico que está no mundo, que pode passar despercebido, mas que não-artistas podem animar ou ativar. A não-arte está relacionada a um potencial do artista de a revelar ao mundo. Ele próprio se coloca como um representante da não-arte, e menciona outros/as artistas contemporâneos a ele, com práticas diferenciadas, como os *happenings*, *Fluxus*, arte conceitual e mesmo a *land art*. Segundo Kaprow (2003, p.03): “os proponentes da não-arte [...] são aqueles que consistentemente ou uma vez ou outra, escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte”

Alguns não-artistas, apesar de operarem fora dos meios tradicionais das artes, mantêm uma conexão sobre suas atividades, o que sugere como uma dialética arte/não-arte. Para Kaprow (*ibid.*, p. 4) muitos dos não-artistas “viram seu trabalho absorvido pelas instituições culturais contra as quais eles inicialmente mediam sua liberação”. Por fim, os não-artistas “descobriram que a senha um não funciona”.

Kaprow assume que a “não-arte” não funciona como uma senha independente de uma relação institucional ou mesmo de uma relação histórica. Sua afirmação se dá com apropriação, visto ter sido um dos principais artistas-pensadores do contexto estadunidense

das artes das décadas de 1950–60, tendo teorizado, criado termos e práticas artísticas novas. O contexto e as instituições às quais se refere não são o do “mundo da arte” de Artur Danto — ou, pelo menos, não ainda — mas as instituições do expressionismo abstrato, dos críticos de arte como Clement Greenberg, de galerias e mercado de arte.

Inclusive, quando Kaprow escreve sobre o legado de Jackson Pollock em 1958, reconhece naquele que era considerado o maior artista estadunidense do expressionismo abstrato a abertura exatamente para a não-arte. Para ele, Pollock

[...] deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. (KAPROW, 2006, p.44)

Foi inspirado em Pollock que Kaprow se direcionou ao desenvolvimento da não-arte como possibilidade no mundo, explorando relações para além da “arte pura” defendida por críticos de arte como Clement Greenberg. Contra esse purismo de uma arte autônoma e assumindo, de algum modo, certo lirismo herdado de algumas vanguardas heroicas, ele desenvolveu práticas como o *environment* e o *happening*.

Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço.

Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões.

Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*. (KAPROW, *apud* GLUSBERG, 1987, p. 32)

Allan Kaprow se preocupa em diferenciar a não-arte da anti-arte, principalmente em um sentido histórico, mas também é possível indicar uma questão relacionada à instituição. A anti-arte à qual o artista se refere é a mesma das vanguardas heroicas, conforme termo adotado por Ricardo Fabbrini (2006). Segundo este autor, as vanguardas abarcam a produção artística do período do século XIX aos anos 1960 e 1970 — ou seja, incluso o próprio Kaprow.

Há diferenças entre as primeiras vanguardas e as posteriores; e isso é claro para Kaprow quando afirma que a anti-arte fora “introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas”. (KAPROW, 2003, p. 4).

Fabbrini (2006, p. 111) refere-se à utopia das vanguardas heroicas depositada na “confiança dos artistas [...] no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo”. Para Kaprow (*op. cit.*, p. 6) tal utopia soa ingênua à sua época, já que há outros meios mais eficientes para mudanças de valores como aquelas “trazidas pelas pressões políticas, militares, econômicas, tecnológicas, educacionais e publicitárias”.

Deixando claro a distância da não-arte para a antiarte, o artista aponta também a absorção da antiarte pelas instituições, convertendo-a numa pró-arte. Esta conversão está diretamente relacionada à terceira senha, a arte Arte. Como o próprio Kaprow (*idem*) afirma, esta é a arte levada a sério, a arte profissional, “ela é inovadora [...] mas grandemente em termos de uma tradição de movimentos e referências profissionais: arte cria arte”.

Segundo sua definição, a arte Arte é a congruência do histórico e do institucional, o bastião de uma tradição e de um reconhecimento. Quando, anteriormente, afirma que os não-artistas informavam o meio artístico sobre a não-arte, ele já antevia a arte Arte como esse local.

Esta é a aporia para Kaprow: como realizar uma não-arte distante da arte Arte e que não sejam confundidas ou mesmo a primeira absorvida pela última. Seria destino da não-arte ser sedimentada como aconteceu a antiarte e, por fim, a arte Arte retirá-la da vida? Talvez. Até esse momento o artista esteve debruçado em reflexões sobre o seu presente e passado. É na constatação dessa grande aporia que ele traz a quarta senha: a an-arte.

Diferentemente das demais senhas apresentadas pelo artista, a an-arte está orientada ao futuro, é a sua resposta ao problema da cooptação da vida pela arte Arte. A an-

arte é, em certo sentido, a não-arte, que Kaprow ajudou a desenvolver elevada e orientada a um extremo. Se a arte Arte é o lugar da seriedade, da pureza, a *an*-arte se direciona à risada, à brincadeira, à mistura e a outros meios de comunicação para além da arte, principalmente à comunicação de massas.

Para a substituição de locais e agentes tradicionais da arte, propõe:

Agências para disseminação da informação via mídia de massa e para a instigação de atividades sociais se tornarão os novos canais de percepção e comunicação, não substituindo a clássica “experiência da arte” (porém, muitas coisas que podem ter sido), mas oferecendo aos antigos artistas meios compulsivos de participar de processos estruturados que podem revelar novos valores, incluindo o valor da diversão. (KAPROW, 2006, p.10)

Esta sentença é profética, quando percebemos o uso atual das mídias sociais por agentes da arte, sobretudo nestes tempos pandêmicos. Mas provavelmente ele teria se decepcionado ao constatar que esse uso é instrumentalizado pela arte Arte e não um produtor de exploração criativa de *an*-artistas, dado sua afirmação:

As buscas tecnológicas dos não-artistas de hoje se multiplicarão à medida que indústrias, governo e educação lhes proporcionem recursos. Tecnologia de “sistemas” envolvendo a interface de experiências coletivas e individuais, em vez de tecnologia de “produto”, dominarão a tendência. (KAPROW, 2006, p. 10)

Na continuação de seu texto, ele passa a imaginar o que seria o desenvolvimento da *an*-arte orientada para o futuro. Contudo, a principal questão que o artista expõe é que *an*-arte não é uma “arte do futuro”, mas sim uma arte do presente orientada ao futuro.

Agir é filosofar

Talvez eu possa afirmar que Allan Kaprow nunca me foi uma referência direta. Mas à medida que avanço nos meus estudos, esta afirmação começa a ser posta em dúvida. Primeiramente, porque como artista da performance a relação que mantenho com a arte Arte, a não-arte, a antiarte e a *an*-arte será sempre uma questão a ser revisada, conforme se dão as transformações nos campos de reflexão, nos campos de institucionalização, enfim, aquilo tudo que rege o campo da arte. Depois, porque logo que iniciei minhas proposições como artista fui me aproximando do campo da filosofia, e buscando um elo, ou um vínculo, que me desse

suporte no próprio processo de criação. Mais recentemente, ao ingressar no meio acadêmico, outras perspectivas se juntaram: as das análises posteriores, e aquelas que tentam alguma forma de aproximação com linhas de pesquisas já existentes, formalizadas.

Mesmo sabendo que não é possível desvincular uma discussão da outra, para os objetivos deste artigo, atendo-me à possível ideia de que Kaprow me é uma referência direta se me coloco, aqui, como artista-filósofo.

O título da minha pesquisa de mestrado, *Ação e Filosofia*, vem sendo o mote de vários dos meus trabalhos, e é uma apropriação do título do livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990), do filósofo J. L. Austin, para supor o agir como filosofar. Em língua inglesa, *How to do things with words* (1962), título original do livro de Austin, tem por tradução literal para o português algo em torno de “Como fazer coisas com palavras”. O tradutor Danilo Marcos de Souza fez uma adaptação para contemplar uma síntese da obra que trata sobre os atos de fala, tornando-o mais atraente para a língua portuguesa. Na apresentação da versão brasileira, o tradutor contextualiza a obra de Austin dentro do que ficou conhecido como a “virada linguística” e se desenvolve na tradição britânica da filosofia analítica — e mais precisamente, da filosofia da linguagem.

Austin propõe um estudo que distingue enunciados constatativos de enunciados performativos. Há enunciados em que constatamos coisas no mundo, enquanto há outros em que fazemos, ou seja, onde dizer é fazer. Alguns critérios específicos vão sendo estabelecidos para que um enunciado seja performativo, como por exemplo, ser uma locução em primeira pessoa no presente indicativo, assim como há verbos que são em si performativos, como: “batizo”, “aposto”, “prometo”, “dou”.

É, também, a partir desta obra que surge o conceito de performatividade que, posteriormente, será atualizado e ampliado para além da teoria da ação e da filosofia da linguagem por diversos teóricos e filósofos. A filósofa Judith Butler talvez seja, hoje, um/a dos/as principais teóricos/as a ampliar o conceito de performatividade. Em sua conferência *When gesture becomes event* (2017), ela explica a teoria de atos de fala, de Austin, contudo, indicando as suas limitações pela ausência da consideração de um corpo ou de diferentes corpos, abrindo um caminho para atualização desse conceito.

Quando referencio o título do atual capítulo com a da obra de Austin em português, não pretendo atualizar ou ampliar sua teoria, mas sim indicar que me direciono a um sentido inverso ao desse filósofo. Em outras palavras, a sua teoria se dirige a pensar a palavra falada como uma ação para além de seu ato locucionário, isto é, o ato de falar que se realiza como uma ação que interage com o mundo e com os outros. Direciono-me a refletir sobre quando a ação se torna um filosofar em minha prática artística e como assume também o papel de uma reflexão específica que sempre encontrou a sua expressão por palavras.

Se faço um jogo entre “Quando dizer é fazer” com “Quando agir é filosofar”, proponho o mesmo para o título original “*How to do things with words*”, tendo como resultado a sentença “Como filosofar com ações”. O “quando” do título traduzido, assim como o “como” de uma tradução literal são excelentes guias para o presente desenvolvimento, produzindo duas questões que permeiam a atual empresa: “quando o agir é um filosofar?” e “como o é?”

Para responder a pergunta “quando agir é um filosofar”, é necessário um maior aprofundamento sobre o estudo da ação e, para tal, a hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur possui um papel central em minha reflexão. A ação é um tema presente em diversas obras do filósofo francês, em algumas mais aparentes e em outras não. Segundo Alfredo Martinez Sanchez (2000, p. 207), a ação

ainda que limitada ao seu sentido pré-ético e pré-político, constitui uma boa bússola para traçar um caminho que leva da primeira grande obra de P. Ricoeur, expressamente dedicada a desenvolver seu próprio pensamento (*O voluntário e o involuntário*), até o seu último e mais importante e extenso trabalho (*O si-mesmo como outro*)³.

Em *O Discurso da Ação* (2014a) — seminário ministrado na Universidade Católica de Louvain entre os anos 1970-1971, e posteriormente publicado como um livro — o filósofo apresenta um primeiro desenvolvimento de sua filosofia da ação em diálogo com a teoria da ação e filosofia da linguagem comum, de raiz analítica, e a fenomenologia. É interesse de Ricoeur o papel que a linguagem assume para uma filosofia da ação em que a investigação

³ Do original: “aun limitada asu sentido pre-ético y pre-político, constituye una buena brújula para trazar una vía que conduzca desde la primera obra mayor de P. Ricoeur, dedicada expresamente a desarrollar su propio pensamiento (*Le volontaire et l'involontaire*) , hasta su último y más importante trabajo extenso (*Soi-meme comme un autre*).” Tradução nossa.

seja prévia a ética, que seja uma “análise dos discursos nos quais o homem diz o seu fazer, abstraindo do louvor e da censura pelos quais qualifica o seu fazer em termos de moralidade”. (RICOEUR, 2014a, p. 43). Para tal, propõe uma análise dividida em um nível dos conceitos, outro das proposições e, por fim, o nível dos argumentos.

Gostaria de me ater ao nível dos conceitos, pois é onde o filósofo francês apresenta uma grande contribuição para os estudos da semântica da ação: a rede conceitual da ação. É em diálogo com filósofos analíticos como A. I Melden, Stuart Hampshire e G.E.M Anscombe que Ricoeur propõe a abordagem da ação não como um termo único, mas como uma rede de conceitos interligados. Assim, o significado de uma ação não se restringe apenas a “algo que alguém faz”, mas sim à conjunção com outros termos da rede inteira.

A rede conceitual da ação abrange noções como a própria ação, mas também agente, “circunstâncias, intenções, motivos, deliberação, impulso voluntário ou involuntário, passividade, coerção, resultados desejados etc” (RICOEUR, 2014b, p.41). Segundo o filósofo, uma maneira eficiente de identificar os conceitos-chave da rede da ação é a partir das respostas dadas a perguntas específicas, tais como: *quem? o que? por quê? como? com? contra quem? onde?*. Identificar e empregar de modo significativo algum desses termos demonstra uma capacidade de ligá-lo aos demais termos da mesma rede. Ainda segundo Ricoeur (2010, p. 98), “dominar a rede conceitual no seu conjunto é ter a competência que podemos chamar *compreensão prática*”.

Portanto, as questões anteriormente levantadas a partir do jogo com o título da obra de Austin, no caso, “quando o agir é um filosofar?” e “como o é?” fazem parte do mesmo esquema conceitual, da mesma rede, possuindo uma intersignificação própria. Ou seja, o “quando?” e o “como?” não permitem uma resposta sem que seja acessado e compreendido toda a rede que envolve também a ação em si (o que?), o agente (quem?) e intenções (por que?).

Muitas dessas questões podem ter respostas diversas conforme cada obra de performance arte abordada, porém há uma noção da rede que interessa e que se estende a mais diversas obras: o conceito de intenção. Neste caso, é uma intenção filosófica que permite o agir ser, também, um filosofar. É essa intenção que permeia minha produção artística que permite dizer que algumas obras de performance arte são um agir-filosofar e outras não.

Respondendo a pergunta “quando o agir é filosofar?”, quando há uma intenção filosófica na obra.

A resposta a pergunta “quando?”, possibilita um primeiro recorte para identificar as obras que se desenvolvem a partir de um agir-filosófico, em contraste a outros tipos de ação. Já a segunda pergunta — “como o agir é filosofar?” — pressupõem a primeira, colocando-se na sequência da anterior e está diretamente relacionada a obra que se intenta a ser um filosofar. Essa pergunta fornece duas perspectivas de estudo que aqui são intituladas de *Comentários* e *Pequenos Tratados*.

A perspectiva *Comentários* se refere a obras de performance que surgem a partir de alguma teoria ou conceitualização desenvolvida por algum filósofo. A criação dessas obras possui uma base ou estão diretamente relacionadas a textos e/ou conceitos filosóficos. Nesta perspectiva, a concepção das obras parte da teoria para se desenvolverem como reflexões práticas no mundo. Assim como na filosofia há comentadores das produções filosóficas, observo algumas proposições que assumem essa característica de comentário teórico, mas a partir da prática.

Já a perspectiva *Pequenos Tratados* se refere a obras que considero um filosofar, nas quais desenvolvo uma reflexão filosófica por meio da prática. Diferentemente da perspectiva anterior, nesta não há movimento da teoria para a prática na *poíesis*⁴, e a relação de ambas se estabelece na obra em ação. Assim, agir — sejam ações simples, complexas ou práticas — coincide com o filosofar, fazendo com que a construção e execução de cada obra se tornem um pequeno tratado filosófico.

Sob ambas as perspectivas é possível agregar obras de performance que possuem características comuns. Entretanto, faz-se necessário, também, uma ferramenta que possibilite abordar as características individuais de cada uma dessas obras. Para tal, proponho os particulares básicos da performance arte como uma ferramenta conceitual para abordar características específicas de cada obra. Os particulares básicos são elementos constantes nas mais diversas obras de performance arte, independente do tema das mesmas ou dos artistas.

⁴ Por *poíesis* me refiro ao processo de criação. Conforme Paul Ricoeur (2010, p. 60), “a terminação -sis como em *poíesis*, *sustasis*, *mímesis* sublinha o caráter de processo de cada um desses termos”. Esse conceito se assemelha ao de *Poética* em Paul Valéry (2020) e ao de *poietica* em Passeron (1997).

Esses elementos são identificados por meio do estudo de diversas obras e que se encontram na base das mesmas.

A via da identificação de particulares é rica em diversos sentidos. Primeiro que o ponto de partida são eventos, acontecimentos, práticas artísticas que de algum modo estão relacionadas às práticas reconhecidas como performance. Outro ponto é que ao percorrer essa via, se refuta um argumento cético, de que essa terminologia é apenas uma convenção para agrupar certas práticas que são, a princípio, indefiníveis.

Esse argumento tem como base o fato histórico de que a partir da década de 1960, muitos artistas intitulavam suas práticas cada um ao seu modo. Regina Melim (2008) comenta sobre as múltiplas denominações surgidas a partir do segundo pós-guerra e o quanto isto assinalava as diferenças de estilos, de origens, de posicionamentos políticos e de temáticas, a exemplo de *happening*, *Fluxus*, *aktion*, *event art*, *body art*, *demonstration* e outros. Somente no final da década de 1970 e início de 1980 a performance arte se torna o termo convencional para abarcar todas essas práticas. Ao assumir a performance como uma convenção, esse argumento abandona uma visão singular em prol de uma generalização. Assim, qualquer arte que fuja de um formato tradicional ou padrão e ultrapasse alguns limites delineadores de outras artes, será considerado como performance.

Por sua vez, a identificação opera em um sentido contrário, pois parte exatamente da singularidade dessas práticas que aparentam serem díspares entre si para encontrar particulares comuns. Em outras palavras, parte do reconhecimento individual e de suas diferenças para poder identificar o que há em comum entre elas. Portanto, os particulares básicos não são deduzidos, mas identificados. O ponto de partida é fenomenológico. Partindo do estudo de obras de performance arte, algumas históricas, outras não, divergentes entre si, e divergentes com a minha prática, cheguei à identificação de cinco particulares básicos da performance arte: o corpo, a ação, o público, o tempo e o espaço. São particulares que independentemente da forma ou conteúdo das obras sempre estão presentes como conceitos de base.

Os particulares básicos da performance arte estão conectados entre si como uma trama conceitual e, como tal, não há um particular prioritário ou mesmo uma hierarquia entre eles. Podemos considerar que essa interconexão se realiza em uma trama horizontal e não segue uma linearidade, estando todos os particulares básicos conectados entre si. Por

exemplo, o particular-corpo está conectado com o particular-espço tanto pela sua fisicalidade como também pelo particular-ação, que o permite se deslocar nesse espaço. Por sua vez, o particular-ação também está conectado ao particular-tempo e que também está conectado ao particular-público.

Essas conexões igualmente servem de base para criar relações entre os particulares básicos. Tendo a trama horizontal como base, os artistas podem criar relações singulares entre os particulares, dando uma ênfase maior em algum deles, conforme a sua obra. É importante lembrar, nesse momento, que os particulares básicos não são temas ou assunto das obras, entretanto podem vir a ser, conforme casos singulares.

Inovação e tradição

Nas reflexões feitas por Kaprow sobre a arte Arte, principalmente referente ao seu traço histórico, há alguns pontos que em muito se aproximam do conceito de tradição trazido pelo filósofo francês Paul Ricoeur. Em seus escritos o filósofo fala da tradição como uma relação dialética, um jogo entre sedimentação e inovação. Embora sua reflexão se volte para a literatura, não é difícil a transposição para o campo das demais artes.

O paradigma da sedimentação, em Ricoeur (2010) é criado a partir de três níveis: forma, gênero e tipo. Por forma, não é de se esperar um formalismo na linha de Clement Greenberg, mas sim aspectos formais que possibilitam identificar certas obras na história. O gênero também agrega aspectos de identificação e pode ser relacionado a estilos ou, no caso da arte moderna, aos movimentos. Por fim, os tipos são os decalques das obras singulares, ou seja, as variações de produções artísticas influenciadas ou próximas a obras singulares.

Mas temos também o outro polo da tradição: a inovação. Segundo Ricoeur (2010, p. 121), “os paradigmas constituem somente a gramática que rege a composição de obras novas — novas antes de se tornarem típicas” e “a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição” (*idem*). Deste modo, o fato de a obra *A Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, se tornar um paradigma possibilitou também com que a arte se inovasse para além dela. Podemos sugerir que o minimalismo ou mesmo a arte *povera* foram inovações relacionadas a esse paradigma.

Não é possível afirmar que Kaprow teve consciência da tradição como a dialética proposta por Ricoeur, mas fica claro em seu texto que em parte se preocupa com isso. Desde que o conceito arte Arte aparece, sua atenção volta-se para o desvencilhar do que parecem ser certas amarras conceituais. Para ele, a arte Arte é cada vez mais independente do mundo — talvez em um sentido referencial —, e se direciona à eliminação da vida. O problema seria o fato de a arte Arte poder ser confundida com a não-arte — esta sim, ancorada na vida.

Quando relativizo a afirmação de que Allan Kaprow nunca me foi uma referência direta, levo em consideração o grande espectro do legado teórico-prático deste artista, capaz de respingar nas práticas mais diversas. As quatro senhas por ele apresentadas (a não-arte, a antiarte, a arte Arte e a *an-arte*), pensadas a partir dos estatutos de seu tempo, se estendem para os dias atuais. Passíveis de reorganizações conforme as transformações ocorridas nos setores abrangidos, tais senhas tornam-se parâmetros para as constantes reavaliações, sempre num jogo dialético entre tradição e inovação.

Ao buscar uma ferramenta que me auxilie na diferenciação entre as obras que analisarei como sendo *Comentários* filosóficos e aquelas como sendo *Pequenos Tratados*, não pretendo criar amarras conceituais ou mesmo a identificação de espécies de famílias como as propostas pela corrente wittgensteiniana. Antes o contrário: a ferramenta conceitual deve ser flexível o suficiente para se relacionar com os pontos cambiantes, as variáveis, as inúmeras combinações e recombinações, ou seja, que paire sobre a trama horizontal como base para criar relações singulares entre os particulares.

Referências

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Oxford: University Press, 1962.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DANTO, A. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. **Artefilosofia**. n.1. Ouro Preto, 2006.

FABBRINI, R. N. **O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade**. Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Ano 8. v. 8. n. 2. Campinas, 2006.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Trad. Pedro Sússekind... *et. al.* Rio

de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KAPROW, Allan. **O legado de Jackson Pollock**. Trad. Pedro Süssekind. In: COTRIM, Cecília; Ferreira, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 44

KAPROW, A. A Educação do Não-Artista, Parte 1 (1971). Trad. Carlos Klimick. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 4. p. 1-13, 2003. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42641/29501>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PASSERON, R. Da estética à poiética. **Porto Arte**. v. 8. n. 15. Porto Alegre, nov. 1997. p. 103-116.

RICOEUR, P. **O discurso da ação**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **Tempo e Narrativa: Tomo I**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SÁNCHEZ, Alfredo Martínez. La filosofía de la acción de Paul Ricoeur. **Isegoría**, Madrid, n. 22, p. 207-227, 2000.

SILVEIRA, C. (2014). **O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos**. *ARS (São Paulo)*, 12(23), 51-77. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82833>

STRAWSON, P. F. **Indivíduos**. Trad. Alfonso García Suárez; Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Taurus Humanidades, 1989.

VALÉRY, P. **Lições de Poética**. Trad. Pedro Sette-Câmara. E-book. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2020.

Recebido em 31/01/2022.

Aceito em 10/05/2022.