

ESCRITOS DE ARTISTAS
ANOS 60/70

Arman Art&Language Artur Barrio Joseph
Beuys Mel Bochner Paulo Bruscky Daniel Buren
Victor Burgin John Cage Luis Camnitzer Louis
Cane Lygia Clark Waldemar Cordeiro Luciano
Fabro Anna Bella Geiger Dan Graham Víctor
Grippe Dick Higgins Michael Heizer Paulo
Herkenhoff Jasper Johns Donald Judd Allan
Kaprow Suga Kishio Yves Klein Joseph Kosuth
Jannis Kounellis Julio Le Parc Sol LeWitt
George Maciunas Ivens Machado Cildo Meireles
Piero Manzoni Robert Morris Hélio Oiticica
Claes Oldenburg Dennis Oppenheim Ad Reinhardt
Martial Raysse José Resende Gerhard Richter
Richard Serra Paul Sharits Robert Smithson
Frank Stella Julio Plaza Grupo Rex Carlos Zilio

ESCRITOS DE ARTISTAS

GLÓRIA FERREIRA E CECILIA COTRIM [ORGS.]

ANOS 60/70

Jorge ZAHAR Editor

Rio de Janeiro

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas a cada ensaio.

Copyright da seleção e comentários © 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim

Textos de Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2002

Textos de Jasper Johns © Jasper Johns / VAGA, N. York, NY

Textos de Donald Judd © Donald Judd Foundation / VAGA, N. York, NY

Texto de Allan Kaprow © 1993 Allan Kaprow

Texto de Robert Morris © 2001 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), N. York

Textos de Robert Smithson © Estate of Robert Smithson / VAGA, N. York, NY

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes dos textos aqui reproduzidos. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright desta edição © 2006:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800

e-mail: jze@zahar.com.br

site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo

ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Tradução (com páginas onde se iniciam os textos): Pedro Süsskind (37, 58, 72, 96, 113, 120, 122, 139, 169, 176, 182, 203, 205, 208, 210, 235, 266, 275, 325, 330, 389 [com Flávia Anderson], 401 e 429), Fernanda Abreu (53, 150, 198, 249, 289, 292, 357, 364 e 421), Eliana Aguiar (35, 50, 142 e 300), Flávia Anderson (67) e André Telles (78).

Capa: Marcos Martins

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E73 Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários
Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Süsskind... et al.]. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006

ISBN 85-7110-939-7

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna – Século XX. I.
Ferreira, Glória, 1947-. II. Cotrim, Cecília.

06-2464

CDD 701.18

CDU 7.072.3

Sumário

8	Agradecimentos
9	Apresentação, por Glória Ferreira
35	Piero Manzoni <i>A arte não é verdadeira criação</i> [1957]
37	Allan Kaprow <i>O legado de Jackson Pollock</i> [1958]
46	Lygia Clark <i>Carta a Mondrian</i> [1959]
50	Piero Manzoni <i>Livre dimensão</i> [1960]
53	Yves Klein, Martial Raysse, Arman <i>Os novos realistas</i> [1960]
58	Yves Klein <i>Manifesto do Hotel Chelsea</i> [1961]
67	Claes Oldenburg <i>Sou a favor de uma arte...</i> [1961]
72	Ad Reinhardt <i>Arte-como-arte</i> [1962]
78	George Maciunas <i>Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes</i> [1962]
82	Hélio Oiticica <i>A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade</i> [1962]
96	Donald Judd <i>Objetos específicos</i> [1965]
107	Waldemar Cordeiro <i>Realismo: “musa da vingança e da tristeza”</i> [1965]
113	Gerhard Richter <i>Notas, 1964-1965</i> [1965]
120	Joseph Beuys <i>Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys</i> [1965]

- 122 **Frank Stella e Donald Judd** *Questões para Stella e Judd* [1966]
- 139 **Dick Higgins** *Declarações sobre a intermídia* [1966]
- 142 **Luciano Fabro** *Discursos* [1966]
- 150 **Víctor Grippo** *Sistema* [1966]
- 152 **Grupo Rex** *Regulamento Rex* [1966]
- 154 **Hélio Oiticica** *Esquema geral da Nova Objetividade* [1976]
- 169 **Mel Bochner** *Arte serial, sistemas, solipsismo* [1967]
- 176 **Sol LeWitt** *Parágrafos sobre Arte Conceitual* [1967]
- 182 **Robert Smithson** *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* [1968]
- 198 **Julio Le Parc** *Guerrilha cultural?* [1968]
- 203 **Jasper Johns** *Marcel Duchamp (1887-1968)* [1968]
- 205 **Sol LeWitt** *Sentenças sobre Arte Conceitual* [1969]
- 208 **Jasper Johns** *Reflexões sobre Duchamp* [1969]
- 210 **Joseph Kosuth** *A arte depois da filosofia* [1969]
- 235 **Art&Language** *Arte-linguagem* [1969]
- 249 **Daniel Buren** *Advertência* [1969]
- 262 **Artur Barrio** *Manifesto* [1970]
- 264 **Cildo Meireles** *Inserções em circuitos ideológicos* [1970]
- 266 **Luis Camnitzer** *Arte contemporânea colonial* [1970]
- 275 **Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson**
Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson [1970]
- 289 **Suga Kishio** *Além do circunstancial* [1970]
- 292 **Louís Cane** *“O pintor sem modelo”, nota prática sobre uma pintura* [1971]

- 300 **Joseph Beuys** *A revolução somos nós* [1972]
- 325 **Richard Serra** *Deslocamento* [1973]
- 330 **John Cage** *O futuro da música* [1974]
- 348 **Carlos Zilio** *Sem título* [1975]
- 350 **Lygia Clark** *Da supressão do objeto (anotações)* [1975]
- 357 **Víctor Grippo** *Alguns ofícios* [1976]
- 358 **José Resende** *Ausência da escultura* [1976]
- 364 **Jannis Kounellis** *Sem título n.7* [1976]
- 374 **Paulo Bruscky** *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado* [1976]
- 380 **Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff** *Sala experimental* [1976]
- 389 **Victor Burgin** *Olhando fotografias* [1977]
- 401 **Robert Morris** *O tempo presente do espaço* [1978]
- 421 **Paul Sharits** *Ver/ouvir* [1978]
- 429 **Dan Graham** *A arte em relação à arquitetura* [1979]
- 452 **Julio Plaza** *Mail Art: arte em sincronia* [1981]
- 457 Posfácio, por Cecilia Cotrim

Agradecimentos

Agradecemos a todos os artistas e seus representantes, e em especial a Analivia Cordeiro, Anna Reinhardt, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” e Alvaro Clark, Cesar Oiticica e Projeto HO, Daniel Moquay e Archives Yves Klein, Elena Manzoni di Chiosca, Eva Neuroth e Bild-Kunst, Jonas Mekas, Nancy Holt, Pierre Restany, Sacha Sosnowsky, University of California Press, Vaga – Visual Artists and Galleries Association e Wesleyan University Press.

Nossos agradecimentos também às colaborações de Anouk Jevtic, Carmela Gross, Cida Mársico, Elizabeth Jobim, Gianne Chagastelles, Gilles Tiberghien, Gisele Ribeiro, Isabel Ralston, Jean-Claude Lebensztejn, Jeanette Ingberman, Lilian Tone, Marcos Martins, Marie-Anne Sichère, Marion Hohlfeldt, Marisa Calage, Marsella Lista, Muriel Caron, Patricia Guimarães, Paulo Herkenhoff, Rubens Pileggi, Sylvie Mokhtari, Tauras Sulaitis e Viviane Matesco.

Apresentação

Durante os anos 60/70, apesar de uma ampla circulação de textos de artistas em catálogos, revistas e mesmo em livros, eram escassas as antologias por autores, salvo alguns considerados clássicos. Essa situação, sem dúvida, modificou-se de maneira sensível nas últimas décadas, dada a importância da reflexão dos artistas no campo de debates da história e da crítica de arte contemporâneas; assim, surgem diversos projetos editoriais em diferentes países, inclusive, timidamente, no Brasil. Conscientes das ausências de autores ou textos que os limites desta coletânea implicam, privilegiamos um conjunto revelador da presença decisiva dos artistas no debate crítico naquele período e da nova dimensão que esse gênero de formulação estética alcança. São textos que não só se integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos. Esta antologia representa igualmente a continuidade de nossa pesquisa sobre a crítica de arte, pesquisa iniciada com a organização de *Clement Greenberg e o debate crítico* (Jorge Zahar/Funarte, 1997).

Os 51 textos de autoria de 46 artistas e de dois grupos das mais variadas tendências e latitudes reunidos aqui são apresentados segundo a ordem cronológica de sua publicação original, e, em alguns casos, da sua produção. Neutra em relação a conteúdos ou temas, e não-classificatória, essa ordem visa sugerir os possíveis diálogos de uma pluralidade de vozes, independentemente dos diferentes *labels* que poderiam ser aplicados a muitos textos. Assim, sem a intenção de indicar qualquer tipo de evolução, temporal ou causal, essa ordenação busca apontar desdobramentos dos textos de artistas nesse período, como documentos que assinalam um deslocamento na definição, intenção ou direção da arte.

Em muitos casos as contribuições, como um argumento contínuo, abarcaram variados campos e momentos das trajetórias dos artistas. Optamos tanto por textos às vezes considerados clássicos mas até então indisponíveis no Brasil quanto por ensaios que, no contexto da reflexão particular do artista, indicam uma nova abordagem da sua produção artística. Um expressivo conjunto de textos de artistas brasileiros se soma a esse debate crítico que se fez presente em diferentes regiões do mundo. Publicar integralmente¹ todos esses escritos – ao contrário da maior parte das recentes antologias, que apresentam sobretudo extratos – deve-se à necessidade de clareza e à nossa recusa a uma pré-edição que limitaria e orientaria a leitura.

A fala na primeira pessoa

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção; diferentes ainda do que podemos denominar de “pré-textos” dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra. A presença do signo verbal no campo visual, observada nas colagens e fotomontagens, adquire, assim, uma nova dimensão, na qual são reatualizadas questões introduzidas por Duchamp. Segundo Lawrence Alloway, “o fato é que a crescente circulação do trabalho estava solidamente amarrada à informação vinda dos artistas. O ato de definição não estava separado do ato de apreciação.”²

A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. Inscritos no amplo campo conceitual cujas origens remontam ao final dos anos 50 com Henry Flint e o Fluxus, os textos de artistas tornam solidários a idéia de arte e o questionamento do conceito de arte.

A variação semântica do título de artista, a diversificação do seu sentido e a sua subordinação a uma noção de “arte” historicamente deter-

minada em um contexto cultural preciso estão diretamente vinculadas a uma rede de reciprocidades, bem como à sua inscrição na constituição do pensamento artístico. Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte. Esses escritos podem ser remetidos à origem do sentido de criação pessoal, no século XV, com a passagem do “pintor” ao “artista”, do “artesanato” às “belas-artes”. A apreciação em um âmbito público e o processo de intelectualização do artista estabelecem novas relações com as obras e com a noção de sua filiação à personalidade do artista.³

Encontramos, assim, as mais variadas modalidades de escrita de artistas, desde os primeiros tratados teóricos até sua presença nas mídias atuais. Dos comentários de Ghiberti aos tratados de Alberti*, ou às notas e formulações científicas de Leonardo da Vinci, ou ainda o primeiro questionário na história da arte dirigido a artistas, elaborado por Benedetto Varchi, no século XVI, é crescente a presença dos artistas na reflexão sobre a práxis e o destino da arte. As correspondências como as de Poussin a Chantelou, seu mecenas – que Louis Marin caracteriza como “dispositivo abstrato que vem regular a percepção visual”⁴ –; os livros (o de Charles Le Brun sobre a fisionomia, por exemplo), a construção de sistemas (como os desenvolvidos por Hogarth em *Analysis of Beauty*; ou por sir Joshua Reynolds em *Discourses*); os diários íntimos e demandas públicas (o pintor Eugène Delacroix destacou-se em ambos os casos, seja por seu *Journal* seja pela *Lettre sur les concours*); as memórias como as de Gauguin, ou os relatos da experiência com a natureza (*Erdlebenserlebnis*) que constituem a base da teoria romântica da pintura de paisagem de Carl Gustav Carus e Caspar David Friedrich – esses escritos oscilam entre a experiência pessoal e a inter-rogação teórica. Embora sejam diversos os seus estatutos, guardam em comum a necessidade de tornar problemas estéticos ou técnicos precisos para si mesmos (como afirmava Odilon Redon), para seus pares ou para o público cultivado.

* Ao apresentar sua teoria em *Da pintura* (1435), Alberti afirma falar enquanto pintor e ter a satisfação “de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre esta arte tão sutil e tão nobre”.

Com o desenvolvimento das análises avaliativas, orais e escritas da pintura em especial, graças às conferências acadêmicas instituídas em meados do século XVII, cresce a literatura artística e sua inserção nas humanidades como disciplina específica⁵ dotada de uma teoria própria, destinada a confirmá-la em sua especificidade e a regulamentar as suas relações com as disciplinas afins: ciências matemáticas, físicas e naturais, filosofia, história, mitologia etc.

A arte moderna será marcada por duas inflexões importantes, e não-dissociadas, no campo dos escritos de artistas, indicando a tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte: o manifesto e os textos teóricos.

Em fins do século XIX, precisamente 1889, Paul Signac redige um texto cujo título já surpreende por indicar, além da aspiração ao “novo”, certa disposição em estabelecer uma narrativa histórica na qual essa “novidade” seria inevitavelmente incluída. “De Eugène Delacroix ao neo-impressionismo”⁵ busca afirmar a nova linguagem conectando, de modo paradoxal, o esgarçamento da sintaxe pictórica de Seurat à estrutura colorística de Delacroix – já anunciada por Baudelaire no Salão de 1846 –, em um texto cujo ritmo e tom afirmativo lembram em tudo os manifestos que virão nas primeiras décadas do século XX, a começar pela provocação de Marinetti, publicada em vários jornais italianos e no *Figaro* em 1909.

De origem política, como posição ou justificativa da posição, o manifesto não se endereça, diferentemente dos textos anteriores, apenas aos artistas ou *amateurs* esclarecidos, mas a um público amplo: a “todo o mundo”. Segundo Hans Richter, “o manifesto enquanto expressão literária correspondia ao nosso desejo de contato direto”.⁶ Difundidos em revistas e catálogos, inseridos em jornais de grande circulação, fixados nos muros da cidade ou em painéis publicitários, operam como espécies de panfletos⁷, visando agregar e constituir uma esfera de debate interna ao campo das artes, de alcance internacional, capaz de explicar e teorizar sobre os objetivos

⁵ Sendo marcante, nesse sentido, a discussão em torno da estátua do *Laocoonte* – iniciada por Lessing e Winckelmann – na segunda metade do século XVIII.

⁷ Por exemplo, em 20 de abril de 1910, os futuristas lançaram, do alto da Torre do Relógio em Veneza, o manifesto *Contra Veneza passaísta*, com uma tiragem de 800 mil exemplares; o *Manifesto realista*, de Gabo e Pevsner, foi fixado nos painéis de rua de Moscou, reservados às ordens e decretos do governo.

e meios da arte. Como forma de expressão, em uma comunicação direta e sem intermediário, os manifestos têm como objetivo anunciar ao grande público o devir da arte, recusando aos críticos o direito de se “imiscuir” nas questões dos criadores – conflito que remonta ao próprio surgimento e difusão da crítica de arte. Carrà, em seu manifesto “Contra a crítica”, de 1915, declara que os críticos de arte, ligados aos valores do passado, são “imponentes, medrosos”, e portanto não preparados para compreender os reais problemas da arte moderna. Em 1911, Franz Marc e Kandinsky, ao declararem os propósitos do *Almanaque do Cavaleiro Azul (Blaue Reiter)*, publicado em 1912, “exclusivamente concebido por artistas”, também ressaltarão o caráter problemático da crítica não-poética diante da alta responsabilidade dos artistas com a teoria da arte moderna: “Está claro que o próprio artista é o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas.” Tais afirmações e ações públicas de diferenciadas colorações poéticas contribuem para a constituição de um novo posicionamento do artista, aí inscrevendo-se tanto o caráter político quanto a dimensão ética e o questionamento do mito da arte pela arte ou do artista em sua torre de marfim: mudar a arte é também mudar a vida, o homem e o mundo.

Em geral resultado de tomada de posição coletiva, os manifestos, ao longo da primeira metade do século XX, são contemporâneos de formulações teóricas, de cunho individual, que se estabelecem em defesa da autenticidade do projeto artístico. Esse *corpus* teórico que envolve a arte moderna estabelece uma relação entre teoria e práxis na qual o pensamento plástico se desenvolve em uma dialética incessante entre a prática artística e o pensamento teórico. As revistas editadas pelos artistas na primeira metade do século XX não apenas forneciam informações contextuais como garantiam um arcabouço conceitual para a arte produzida, sendo exemplares, entre outras, a *De Stijl* (1917-1931), *L'Esprit Nouveau* (1920-1927), *Abstraction-Création*, *Art Non-figuratif* (1932-36); as dadaístas 291 e 391 (1915-1920), publicações de circulação intercontinental das quais participaram, com imagens/textos, Picabia, Duchamp e Man Ray; e a *Merz* (1923-1937), criada por Kurt Schwitters, cujo projeto editorial manifesta a peculiaridade da proposta dadá-construtivista do artista. A apresentação em paralelo ou em interatividade do visual e do verbal é igualmente uma marca do movimento surrealista, como atestam as publicações *La Révolution Surréaliste* (1924-1930) ou *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933). O cé-

lebre *Almanaque do Cavaleiro Azul*, referido acima, dedicado ao pensamento dos artistas, não se restringe, porém, unicamente aos artistas plásticos, como anunciam o prefácio dos artistas-editores – a referência ao “parentesco interior” entre as obras – e o sumário, contando também com a presença de poesias, textos de Schönberg e de Koulbin sobre música, além dos fac-símiles de partituras de Schönberg, Berg e Webern.

O texto-manifesto, na palavra de ordem construtivista ou na suposta negatividade dadaísta, se faz presente tanto na busca mais essencialista do que seria a arte quanto no compromisso direto com a produção. Torna-se, de certa maneira, um bastião teórico da vanguarda histórica de defesa em relação à incompreensão do público, assim como de resistência à interferência das instituições culturais nos caminhos que a arte deveria trilhar e ao papel a que a sociedade pretendia reduzi-la.

A operação duchampiana estabelece uma relação com a palavra intrínseca à própria poética, e, assim, uma articulação entre os campos verbal e visual – ou, ainda, uma forma de arte verbal sem ser literária – com profundas repercussões na arte contemporânea, como vemos nos textos de Jasper Johns aqui publicados, “Marcel Duchamp” e “Reflexões sobre Duchamp”, de 1968 e 1969, respectivamente. Tais estratégias poéticas diversas estão implicadas, porém, em uma transformação tão radical que passa a ser possível atribuir-se à obra uma outra origem além do “artista” no sentido tradicional do termo.

A resistência ao uso das declarações e palavras dos artistas como uma evidência em relação à sua produção está relacionada à importância dada à linha evolucionista pela teoria modernista, na qual as intenções e opiniões individuais contam pouco se comparadas às rupturas formais e ao ponto de vista histórico. Tal questão está no centro das pretensões científicas da história da arte na representação de seu objeto: a clivagem entre a expressão de uma intuição individual e a afirmação de um substrato dos fenômenos artísticos, ou seja, a história das personalidades geniais da história da arte (iniciada com *As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos*, em 1550, de Vasari) e a história da arte sem nome⁷.

Segundo Hans Belting, fez-se premente para a arte do pós-guerra romper com a lógica interna da história da arte, pelo menos com a lógica válida até então. A arte, segundo o autor, defrontou-se novamente com a velha divisão entre arte e vida, porém não tendo mais a ambição de “controlar” a vida em nome da arte e sim centrando o debate entre a cultura erudita e a popular (“*high*” and “*low culture*”) e o contato com o mundo cotidiano:

“A arte do ‘pós-guerra’, por outro lado, logo abandonou as orientações da história da arte para buscar, em seu próprio tempo, os resultados de sua redefinição de objetivos, quaisquer que fossem esses resultados.”⁸ Ainda segundo Belting, minar o enquadramento da história da arte para colocar o debate sobre a arte em sua relação com questões consideradas como lhe sendo externas desautoriza a tradição como recurso legitimador, ao mesmo tempo em que estabelece, enquanto elementos internos às obras, uma nova relação entre os legados teórico, crítico e histórico da arte.

Decorrente da oposição à interdisciplinaridade e da defesa da autonomia da arte, fruto de uma história da arte moderna supostamente linear e sem fratura, a consideração de que os dois sistemas de signos – visual e verbal – são antitéticos impediu a avaliação do extenso *corpus* de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX, foi fundamentalmente elaborada pelos artistas. Acarretou igualmente o recalque, operado pela teoria modernista, da interpenetração entre arte e texto, entre objeto visual e declarações literárias, com a conseqüente ênfase nas propriedades sintéticas internas em detrimento de suas funções significantes. Os textos de artistas, quando conhecidos e levados em conta (quase sempre de forma fragmentária), foram sobretudo estetizados em prejuízo das idéias políticas e espirituais ou das considerações históricas. Contudo, a negação de qualquer contaminação com a narração nas proposições formais da arte abstrata é solidária e indissociável do seu discurso teórico, como em Kandinsky, Malevitch, Mondrian etc. A arte abstrata “se desdobra” como uma progressão de teorias textualizadas pelos artistas, cujo discurso se apresenta como um pré-texto, constitutivo da obra e por isso diferente das narrativas literárias, pois não a precede, ao mesmo tempo em que se opõe à homogeneização produzida pelos agrupamentos estilísticos ou temáticos. Constitui-se como uma espécie de *ut pictura theoria*, como assinala W.J.T. Mitchel⁹, parafraseando o clássico *ut pictura poesis*.

⁸ W.J.T. Mitchell, “Ut pictura theoria: la peinture abstraite et la représentation du langage”, *Les Cahiers du MNAM* 33, outono 1990. O autor questiona a análise de Rosalind Krauss, segundo a qual a arte moderna, baseada na estrutura da grade, erigiu uma barreira entre as artes visuais e a linguagem, e “anuncia, entre outras coisas, a vontade de silêncio da arte moderna, sua hostilidade em relação à literatura, à narração e ao discurso”. (R. Krauss, “Grids”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1985.)

Nos anos 40, em particular nos Estados Unidos, em um contexto de acentuada expressão de uma subjetividade singular, cria-se uma certa mística em torno da impossibilidade de o artista falar sobre o seu trabalho de arte, já que este deve falar por si mesmo. No entanto, mesmo no caso de Pollock, suas declarações e entrevistas publicadas em revistas de grande circulação, ao lado do famoso ensaio fotográfico de Hans Namuth, contribuíram para a compreensão do caráter radical de sua proposta pictórica.⁷ Nesse período são célebres as discussões públicas⁸ e as contribuições para revistas, como a *The Tiger's Eye* (1947-1949), e catálogos (por exemplo, os textos de Barnett Newman para a Betty Parsons Gallery, entre 1944 e 1947). Sem a intenção pedagógica, prescritiva ou de construção de sistema teórico presente em formulações como as de Hoffman e Albers, textos como os de Newman e Reinhardt serão referências decisivas para os artistas a partir dos anos 60 – Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson e os conceituais, só para citar alguns.

Ad Reinhardt, autor de um extenso conjunto de textos sobre vários aspectos da arte (com aguda consciência do mundo da arte), além de *cartoons*, marcados pelo engajamento político e por eruditos jogos de humor, rejeita a idéia de “progresso”, ou a retórica das “rupturas após rupturas”, e marca uma espécie de passagem, como assinala Joseph Kosuth: “Suas contradições eram as contradições do modernismo fazendo-se visíveis para si mesmas.”⁹ Reproduzido nesta coletânea, “Arte-come-arte”, de 1962 (com inúmeras versões entre 1958 e 1967), reitera seus princípios de uma *art-for-art's-sake* como única possibilidade de sobrevivência da arte em um mundo dominado pelo mercado.

⁷ Pollock, por exemplo, dizia sobre sua pintura *She-Wolf*, de 1943, que “ela surgiu porque eu tinha que pintá-la. Qualquer tentativa de minha parte de dizer alguma coisa sobre isso, tentar uma explanação do inexplicável, poderia apenas destruí-la.” (apud K. Varnedoe e P. Karmel (orgs.), *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Review*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1998.) As tentativas de “explicar” também eram desautorizadas pela crítica formalista, como por exemplo a polêmica sobre a interpretação da pintura americana: Greenberg dizia que as *inside informations* de Pollock, fundamentais para a concepção da Action Painting por Rosenberg – “Tudo repousa sobre o agir, nada sobre o fazer” –, “não passavam de conversa meio bêbada” (“How Art Writing Earns its Bad Name”, 1962). Até mesmo para artistas como Yves Klein, cujos escritos ocuparam grande parte de suas preocupações, “um artista sempre sente um certo embaraço quando é chamado para falar de seus próprios trabalhos” (“Manifesto do Hotel Chelsea”).

⁸ Exemplares são os debates “Subjects of the Artist”, realizados regularmente nas noites de sexta-feira, entre 1948 e 1949, na Artist-run Art School. Publicados em R. Motherwell e Ad Reinhardt, *Modern Artists in America*, Nova York, Wittenborn Schultz, 1951.

Na Europa, a intensa comunicação entre diversos grupos de artistas dará lugar a manifestos, textos coletivos e formulações diversas, nos quais a superação, como modelo de criação, da abstração em suas variadas modalidades, é o centro da polêmica.

Questões próximas estariam presentes igualmente em vários países da América Latina, entre os quais o Brasil, dando origem a manifestos, notas, cartas e textos teóricos, como os de Torres-García, Lucio Fontana e os diversos artistas envolvidos com os debates em torno da tradição construtiva (como os movimentos argentinos Madí e Arte Concreto-Invenición, ou os Concretistas e Neoconcretistas brasileiros, por exemplo).

Paralelamente à ampliação do número de revistas especializadas em arte, com expressiva expansão do espaço dedicado à fala dos artistas, merecem destaque também as revistas de artistas. Nelas, as decisões sobre o processo de criação, bem como sua reflexão, adquirem um estatuto objetivo, ao mesmo tempo em que são suportes de inscrição para os trabalhos de arte, marcando o caráter contextual do signo visual e a instauração de um novo tipo de ficção, não subordinada à literatura.

A fala na primeira pessoa, como informação direta e dirigida ao público em geral, e cuja autoridade deriva do que o artista faz e não da valoração crítica, marca uma certa inflexão no escrito de artista, seja pelas declarações [*statements*], como “hilariante mistura de aforismo e *slogans*”¹⁰, que proliferam então, em particular nos Estados Unidos; seja pela expansão de livros, revistas e catálogos ilustrados, no bojo da rica e problemática relação entre arte e fotografia, que traz um novo grau de intimidade com o processo de trabalho; seja, ainda, pela propagação de entrevistas, nas quais as novas possibilidades de gravação asseguram a autenticidade,

¹⁰ “So-and-so Paints a Picture”, a célebre série publicada pela revista *Art News*, associava um escritor e um fotógrafo para mapear o desenvolvimento de um trabalho de um artista — série que evoca os estudos preparatórios e cartões de notas de artistas, mas que dá origem à emergência do artista como *performer*. Rosalind Krauss assinala a dimensão crítica, pelos próprios meios da fotografia, do trabalho do fotógrafo Hans Namuth sobre Pollock, no qual apresenta o artista em plena ação, desvelando as relações entre as formas inscritas e o campo de inscrição presentes em seu processo de trabalho, contribuindo para as análises de Harold Rosenberg sobre o acontecimento na “arena” do tempo e espaço reais, fundamentos de sua concepção da *Action Painting*, e, sobretudo, introduzindo o processo como elemento decisivo tanto na constituição quanto na recepção da obra. (Cf. R. Krauss, “La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock”, in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.)

o caráter direto e imediato das informações em que se mesclam considerações estéticas e práticas do ateliê, bem como elementos de ordem biográfica, sem subordinação ao ato de avaliação. Nesse sentido, *Escritos de artistas* publica “Discursos”, depoimento de Luciano Fabro a Carla Lonzi; “Questões para Stella e Judd”, entrevista realizada por Bruce Glaser em 1966; e “Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson”, de 1970, organizadas por Liza Bear e Willoughby Sharp, ambos editores da renomada revista *Avalanche*, que, também em formato de jornal, reuniu importantes manifestações de artistas, em textos ou imagens, no início da década de 1970.

Práxis e poética *in situ*

Diferentemente da instauração de um código autônomo, no qual a obra coincide com o seu próprio código – como, por exemplo, na abstração informal –, o experimentalismo acarreta códigos inéditos, marcados pela diversidade de temas, técnicas e matérias. Indica, assim, que a forma não mais é valorizada como princípio interno, mas traz consigo a interrogação sobre o conceito de arte que se dá na própria externalidade da linguagem. Distanciando-se das convenções artísticas, ela funda seu próprio sistema de comunicação lingüística e enunciação de sua poética.¹¹ Nesse sentido, são eloquentes os textos que abrem esta coletânea. Allan Kaprow, em seu célebre “O legado de Jackson Pollock”, anuncia: “Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’ As pessoas ficarão deliradas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.” Piero Manzoni, em “Livre dimensão”, afirma: “O surgimento de novas condições, a proposição de novos problemas, comporta, com a necessidade de novas soluções, também novos métodos e novas medidas. ... As modificações não bastam; a transformação deve ser integral.” E Lygia Clark, escrevendo para Mondrian, em 1959, faz com que sua carta, endereçada a um “interlocutor” histórico, adquira um caráter de diário onde se interroga sobre os desdobramentos da arte moderna, a arte a ser (neo)construída e sobre seu próprio trabalho. E não sem ironia e profunda consciência, ela declara: “Você era homem, Mondrian, lembra-se?”

As diversas tendências pós-informais lidam com o *background* de estruturas comunicativas já existentes (imagens de comunicação de massa, objetos do cotidiano ou mesmo imagens da história da arte etc.), elementos que são significantes porque adquirem, no quadro de códigos específicos, como signos de uma outra linguagem, significados novos e precisos. Se as formas e a própria arte ganham um estatuto cada vez mais incerto, e não estão separadas do contexto que as vê surgir, os códigos do trabalho, seu sentido e significações comportam o questionamento radical do sistema museu-galeria e a geração de lugares distintos do espaço discursivo desse sistema. O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir. A exposição, por exemplo, não mais sendo uma linguagem secundária veiculando um signo que a precede, coloca em questão a hierarquia, os limites e o estatuto dos signos. O trabalho pode, assim, assumir diferentes formalizações ao ser composto e recomposto a partir dessas situações. Como assinala Thierry de Duve, em “Kant depois de Duchamp”, a transformação do “isto é belo”, para “isto é arte” (não como “isto é o conceito de arte”) remete a uma nova concepção do fazer artístico, na qual o valor ontológico da criação, sua universalidade, passa a ser questionado como uma ideologia historicamente localizável.¹²

Ao longo dos anos 60 e 70, um dos aspectos constitutivos da relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho – em particular, o *site specific*, ou *in situ*, na sua acepção mais ampla –, assim como da exposição no circuito de arte, é o fato de a materialização do trabalho ser indissociável da linguagem que o constitui, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos. O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso. Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética de *in situ*. Uma hipótese de trabalho é pensar que a crítica e, em sua ambição, os textos de artistas como um traço definidor se inscrevem na busca da especificidade de uma situação – espacial, poética, política etc.

Os debates sobre a crítica de arte, seus critérios e pertinência histórica e sua relação com a produção artística contemporânea foram particularmen-

te agudos no início dos anos 60, dando indícios das profundas transformações da atuação crítica e das acirradas polêmicas que permearam os anos 70.¹² Análises como as de Henry Geldzahler e Gregory Battcock, por exemplo, marcaram época e, ainda que questionáveis em vários aspectos, continuam sendo reconhecidas enquanto referências. De fato, têm o mérito de apontar com justeza a crescente valorização dos papéis do crítico (e, em particular, do curador) com a atualização dos critérios de avaliação e entrecruzamento entre crítica, teoria da arte, história e estética. O questionamento da análise formal, estilística ou puramente estética, segundo os autores, levaria o crítico a uma compreensão mais intuitiva (sobretudo nas minuciosas monografias sobre os artistas). Tanto para Geldzahler quanto para Battcock, *grosso modo*, a predominância da idéia e as extensões dos meios utilizados pelos artistas acarretaram a perda da maior parte do seu público potencial (especializado e detentor de códigos de leitura). O crítico é forçado, então, segundo Battcock, a se tornar quase tão essencial à identificação da Arte quanto o próprio artista: “Dizer que, sem os esforços do crítico, a arte de nossos tempos simplesmente poderia deixar de existir não é exagerar muito.”¹³ Para Geldzahler, o crítico se torna necessário a partir do século XIX, como uma “espécie de amortecedor”, “elo necessário” entre o pintor e o público, cuja aparelhagem não é mais de ordem literária, mas sim formal e historiográfica: “Estabeleceu-se assim uma nova profissão, a de intérprete de arte para o grande público.”¹⁴

Ambos os autores deixam, no entanto, de atentar para o progressivo ingresso dos textos de artistas no domínio de discurso da crítica e da história da arte, e para a profunda relação que essa crescente reivindicação de serem os intérpretes de sua própria obra mantém com as transformações de linguagem da produção contemporânea. Se os conflitos entre os artistas e o crítico remontam ao surgimento da crítica fundada no julgamento de gosto a partir do sentimento individual e subjetivo, a permanência dessa desconfiança recíproca não tem deixado de se intensificar com o questionamento radical por artistas das concepções normativas e da excessiva

¹² Frederico Morais analisa o debate em torno da “crítica enquanto criação”, que foi fundamental no Congresso da Crítica de Arte, em 1961 (cf. F. Morais, “Crítica e críticos”, *Gam* 23, 1970). No final dos anos 60, são inúmeros os debates sobre a crítica, e em particular sobre a teoria modernista, como os textos de Leo Steinberg e também a série de dez artigos de diferentes críticos e historiadores, publicada pela *Artforum* (1967-1971).

ingerência dos críticos e curadores, como também por assumirem, em sua práxis, diferenciadas funções no meio de arte.

Ínúmeros são os posicionamentos dos artistas contemporâneos a esse respeito. Os comentários de Hélio Oiticica e Lygia Clark¹⁵ em suas cartas são exemplares nesse sentido:

OITICICA: Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é; é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm que ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o *Bicho*, mas agora quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha; essa relação de cada participante com a força da baba é algo grande demais; não pode ser descrito factualmente... (11.7.1974)

CLARK: Quanto ao papel do crítico, estou com você: ou a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é, por isso o crítico só pode se expressar ainda através da cultura morta, onde há o objeto arte, mas agora é impossível. No meu trabalho existem duas coisas importantes. Meu depoimento e, talvez mais ainda, o depoimento das pessoas que vivem a experiência e a suíte de toda uma masturbação ou desbloqueio que às vezes consigo lhes dar. (6.11.1974)

Daniel Buren, em seu texto apresentado nessa coletânea, não é menos enfático:

Podemos nos perguntar por que se deve tomar tantas precauções, em vez de se permitir apresentar sua obra normalmente, sem comentário, deixando esse cuidado aos “críticos” e outros “redatores” profissionais. Isso é muito simples: porque só uma ruptura completa com a arte tal-como-é-concebida, tal-como-a-conhecemos, tal-como-a-praticamos, tornou-se possível, a voz irreversível na qual o pensamento deve se engajar, e porque isso exige algumas explicações.

O conjunto de idéias teóricas e atos de interpretação, bem como as decisões pessoais dos artistas, tornam-se referências tanto em relação ao seu próprio trabalho – na medida em que o dota de um arcabouço teórico – quanto ao entendimento do estado da arte, passando a se fazer presente enquanto referências nos textos de críticos e historiadores. Em “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, Robert Smithson comenta

a presença da linguagem nos trabalhos de contemporâneos seus como Judd, Ad Reinhardt e Sol LeWitt, entre outros, e afirma que a linguagem não mantém uma relação explicativa com o trabalho de arte por ser parte do mesmo sistema da própria arte: “É este reino, da linguagem como uso, das palavras como sólidos, que mostra artistas escrevendo de uma outra maneira.”¹⁶

Em seu prefácio para a primeira antologia dos textos de Smithson, Philip Leider, fundador e editor de *Artforum*, diz que esses ensaios não apenas são o melhor guia para acompanhar o desenvolvimento da arte a partir da metade do século XX, sobretudo em seu distanciamento das categorias artísticas tais como a pintura e a escultura, mas são também a demonstração de sua própria vida, do tom *nonchalant* de “Entropy and the New Monuments” ao quase êxtase do ensaio sobre *Spiral Jetty*: “A mistura de aspirações de uma comunidade ‘extra-individual’ com as de uma ‘personalidade privada’ é o que dá aos escritos de artistas sua preciosidade especial, e assegura o valor permanente desses ensaios.”¹⁷

A contundente crítica de Michael Fried ao minimalismo, por exemplo, embora considere os textos de artistas como “ideologias”, apóia-se principalmente nas análises de Judd e Morris, e em uma entrevista de Tony Smith a Samuel Wagstaff.¹⁸ Visando evidenciar a radical diferença na natureza do objeto minimal e a obra de arte modernista, Fried, próximo ao formalismo greenberguiano, caracteriza como teatralidade da Arte Minimal, e negação da arte, a condição dos trabalhos que não se posicionam nem no campo da escultura nem no da pintura, mas no dos objetos específicos (como enfatiza Donald Judd em texto apresentado nesta coletânea) e que exigiam do espectador a constante redefinição de sua posição e, assim, de sua percepção (como afirma Robert Morris¹⁹).

Radicalmente distante da chamada “tradição de timidez verbal dos artistas”, assinalada por Goldwater, em seu pioneiro *Artists on Art*,²⁰ o argumento contínuo desenvolvido pelos artistas mapeia pontos nodais do processo de trabalho presente na sua práxis, cujo sistema não mais se funda em uma nítida separação entre as tarefas de direção e de execução, entre o trabalho intelectual e o manual.

Parafraseando Battcock, poderíamos dizer que essa atitude artística “forçou” o crítico a uma compreensão mais intuitiva, e que as transformações de linguagem foram inseparáveis da crescente participação do artista nas definições e maneiras de circulação da arte. Da opção por formas ex-

perimentais de conhecimento, coletivas e não-conformes com as orientações normativas, derivam novos modelos, identidades e redefinições da idéia de obra de arte, do que constitui a arte e de seu lugar. Tais questões suscitaram intenso debate crítico entre os próprios artistas, como, por exemplo, no interior das correntes conceituais – entre as quais é exemplar o texto “Advertência”, de Daniel Buren, publicado nesta coletânea.

As transformações do estatuto do objeto de arte e a presença de novos materiais, aliadas à importância da conceituação, à expansão do circuito de arte, redefinem igualmente as relações dos artistas com esses agentes, bem como instauram e redimensionam as novas funções e modalidades de intervenção. Novas parcerias com setores diversos de produção e especializações técnicas são estabelecidas, e também com diferentes espaços de inserção e formas jurídicas de “direitos” autorais, como os contratos e os certificados que proliferaram nesse contexto histórico (utilizados, por exemplo, por Klein, Sol LeWitt, Walter De Maria, entre outros). As linhas que regiam a história da arte, determinantes para a crítica, começam a ser questionadas tanto pelos artistas quanto pelas exposições temporárias que alargam e transformam a sua leitura, instituindo o curador como um agente proeminente do sistema de arte.

Em um contexto no qual o objeto de arte tendeu a eclipsar-se – ou, na célebre definição de Lucy Lippard, a desmaterializar-se –, a arte introduz múltiplos suportes e maneiras de se materializar, não mais tendo a forma como elemento gerador interno e a história da arte como referência de emulação, mas agenciando múltiplas significações. De certa maneira, a “fala na primeira pessoa” adquire o estatuto de marca de uma autoria, cujo signo, a assinatura, não necessariamente, ou quase nunca, está fisicamente ligado à materialidade da obra de arte. E, como qualquer texto ou transição jurídica, a assinatura é garantia e, assim, constitutiva dos projetos, proposições ou mesmo do texto como obra.

Outro fator determinante é o processo de uma enfática intelectualização do artista, inclusive com uma crescente tendência à formação universitária.*

* Em 1960, na conferência “L’Artiste doit-il aller à l’université?”, Duchamp enfatiza a importância de o artista se informar e se manter ao corrente do *soi-disant* “progresso material cotidiano”, pois o artista hoje “é livre e pode impor sua própria estética”: “Graças a esta educação ele possuirá os instrumentos adequados para se opor a este estado

Tais mudanças levam o artista a responsabilizar-se pela interpretação de sua própria obra (como insiste Kosuth em “A arte depois da filosofia”) e à incorporação da crítica e da história da arte como matérias do próprio processo operatório da obra de arte. Por outro lado, o crítico passaria a conceber sua atividade como artística, em particular a curadoria. Esses deslocamentos e inflexões incidiriam na definição dos critérios estéticos e conceituais desenvolvidos, por exemplo, sobre Arte Conceitual e enunciados por Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Art&Language; os “textos como ação”, de Joseph Beuys; ou ainda os textos como “intérprete”, de Gerhard Richter. *Escritos de artistas* apresenta um amplo espectro desses deslocamentos, assim como reflexões sobre a contaminação entre as linguagens e questionamentos de supostas fronteiras e limites estabelecidos pela crítica formalista. Nesse sentido são exemplares os textos aqui reproduzidos de John Cage, George Maciunas, Dick Higgins, Paul Sharits, Paulo Bruscky e Julio Plaza, ou ainda a crítica distanciada em relação ao minimalismo de Dan Graham.

Instâncias públicas

Uma das características das décadas de 1960 e 1970 é a politização da arte nos próprios termos da arte, e não como subordinação da práxis artística à prática política ou adesão a um partido – mesmo que haja, por vezes, engajamentos em ações políticas, como em 1968, ou aproximações com tendências políticas, como o maoísmo na França, ou com a resistência à ditadura, no Brasil, na Argentina, no Chile e em outros países.

A resistência ao circuito estabelecido e a afirmação do poder de invenção se revelam na escolha de suas próprias normas e na criação de seus objetos. A responsabilidade pela obra, seu uso e os efeitos que produz se expressam de diversas maneiras, seja pelos textos, locais, meios e materiais de atuação, seja por formas jurídicas, como assinalado acima – contratos, vendas de projetos (a coleção Panza é exemplar nes-

de coisas materialistas pelo canal do culto de si em um quadro e valores espirituais.” (Cf. *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.) No final dos anos 50, muitos artistas americanos começam a fazer cursos de pós-graduação com monografias sobre questões teóricas e historiográficas (por exemplo, a tese de Robert Morris sobre Brancusi ou ainda a de Kaprow sobre Mondrian).

Esses laços, acrescidos ao fato de que nós publicamos uma revista, *Peinture, Cahiers Théoriques*, nos classificaram um pouco como intelectuais teóricos, terroristas se necessário, porque evidentemente politizados, e isso causou muitos danos à percepção de nossa pintura. ... Insisto sobre nossa diferença como pintores. A oposição a movimentos como a Arte Conceitual era violenta.*

Em 1971, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Claude Viallat e Vincent Bioulès constituíram um “grupo de trabalho” em busca de instrumentos teóricos e de apoio intelectual encontrados junto ao escritor Marcelin Pleynet e ao grupo de intelectuais parisienses reunidos em torno da revista literária *Tel Quel*, e ainda da revista *Art Press* (editada por Catherine Millet, Jacques Henric e Guy Scarpetta).

A participação dos artistas no debate crítico se dá de múltiplas e variadas maneiras: exercício da crítica em jornais e revistas (os casos de Judd e Morris são exemplares), críticas para catálogos de outros artistas (Oiticica, Smithson, entre outros) ou ainda diferentes ensaios, como “Deslocamento”, de Richard Serra, também presente nesta coletânea, ou textos ficcionais e poéticos, como os de Jannis Kounellis. Não está tampouco dissociada da visada política, em particular em relação ao sistema de arte, como evidenciam as revistas de artistas, por exemplo *Peinture, Cahiers Théoriques, Avalanche*, as edições da *Internacional Situacionista* (o *Situationist Times*) e, no Brasil, o *Rex Time*, a *Malasartes* e *A Parte do Fogo* – que, como a italiana *Data*, reúnem em seu corpo editorial artistas e críticos.

A extensa bibliografia de Victor Burgin, em catálogos, livros e coletâneas por ele organizadas, é inseparável de sua produção que por longos anos justapôs textos e imagens, em uma cerrada reflexão sobre o código de linguagem e o que ele permite apreender no ambiente sociocultural. Sua abordagem da fotografia tem sido extremamente relevante, como o ensaio

* *Peinture, Cahiers Théoriques* foi publicada de 1971 a 1983. Segundo Sylvie Mokhtari, “concebida como um caderno ou um jornal de estudos, não ilustrado e reconhecível por sua capa vermelha, *Peinture Cahiers Théoriques* edita a cada um de seus 15 fascículos (de periodicidade irregular) entre 140 e mais de 400 páginas” (“Revista de Art(istas) dos anos 1968-79”, *Arte&Ensaio* 9, 2002, p.95-107).

Em “Guerrilha cultural?”, Julio Le Parc afirma: “O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista.” Atitude que marca a atuação do Groupe de Recherche d’Art Visuel (Grav),* do qual Le Parc é um dos fundadores e figura central: concretizar, dar forma e organizar a confrontação de experiências e de idéias. Baseado em reflexões sobre as relações entre arte e ciência, e em idéias socialistas, o grupo recusava a dependência ao mercado da arte e as referências culturais e estéticas tradicionais, valorizando o anonimato e a criação coletiva, enfatizando a noção de múltiplo e a participação do público. Esse sentido explicitamente político se expressava em sua intensa atividade e ações com diversos outros grupos que marcaram a cena artística européia do pós-guerra. Guardando inúmeros pontos de contato com a experiência situacionista, participavam dessa rede internacional de atividades conjuntas grupos tais como o Grupo Zero (fundado em 1957, em Düsseldorf, por Heinz Mack, Otto Peine e Gunther Uecker), o Grupo N (fundado em Pádua em 1960), o Grupo Cobra (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, 1948) e a intensa articulação promovida por Piero Manzoni, em torno da galeria e das edições Azymuth. Atividades pautadas por um trabalho teórico coletivo,²⁴ por reuniões, encontros, discussões e declarações, manifestos, panfletos e textos publicados em diversos periódicos.

Segundo o historiador da arte Jean-Marc Poinot, os anos 70 na França foram marcados pelo projeto de construção de uma escola formalista francesa, com o questionamento da pintura e dos elementos constitutivos do quadro, sobretudo pelo grupo Supports/Surfaces e seus próximos. Com forte coloração política (reivindicando a teoria do marxismo-leninismo e o pensamento de Mao Tsé-Tung), esse processo caracterizou-se pela simultaneidade do debate teórico e da produção plástica, já presente no grupo B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier e Toroni) e que será acentuada na prática do grupo Supports/Surfaces.²⁵ Como escreve Louis Cane, uma das características do grupo era sua forte ligação com o mundo literário:

* O Grav reunia diversos artistas latino-americanos, como os venezuelanos Raphael Soto e Cruz-Diez e os argentinos Le Parc e Horacio-Garcia Rossi; Lygia Clark participou de várias manifestações do grupo. No ano de sua formação o Grav lançou o texto coletivo “Propositions sur le mouvement”, por ocasião da Bienal de Paris, em 1961, e em 1965 distribuiu os panfletos “Assez de mystifications” e “Stop Art”.

aqui apresentado, “Olhando fotografias”, de 1997. John Cage, cuja influência e atuação nas artes visuais são reconhecidamente determinantes a partir dos anos 50, afirma aqui, em “O futuro da música”: “Por muitos anos percebi que a música — como uma atividade separada do resto da vida — não entra em minha mente. Questões estritamente musicais não são mais questões sérias.” Suas reflexões sobre a música e a arte em geral, em numerosas publicações, pressupõem a contaminação entre as artes. A cerrada análise estrutural do cinema, dos seus aspectos materiais e de sua relação com a pintura, desenvolvida por Paul Sharits, cineasta experimental e participante do Grupo Fluxus, aponta questões que se tornarão cada vez mais presentes na prática artística, em especial a utilização das imagens de reprodução técnica. Dick Higgins, em “Declarações sobre a intermídia”, também incluído aqui, assinala:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a idéia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [*intermedia*], para enfatizar a dialética entre as mídias.

O ingresso no domínio da crítica está, contudo, menos relacionado ao julgamento de gosto do que a uma atitude de testemunho²⁶, de diálogo e reflexões teóricas. No editorial do primeiro número da revista *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, em maio de 1969, o grupo Art&Language propõe: “Suponhamos ... que esse editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘Arte Conceitual’, seja considerado um trabalho de ‘Arte Conceitual’.”

Diferente é o papel da crítica e sua relação com os artistas em cada contexto. Cabe assinalar, *grosso modo*, o enfrentamento aberto, como é o caso da cena americana marcada pela crítica ao formalismo e pelos desdobramentos conceituais; no caso europeu, a presença do crítico formulador, e de certo modo parceiro, como Germano Celant em relação à Arte Povera, ou Pierre Restany junto aos Novos Realistas, ou ainda Harald Szeemann,

que inaugura de maneira marcante a nova figura do curador, imprimindo tendências e conceitos como mitologia individual (neste caso, em relação a Beuys). Em diferentes momentos e situações, no Brasil, por exemplo, a crítica constitui instrumento teórico para a prática, como a estética, não dissociada da ética, de Mario Pedrosa e uma releitura da história da arte moderna produzida por Ferreira Gullar (o “Manifesto Neoconcreto” é esclarecedor nesse sentido). Ou ainda a crítica que se quer criativa como a de Frederico Moraes, ou que propicia condições para a produção, como a atuação de Walter Zanini no MAC de São Paulo. Instrumentos teóricos que se somam às formulações de artistas, entre outros, como as de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Cildo Meireles, Artur Barrio ou José Resende, cujos textos operam como elementos constitutivos no interior de suas obras e pontuam o desdobramento dos seus trabalhos.

A constituição de novos espaços de arte contemporânea indica transformações importantes no circuito de arte brasileiro, decorrentes, em grande parte, do embate por artistas e críticos, ao longo dos anos 70, contra a diluição vigente e por uma história crítica da arte brasileira. Significativos são os textos de Carlos Zilio e Hélio Oiticica, e dos críticos Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho e Rodrigo Naves, entre outros, que investiram contra a resistência à arte contemporânea. A *Malasartes*, por exemplo, se definia como “uma revista sobre a política das artes. ... Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam.”²⁷ Não menos decisivos são os posicionamentos dos artistas em relação ao circuito de arte, como por exemplo “Sala experimental”, de Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Ivens Machado.

Se os textos de artistas representam não apenas a tomada da palavra como também um contexto para o trabalho, e se hoje, como assinalamos no início, são múltiplas as publicações dedicadas a esse tipo de escrita, não menos diversas são as reflexões dos artistas sobre sua própria escrita.

Para Daniel Buren seus textos são sem regras, mas contribuem para estabelecer as regras do que terá sido feito. Robert Morris, um dos artistas com extensa produção teórico-crítica, declara, em recente e longa entrevista a Anne Bertrand, que seus escritos se seguem a ciclos de realizações artísticas. Assinala o seu permanente interesse na relação entre o visual e o

verbal, bem como na dimensão filosófica, no sentido de revelar as pressuposições mais gerais que sublinham o trabalho e que o ligam a um contexto histórico mais amplo: “Mas, desde que a arte existe para seres que são lingüísticos, e todo mundo fala sobre arte, não vejo nada para explicar ou ser explicado sobre o fato que eu escreva mais do que fale sobre isso.”²⁸

Um longo processo

Escritos de artistas, com seu *corpus* não-homogêneo de documentos oriundos de contextos artísticos diferenciados, com sua multiplicidade de questões que dialogam entre si, se justapõem e se entrecruzam, espera contribuir para um maior contato do leitor brasileiro com as discussões decisivas na produção artística dos anos 60/70.

Foi longo o seu tempo de organização, a começar pelas dificuldades inerentes ao próprio projeto, tais como as pesquisas realizadas para a escolha dos textos e as solicitações das autorizações envolvendo negociações com artistas, entidades e herdeiros. De todos recebemos estímulos, colaborações e sugestões, aos quais somos profundamente agradecidas. Como era de se esperar, o único artista que não concordou em publicar seu texto neste volume foi o norte-americano Walter De Maria, que tem, desde o final dos anos 60, primado pelo “não-discurso” como discurso, recusando-se a qualquer comentário, informação ou formulação especulativa outro que não os inscritos em suas obras.*

Diante da impossibilidade de tratar em detalhe, nesta Apresentação, de cada trajetória individual da plêiade de autores, procuramos, num breve comentário antes de cada escrito, situar o texto e o artista, indicando as principais referências bibliográficas e questões que apresentam tanto em termos de vocabulário quanto de conceitos.

As diversidades de linguagens poéticas exigiram atenção redobrada em sua tradução e revisão técnica, na qual alguns partidos foram tomados. Em particular, assinalamos a distinção, sempre indicada entre col-

* Nosso desejo era publicar seu texto-performativo “Art Yard”, editado em *An Anthology*, organizada por La Monte Young e Jackson MacLow, em 1963. (Cf. Glória Ferreira, “L’Invisible est réel. Sur l’œuvre de Walter De Maria”, tese de doutorado em história da arte, Sorbonne, 1996.)

chetes, entre *form* e *shape*, utilizando para esta última por vezes “configuração”, por vezes “arcabouço” e “estrutura”. Quanto ao conceito de *site*, optamos por manter o neologismo devido a seu uso corrente no meio de arte. Nossos agradecimentos vão também para os tradutores que nos acompanharam nessa jornada.

Apesar da amplitude desta pesquisa, não contamos com apoio financeiro de qualquer instituição. Nosso trabalho, sujeito aos atropelos de nossas vidas profissionais e de nossos cotidianos, não teria sido possível sem nossa obstinação e sem a calorosa cooperação de pesquisadores, artistas, críticos, instituições, alunos e amigos. Não teria sido possível tampouco sem o entusiasmo, a compreensão afetuosa e paciente de Cristina Zahar e de sua equipe da Jorge Zahar Editor. A todos os nossos mais sinceros agradecimentos.

GLÓRIA FERREIRA

com a participação de Cecília Cotrim

Notas

1. A única exceção sendo “Além do circunstancial”, de Suga Kishio.
2. Lawrence Alloway, “Ad Reinhardt. Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language”, *Artforum*, abr 1974, p.30-5.
3. Cf. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
4. Louis Marin, “Ler um quadro em 1939, segundo uma carta de Poussin”, in *Sublime Poussin*, São Paulo, Edusp, 2001, p.26.
5. Paul Signac, “De Eugène Delacroix au néo-impressionisme”, Paris, Editions de la Revue Blanche, jun 1899. Reeditado em F. Cachin, *D'Eugène Delacroix aux néo-impressionisme*, Paris, Hermann, 1978.
6. Hans Richter, *Dada: arte e antiarte* (1964), São Paulo, Martins Fontes, 1993.
7. Cf. Jacques Sato (org.), *L'Artiste en personne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
8. Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago/Londres, The University of Chicago, 2003.
9. Joseph Kosuth, “On Ad Reinhardt”, in *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cf. Barbara Rose, “ABC Art”, *Art in America*, nov 1965, e T. Hess, “The Comics of Ad Reinhardt”, *Artforum*, abr 1974.
10. Lawrence Alloway, “Artists as Writers, Part One: Inside Information”, *Artforum*, mar 1974, p.30-5.

11. Cf. Robert Morris, Robert. "Mots et langage dans le modernisme et le post-modernisme", *Les Cahiers du MNAM* 33, outono 1990, e Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in *Beyond Recognition*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1992.

12. Thierry De Duve, "Kant depois de Duchamp", *Arte&Ensaios* 5, dez 1999.

13. Gregory Battcock, *A nova arte*, São Paulo, Perspectiva, 1973.

14. Henry Gerdzahler, "O público de arte e o crítico", in G. Battcock, *A nova arte*, op.cit.

15. Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark/Hélio Oiticica. Cartas (1964-1974)*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

16. Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International*, mar 1968.

17. Philip Leider, "Preface", in Nancy Holt (org.), *The Writings of Robert Smithson*, Nova York, The New York University Press, 1979.

18. Michael Fried, "Arte e objetividade" (1967), *Arte&Ensaios* 9, 2002.

19. Robert Morris, "Notes on Sculpture" e "Notes on Sculpture, Part 2", *Artforum*, fev e out 1966.

20. Robert Goldwater e Marco Treves (orgs.), *Artists on Art from the XIV to the XX Century*, Nova York, Pantheon Books, 1945.

21. Benjamin Buchloh, "Formalisme et historicité" (1977), in *Essais historique II*, Villeurbanne, Art Édition, 1992.

22. Cf. Paulo Sérgio Duarte (org.), *Daniel Buren textos e entrevistas escolhidos*, op.cit; Glória Ferreira "Emprestar a paisagem. Daniel Buren e os limites críticos", *Arte&Ensaios* 8, 2001.

23. "Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt", Düsseldorf, 1965. [Trad. ing. "Statement on how to explain pictures to dead hare", in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Londres, Thames e Hudson, 1979.]

24. Yves Aupetitallot (org.), *Grav: stratégies de participation. Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960-1968)*, Grenoble, Magasin, 1998. Ver Hilary Lane, "To Create Is Divine, to Multiply is Human (Man Ray)", in *Art Unlimited. Multiples of the 1960s and 1990s from the Arts Council Collection*, Londres, Arts Council, 1994.

25. Jean-Marc Poinot, "Supports-Surfaces", *L'Image* 2, Paris 1983, p.7-25. Reeditado em *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Édition, 1991.

26. Thierry De Duve, "Bribes d'une théorie de l'otage et du témoin", in *Du nom au nous*, Paris, Dis Voir, 1995.

27. "Introdução", *Malasartes* 1, set/out/nov 1975. Dirigida e editada por Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Vergara, Bernardo Vilhena, Carlos Zilio, Ronaldo Brito, José Resende, Baravelli e Gerchman.

28. Robert Morris, "Labyrinth II", in *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 2000.

Piero Manzoni

A arte não é verdadeira criação

Piero Manzoni

[Soncino, 1933 – Milão, 1966]

Manzoni abandona o curso de direito e estuda desenho e pintura na Accademia di Brera. Próximo das experiências de Burri, Fontana e Fautrier, começa a trabalhar com novos materiais nos anos 50. Em 1956 aproxima-se do grupo Arte Nucleare, criado em 1951 por Enrico Baj e Sergio Dangelo, associado ao M.I.B.I. (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista), alternativa à Bauhaus, de Max Bill. Funda, com Enrico Castellani, a galeria Azimuth e a revista homônima — pólo de difusão dos movimentos Nul, na Holanda; Zero, na Alemanha; Novo Realismo, na França; e Spatialismo, na Itália —, que publica escritos de Rauschenberg e Jasper Johns.

Considerado pré-conceitual, realiza obras objectuais e happenings próximos ao espírito dadá. Em 1957 cria os *Achrome* (telas embebidas em sulfato de cálcio e em cola). Dois anos mais tarde inicia as *Linee*, linhas traçadas em rolos de papel e colocadas em estojos, com indicações do comprimento e data de execução.

A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem.

Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal.

A dificuldade está em liberar-se dos fatos estranhos, dos gestos inúteis: fatos e gestos que poluem a arte usual de nossos dias, e que por vezes são tão evidenciados que chegam ao ponto de se transformar em emblemas de modos artísticos. O crivo que permite tal separação entre o autêntico e a escória, que nos leva a descobrir, em uma sequência incompreensível e irracional de imagens, um complexo de significados coerentes e ordenado é o processo de auto-análise. É através dele que nos reconectamos a nossas origens, eliminando todos os gestos inúteis, tudo aquilo que em nós é pessoal e literário no pior sentido da palavra: recordações nebulosas da infância, sentimentalismos, impressões, construções intencionais, preocupações pictóricas,

simbólicas e descritivas, falsas angústias, fatos inconscientes que não afloram à superfície, a imensa iluminação de sábado à noite, a repetição contínua em sentido hedonista de descobertas exauridas – tudo isso deve ser eliminado.

Através desse processo de eliminação, o originário humanamente atingível vem manifestar-se, assumindo a forma de imagens que são nossas imagens primeiras, nossos “totens”, nossos e dos autores e espectadores, pois são as variações historicamente determinadas dos mitologemas primordiais (mitologia individual e mitologia universal identificam-se).

Tudo deve ser sacrificado a esta possibilidade de descoberta, a esta necessidade de assumir os próprios gestos.

A própria concepção habitual de quadro deve ser abandonada; o espaço-superfície só interessa ao processo auto-analítico como “espaço de liberdade”.

E também não deve preocupar-nos a coerência estilística, pois nossa única preocupação possível é a pesquisa contínua, a contínua auto-análise, com a qual, apenas, podemos chegar a fundar morfemas “reconhecíveis” por todos no âmbito de nossa civilização.

Depois de *Corpi d'aria* e *Fiato d'artista*, realiza as *Sculpture viventi*, e em maio de 1961, *Merda d'artista*, considerada por ele a afirmação final da união entre arte e vida.

Entra em contato, em 1961, com Arman, Tinguely e Klein na exposição dos Novos Realistas “40° au-dessus de dada”. Cria a *Base del mondo*, dedicada a Galileu. Segundo Luciano Fabro, Manzoni é importante por operar um deslocamento em relação ao que é pintura, escultura ou qualquer categoria.

Em 1956, publica *Per la scoperta di una zona di immagini*, com reproduções de suas obras e de outros artistas. Reunidos por Germano Celant, em 1975, os manifestos e escritos de Manzoni, que reavaliam a arte moderna e elaboram uma “nova concepção artística”, compreendem críticas para o jornal *Il Pensiero Nazionale*, de Roma, contribuições para *El Gesto*, revista criada pelo Movimento Nuclear, e para *Azimuth*, onde é publicado “Livre dimensão” (ver p.50). Em 1992 foi criado por sua família o Archivio Opera Piero Manzoni, que lança, em 2004, com curadoria de Germano Celant, *Manzoni: catalogo generale*.

“L'Arte non è vera creazioni!”

Assinado também por Ettore Sordini e Angelo Verga, esse manifesto foi lançado em maio de 1957 na coletiva da Galeria Pater, em Milão. Há um texto posterior de Manzoni no qual o manifesto é integralmente reproduzido, à parte algumas variações no início e no final. Deduz-se daí que o artista elaborara pessoalmente o manifesto e, em seguida, colhera as assinaturas de Sordini e Verga.

Allan Kaprow

O legado de Jackson Pollock

Allan Kaprow

[Atlantic City, 1927 – Encinitas, 2006]

Kaprow é um dos mais influentes artistas ligados aos happenings na cena americana do final dos anos 50. O próprio termo happening, teorizado pelo artista, surgiu a partir de uma série de ações intitulada *18 happenings in 6 parts*, de 1959. Kaprow estudou história da arte com Meyer Schapiro e composição com John Cage. Formado pela Universidade de Nova York e pela Hans Hoffman School, obteve o Master of Arts em história da arte na Universidade de Colúmbia e é professor emérito de artes visuais na Universidade da Califórnia, San Diego.

Em 1966 publicou *Assemblages, Environments and Happenings* (Nova York, Harry A. Abrams). Seus escritos foram reunidos por Jeff Kelley em *Essay on the Blurring of Art and Life* (Califórnia/Londres, University of California Press/Berkeley, 1993. [Ed. fr. *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996]).

No texto aqui reproduzido, escrito dois anos após a morte de Jackson Pollock, Kaprow parece prever o

A notícia trágica da morte de Pollock, há dois verões, foi profundamente deprimente para muitos de nós. Sentimos não só uma tristeza pela morte de uma grande figura, mas também uma perda mais profunda, como se alguma coisa de nós mesmos tivesse morrido junto com ele. Éramos parte dele: ele talvez fosse a encarnação de nossa ambição por uma libertação absoluta e um desejo secretamente compartilhado de virar as velhas mesas cobertas de quinquilharia e champanhe choco. Vimos em seu exemplo a possibilidade de um espantoso frescor, uma espécie de cegueira extática.

Mas havia um outro lado, mórbido, no sentido de sua existência. “Morrer no auge”, no caso desse tipo de artista moderno, era, para muitos, segundo penso, algo implícito em seu trabalho, antes de sua morte. Essa implicação bizarra é que era tão comovente. Lembrávamos de Van Gogh e Rimbaud. Mas agora era a nossa época e tratava-se de um homem que alguns de nós conheciam. Esse extremado aspecto de sacrifício de ser um artista, embora não seja uma idéia nova, parecia

terrivelmente moderno em Pollock, e nele a tomada de posição e o ritual eram tão grandiosos, tão cheios de autoridade e capazes de tudo abarcar em sua extensão, tão desafiadores, que não podíamos deixar de ser afetados por seu espírito, quaisquer que fossem as nossas convicções particulares.

Era provavelmente esse lado sacrificial de Pollock que se encontrava na raiz de nossa depressão. A tragédia de Pollock foi mais sutil do que a sua morte — pois ele não morreu no auge. Não podíamos deixar de ver que, durante os últimos cinco anos de sua vida, sua força havia diminuído e, durante os últimos três, ele mal chegou a trabalhar. Embora todos soubessem, à luz da razão, que ele estava muito doente (sua morte talvez tenha sido a suspensão de um sofrimento futuro quase certo) e que não morreu como as virgens da fertilidade de Stravinsky, no próprio momento da criação/aniquilação, mesmo assim não poderíamos escapar do perturbador prurido (metafísico), que, de algum modo, conectava diretamente essa morte com a arte. Essa conexão, em vez de ser o clímax, foi de certo modo inglória. Se o fim tinha de chegar, chegou na hora errada.

Não era perfeitamente claro que a arte moderna em geral estava definhando? Ou ela tinha se tornado embotada e repetitiva como estilo “avançado”, ou então um grande número dos pintores contemporâneos que antes eram engajados na arte moderna estavam desertando para formas anteriores. A América celebrava um movimento de “sanidade na arte”, e as bandeiras eram hasteadas. Portanto, concluímos, Pollock era o centro de um

futuro da produção artística dos anos 60, em sua tendência a diluir-se na vida cotidiana. Sua interpretação de Pollock teria lançado os princípios estéticos de mais de uma geração de artistas americanos, acompanhando as reflexões do próprio pintor:

“Minha pintura não vem do cavalete. Eu raramente estico a tela no chassi antes de pintar. Prefiro fixar a tela diretamente na parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Com a tela no chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso movimentar-me à sua volta, trabalhar nos quatro lados da tela, estar literalmente dentro da pintura. É um método parecido com o dos pintores índios que trabalhavam sobre areia. (“My painting”, *Possibilities* 1, inverno 1947-48)”

Sobre o trabalho do artista, ver: Michael Kirby, *Happenings e The Art of Time* (ambos Nova York, E.P. Dutton, 1965); Richard Schechner, “Happenings”, *Tulane Drama Review* (Nova Orleans, inverno 1965). No Brasil, a revista *Malasartes* 3 (1976) publicou a primeira parte do artigo “A educação do a-artista” (“The education of the un-artist, part I”, impressa originalmente em *Art News*, fev 1971; para “Part II” ver *Art News*, mai 1972, e “Part III”, *Art in America*, jan 1974).

“The Legacy of Jackson Pollock”

Publicado originalmente em *Art News* (out 1958) foi incluído em *O Percevejo* 7 (Rio de Janeiro, UniRio, 1999), com tradução de Cecília Cotrim.

grande fracasso: a Nova Arte. A sua posição heróica tinha sido algo em vão. Em vez de levar à liberdade que prometia a princípio, ela não só causou uma perda de poder e possivelmente a desilusão em relação a Pollock, mas também nos fez ver que não havia solução. E aqueles entre nós ainda resistentes a essa verdade terminariam do mesmo modo, dificilmente no topo. Assim pensávamos em agosto de 1956.

No entanto, mais de dois anos se passaram. O que sentimos naquele período era algo bastante genuíno, mas o nosso tributo, se é que se tratava disso, foi limitado. Foi certamente uma reação manifestamente humana por parte daqueles que eram dedicados aos artistas mais avançados em torno de nós, e que sentiam o choque de serem abandonados à nossa própria sorte. Mas não parecia que Pollock de fato havia realizado alguma coisa, tanto por sua atitude quanto por seus verdadeiros dons, que superavam até mesmo aqueles valores reconhecidos e admitidos por artistas e críticos sensíveis. O ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais passaram a ser, agora, clichês nos departamentos das escolas de arte. As inovações foram aceitas. Elas estão se tornando parte dos livros de teoria.

Entretanto algumas das implicações inerentes a esses novos valores não são tão fúteis quanto nós todos começamos a acreditar que eram; esse tipo de pintura não precisa ser chamado de o estilo trágico. Nem todos os caminhos dessa arte moderna conduzem a idéias de finalidade. Eu arrisco o palpite de que Pollock deve ter percebido isso vagamente, mas era incapaz, por causa de sua doença ou por outros motivos, de fazer qualquer coisa a respeito.

Ele criou algumas pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura. Se examinarmos algumas das inovações mencionadas anteriormente, talvez seja possível ver por que isso aconteceu.

Por exemplo, o ato de pintar. Nos últimos 75 anos o movimento fortuito da mão sobre a tela ou o papel se tornou cada vez mais importante. As pinceladas, as manchas, as linhas, os borrões se tornaram cada vez menos ligados a objetos representados e passaram a existir cada vez mais por conta própria, de maneira auto-suficiente. Contudo, desde o Impressionismo até, digamos, Gorky, a idéia de uma “ordem” para essas marcas

era bastante explícita. Mesmo o Dadá, que se pretendia livre de tais considerações a respeito da “composição”, obedeceu à estética cubista. Uma forma colorida equilibrava (ou modificava, ou estimulava) outras, e essas, por sua vez, agiam contra (ou com) a tela toda, levando em consideração seu tamanho e forma — em sua grande maioria, de modo bastante consciente. Em resumo, relações da parte-ao-todo ou de parte-a-parte, por mais tensionadas que fossem, constituíam ao menos 50% da feitura de um quadro (na maior parte do tempo constituíam bem mais, talvez 90%). Com Pollock, entretanto, a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual. Ele foi encorajado a isso pelos pintores e poetas surrealistas. No entanto, perto do seu trabalho, o desses artistas é constantemente “artificial”, “arranjado” e cheio de refinamento — aspectos de controle exterior e treinamento. Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (Os surrealistas europeus podem ter usado o automatismo como um ingrediente, mas dificilmente podemos dizer que eles de fato o praticaram com o coração. Na verdade, entre eles apenas os escritores — e só em poucas ocasiões — desfrutaram de algum êxito nesse caminho. Retrospectivamente, a maior parte dos pintores surrealistas parece ter se originado de um livro de psicologia ou de seus próprios pares: os panoramas vazios, o naturalismo básico, as fantasias sexuais, as superfícies desérticas tão característicos desse período impressionaram a maior parte dos artistas americanos como uma coleção de clichês duvidosos. Dificilmente automáticos, nesse sentido. E, mais do que os outros associados aos surrealistas, os verdadeiros talentos como Picasso, Klee e Miró fazem parte de uma disciplina mais estrita do Cubismo; talvez por isso suas obras pareçam, para nós, paradoxalmente, mais livres. O Surrealismo atraiu Pollock mais como atitude do que como um conjunto de exemplos artísticos.)

Mas usei a expressão “quase absoluto” quando falei do gesto habitual como algo distinto do processo de julgar cada movimento sobre a tela. Pollock, interrompendo seu trabalho, iria julgar seus “atos” de modo

muito astuto e cuidadoso por longos períodos, antes de se encaminhar para outro “ato”. Ele sabia a diferença entre o bom e o mau gesto. Essa era a sua consciência artística em ação, o que faz dele parte da comunidade tradicional de pintores. Todavia, a distância entre as obras relativamente autocontidas dos europeus e as obras aparentemente caóticas, esparramadas do americano, indica na melhor das hipóteses uma conexão tênue em relação a “pinturas”. (De fato, Jackson Pollock realmente nunca teve uma sensibilidade *malerisch*. Os aspectos pictóricos de seus contemporâneos, tais como Motherwell, Hofmann, de Kooning, Rothko e até mesmo Still, apontam ora uma deficiência dele, ora um traço de libertação. Prefiro considerar o segundo elemento como o importante.)

Estou convencido de que, para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam “dentro” da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. Essa instabilidade se encontra realmente distante da idéia de uma pintura “completa”. O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável. (E, se lançarmos uma objeção quanto à dificuldade de uma compreensão completa, estamos pedindo muito pouco da arte.)

Então, a Forma. Para segui-la, é necessário se livrar da idéia usual de “Forma”, i.e., com começo, meio e fim, ou qualquer variante desse princípio — tal como a fragmentação. Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de dobrar-se eternamente — uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada.) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se se recusasse a aceitar a artificialidade de um “final”. Em trabalhos mais an-

tigos, a borda era um corte muito mais preciso: aqui acabava o mundo do artista; para além começava o mundo do espectador e a “realidade”.

Aceitamos essa inovação como válida porque o artista entendeu com perfeita naturalidade “como fazê-la”. Empregando um princípio interativo de poucos elementos altamente carregados, constantemente submetidos à variação (improvisando, como em grande parte da música asiática), Pollock nos dá uma unidade em *all-over* e, ao mesmo tempo, um meio de corresponder continuamente a um certo frescor da escolha pessoal. Mas essa forma nos proporciona prazer igual ao da participação em um delírio, um aniquilamento das faculdades da razão, uma perda do *self* no sentido ocidental do termo. Essa estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si [*selflessness*] torna a obra extraordinariamente potente, mas também indica uma estrutura provavelmente mais ampla de referências psicológicas. E por essa razão todas as alusões ao fato de Pollock ser o criador de texturas gigantes estão completamente incorretas. Elas erram o alvo, e uma compreensão errada certamente surgirá desse equívoco.

Contudo, segundo uma abordagem adequada, um espaço de exposição de tamanho médio, com as paredes totalmente cobertas por “Pollocks”, proporciona a sensação mais completa e significativa possível de seu trabalho.

Então, a Escala. A opção de Pollock por telas enormes serviu para muitos propósitos, sendo que o mais importante para a nossa discussão é o fato de que as suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes. Diante de uma pintura, o nosso tamanho como espectadores, em relação ao tamanho da pintura, influencia profundamente nossa disposição a abrir mão da consciência de nossa existência temporal enquanto a experimentamos. A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos. No entanto não devemos confundir o efeito dessas pinturas com o das centenas de pinturas em grande formato feitas no Renascimento, que glorificavam um mundo cotidiano idealizado, familiar para o observador, freqüentemente fazendo com que a sala se prolongasse na pintura por meio de *trompe l'oeil*. Pollock não nos oferece tal familiaridade, e o nosso mundo cotidiano de convenção e hábito é substituído pelo mundo criado pelo artista. Invertendo o procedimento descrito antes, é a pintura que se prolonga na sala. E isso me leva ao meu argumento final: Espaço. O espaço dessas criações não é claramente palpável como tal. Podemos nos

emaranhar na teia até certo ponto e, fazendo movimentos para fora e para dentro do entrelaçamento de linhas e manchas derramadas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. Mas, mesmo assim, esse espaço é uma ilusão muito mais vaga do que os poucos centímetros de leitura-espacial que uma obra cubista permite. Pode ser que a nossa necessidade de nos identificarmos com o processo, a feitura do todo, evite uma concentração nas especificidades do que está na frente e atrás, tão importantes em uma arte mais tradicional. Mas o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores). É possível ver, nessa conexão, como Pollock é o resultado final de uma tendência gradual que realizou um movimento desde a profundidade do espaço dos séculos XV e XVI até a construção das colagens cubistas, que saem da tela. No caso atual, a “pintura” se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência. Consequentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante.

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte. Mas o que fazemos agora?

Há duas alternativas. Uma é continuar seguindo esse caminho. E é bem provável que boas “quase-pinturas” possam ser feitas variando essa estética de Pollock sem abandoná-la nem superá-la. A outra alternativa é desistir inteiramente de fazer pinturas — e com isso me refiro ao plano retangular ou oval, como nós o conhecemos. Foi visto de que modo Pollock chegou bem perto de fazer isso. Nesse processo, ele alcançou novos valores que são extraordinariamente difíceis de se discutir, mas que pesam sobre a nossa alternativa atual. Dizer que ele descobriu coisas como marcas, ges-

tos, tinta, cores, dureza, suavidade, fluidez, pausa, espaço, o mundo, a vida e a morte, pode soar ingênuo. Todo artista digno de tal nome “descobriu” essas coisas. Mas a descoberta de Pollock parece ser direta e ter uma simplicidade particularmente fascinante. Ele era, para mim, incrivelmente semelhante a uma criança, capaz de se envolver no cerne de sua arte como um grupo de fatos concretos vistos pela primeira vez. Há, conforme eu disse antes, uma certa cegueira, uma crença calada em tudo o que ele faz, mesmo perto do fim. Faço um apelo para que isso não seja visto como um assunto simples. Poucos indivíduos têm a sorte de possuir a intensidade desse tipo de conhecimento, e espero que, em um futuro próximo, seja realizado um estudo cuidadoso dessa qualidade (talvez) zen da personalidade de Pollock. Em todo caso, por ora podemos considerar que, com exceção de raros exemplos, a arte ocidental tende a depender de muito mais vias indiretas para se realizar, pondo uma ênfase mais ou menos equivalente sobre as “coisas” e as relações entre elas. A crueza de Jackson Pollock não é, portanto, rude; ela é manifestamente franca e não-cultivada, intocada por qualquer treinamento, por segredos do ofício, pelo refinamento — um caráter direto que os artistas europeus de que ele gostava buscavam e, parcialmente, tiveram êxito em alcançar, mas que ele próprio nunca teve de se esforçar para conseguir, porque o possuía por natureza. Isso, por si só, seria suficiente para nos ensinar alguma coisa.

E ensina. Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da 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. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta

de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um *flash* ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche — tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.

Lygia Clark

Carta a Mondrian

Maio 1959

Carta a Mondrian

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não?

Dizem que você detestava a natureza — é verdade? Pois eu senti hoje essa transcendência através da natureza, na noite, no amor — como você poderia ter raiva da natureza? Você não acha que a obra de arte é o produ-

Lygia Clark

[*Belo Horizonte, 1920 –
Rio de Janeiro, 1988*]

Lygia Clark enfrenta em seu trabalho questões relativas à elaboração de novas linguagens. Seus escritos vão dos diários e cartas — a Mário Pedrosa, Guy Brett e, em particular, a Hélio Oiticica (cf. *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, organizado por Luciano Figueiredo) —, com registros de experiências, reflexões sobre arte moderna e contemporânea e sobre o desenvolvimento de seu próprio trabalho, a textos e conferências de caráter público. Entre 1983 e 1984, publica *Livro-obra e Meu doce Rio*.

Muda-se para o Rio de Janeiro em 1941. Em 1947, estuda pintura com Burle Marx e Zélia Salgado. Três anos mais tarde frequenta, em Paris, os estúdios de Arpad Szenes, Dobrinsky e Léger. De volta para o Brasil, integra o Grupo Frente, em 1953, e o Grupo Neoconcreto, em 1959. Gradualmente, seu trabalho

que, no cubismo, as formas foram várias mas, no sentido mais profundo que era esta nova realidade espacial, foram respeitadas. Só o tempo a meu ver traria continuidade real a este movimento.

Agora, velho, simpático mestre, diga-me com toda franqueza: meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje, eu serei amanhã, pois as pessoas que se aproximaram um dia, há bem pouco tempo, se afastam desorientadas sem enfrentarem a dureza de estar só num só pensamento, sem resguardar o sentido maior, ético, de morrer amanhã, sozinha mas fiel a uma idéia. Diga, meu amigo: é duro, é terrível porque é deixar de ter, mesmo sem me afastar realmente do grupo, pois já se fragmentou a unidade, a verdade dura e terrível feita a sete para se multiplicar em realidades pequenas — reconfortantes por certo, às centenas.

Hoje eu choro — o choro me cobre, me segue, me conforta e acalenta, de um certo modo, esta superfície dura, inflexível e fria da fidelidade a uma idéia.

Mondrian: hoje eu gosto de você.

Piero Manzoni

Livre dimensão

O surgimento de novas condições, a proposição de novos problemas, comporta, com a necessidade de novas soluções, também novos métodos e novas medidas; não se pode sair do chão correndo ou saltando; asas são necessárias; as modificações não bastam; a transformação deve ser integral.

Por isso não consigo compreender os pintores que, embora se digam interessados nos problemas modernos, colocam-se diante do quadro, até hoje, como se fosse uma superfície a ser preenchida com cores e formas segundo um gosto mais ou menos apreciável, mais ou menos difundido. Fazem um traço, dão um passo atrás, observam o que fizeram inclinando a cabeça e entrecerrando um dos olhos; depois, oscilam de novo para a frente, acrescentam outro traço, outra cor da palheta e continuam nessa ginástica até preencher todo o quadro, cobrir toda a tela; o quadro está terminado; uma superfície de ilimitadas possibilidades está agora reduzida a uma espécie de recipiente no qual cores inaturais, significados artificiais são enfiados e comprimidos. Por que não, ao contrário, esvaziar este recipiente? Por que não liberar a

Piero Manzoni

[Soncino, 1933 – Milão, 1966]

Ver perfil do artista à p.35.

“Libera dimensione” Texto publicado originalmente em *Azimuth 2* (Milão, 1960).

superfície? Por que não tentar descobrir o significado ilimitado de um espaço total, de uma luz pura e absoluta?

Aludir, exprimir, representar são, hoje, problemas inexistentes (e já escrevi sobre isso alguns anos atrás), seja quando se trata da representação de um objeto, de um fato, de uma idéia, de um fenômeno dinâmico, ou não; um quadro só vale na medida em que é, ser total; não precisa dizer nada; apenas ser; duas cores combinadas ou duas tonalidades de uma mesma cor já têm uma relação estranha ao significado da superfície, única ilimitada, absolutamente dinâmica; a infinitude é rigorosamente monocromática, ou melhor ainda, de cor alguma (e no fundo uma monocromia, na falta de qualquer relação de cor, não se tornaria ela também incolor?).

A problemática artística que se vale da composição, da forma, perde aqui qualquer valor; no espaço total, forma, cor, dimensões não têm sentido; o artista conquistou sua liberdade integral; a matéria pura tornou-se pura energia; os obstáculos do espaço, as escravidões do vício subjetivo foram rompidos; toda problemática artística é superada.

É quase incompreensível para mim, hoje, um artista que estabelece rigorosamente os limites da superfície sobre a qual deve colocar formas e cores em relação exata, em rigoroso equilíbrio; por que preocupar-se em como colocar uma linha no espaço? Por que estabelecer um espaço? Por que tais limitações? Composição de formas, formas no espaço, profundidade espacial, todos estes problemas são estranhos; uma linha, longuíssima ao infinito, só se pode traçá-la fora de qualquer problema de composição ou de dimensão; no espaço total não há dimensões.

São também inúteis todos os problemas de cor, toda questão de relação cromática (mesmo quando se trata de modulação de tom); podemos apenas estender uma única cor ou, antes ainda, uma única superfície ininterrupta e contínua (da qual se exclui qualquer intervenção do supérfluo, qualquer possibilidade interpretativa); não se trata de “pintar” azul sobre azul ou branco sobre branco (seja no sentido de compor, seja no sentido de exprimir-se); exatamente o contrário: a questão para mim é oferecer uma superfície integralmente branca (aliás, integralmente incolor, neutra), fora de qualquer fenômeno pictórico, de qualquer intervenção estranha ao valor da superfície; um branco que não é uma paisagem polar, uma matéria evocadora ou bela, uma

sensação, um símbolo ou qualquer outra coisa; uma superfície branca que é uma superfície branca e basta (uma superfície incolor que é uma superfície incolor) ou, melhor ainda, que é e basta: ser (e ser puro e total devir).

Esta superfície indefinida (unicamente viva), se não pode ser infinita na contingência material da obra, é, todavia, indefinível, repetível ao infinito sem solução de continuidade; isso aparece ainda mais claramente nas “linhas”; aqui não existe sequer o possível equívoco do quadro, a linha desenvolve-se apenas em comprimento, corre para o infinito; a única dimensão é o tempo. É evidente que uma “linha” não é um horizonte nem um símbolo, e não vale como mais ou menos bela, mas como mais ou menos linha; na medida em que é (como de resto uma mancha vale como mais ou menos mancha e não como mais ou menos bela ou evocativa; mas nesse caso a superfície só tem um valor de meio). O mesmo se pode repetir em relação aos corpos de ar (esculturas pneumáticas) redutíveis ou extensíveis, de um mínimo a um máximo (do nada ao infinito), esferóides absolutamente indeterminados, pois qualquer tentativa de dar-lhes uma forma (mesmo informe) é ilegítima e ilógica. Não se trata de formar, não se trata de articular mensagens (nem se pode recorrer a intervenções estranhas, como maquinações paracientíficas, intimidades psicanalíticas, composições de gráfica, fantasias etnográficas etc. Qualquer disciplina tem em si os próprios elementos de solução); não seriam expressão, fantasia e abstração ficções vazias, talvez? Não há nada a dizer; só a ser, só a viver.

para que ele não explicita melhor do que ninguém as obras...

SACHA: Chegamos então ao ponto em que os próprios artistas comentam e compreendem suas obras. Seria a morte da crítica?

ARMAN: Não é a morte da crítica pictórica, mas eu penso que os críticos vão retomar um lugar que sempre deveriam ter tido, ou seja, o lugar de poetas, de escritores de arte; mas não queremos mais lhes conceder o respeito das críticas.

KLEIN: Não estou inteiramente de acordo com isso. Há muito tempo os criadores que formaram grupos se defendem por si próprios. Exemplo: os Nabis, a Escola de Barbizon... A crítica é então considerada uma crítica objetiva e não engajada. Mas um crítico literário como Pierre Restany não pode ser chefe de uma escola. Gosto da definição dele para o Novo Realismo: “novas abordagens perceptivas do real”; nós procuramos vencer um complexo diante da “grande natureza”, e não apenas em relação à “natureza urbana”. Eu também faço meus quadros com o raio, a chuva, o vento em pleno campo, tanto quanto nas usinas da Gaz de France com uma chama regulada mecanicamente para três, quatro ou cinco metros.

SACHA: Vocês três fazem parte do que se pôde chamar de Escola de Nice. Podem nos dar algumas características desse grupo?

ARMAN: É antes de tudo um lugar geométrico, geográfico e um certo estado de espírito, próximo da natureza por exemplo para Yves Klein, do céu, do mar; para Martial [Raysse], próximo de uma determinada apreensão dos objetos.

reunindo todos os membros foi em 1963.

Desenvolvendo uma releitura de Duchamp, Schwitters e outros dadaístas, recusam a abstração da Escola de Paris e afirmam a consciência de uma “natureza moderna”: a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da tecnologia em um momento específico da sociedade de consumo. A produção ia das colagens às instalações ou *décor*s para happenings, passando pelas acumulações de Arman e as compressões de Cesar, e a *assemblage* era um dos meios fundamentais desses artistas. Hains, Villeglé e Dufrène dilaceraram grandes cartazes de rua, aplicando seus resíduos na criação de quadros.

Referências sobre o tema: *Virginia Dwan. Art Minimal – Art Conceptuel, Earthworks: New York, Les années 60-70* (Paris, Galerie Montaigne, 1991); François Mathey, *Douze ans d'art contemporain en France* (Paris, Grand Palais, 1972); Catherine Millet, *L'Art contemporain en France* (Paris, Flammarion, 1987); Pierre Restany, *Avec le Nouveaux Réalisme, sur l'autre face de l'art* (Paris, Jacqueline Chambon, 2000).

“Les nouveaux réalistes”

Debate mediado por Sacha Sosnowsky em 1960, registrado no catálogo *Yves Klein* (Paris, Musée National d'Art Moderne/ Centre Pompidou, 1983).

Yves Klein, Martial Raysse, Arman

Os novos realistas

Yves Klein

[Nice, 1928 – Paris, 1962]

Martial Raysse

[Golfe-Juan, 1936]

Arman

[Nice, 1928 – Nova York, 2005]

A declaração constitutiva do movimento Novo Realismo, manuscrita a giz por Pierre Restany na casa de Yves Klein em Paris, teve nove cópias, sendo sete em papel monocromático azul, uma em papel monocromático rosa e uma em papel dourado: “Na quinta-feira 27 de outubro de 1960, os Novos Realistas tomaram consciência da sua singularidade coletiva. Novo Realismo = novas aproximações perspectivas do real.” O documento agrupava as assinaturas de Arman, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques de la Villeglé. Cesar e Mimmo Rotella foram convidados, mas não estiveram presentes. Niki de Saint Phalle, Christo e Gérard Deschamp juntaram-se ao grupo em 1961 e 1962. A última exposição

Debate mediado por Sacha Sosnowsky

KLEIN: Proponho realizar uma sessão de antropofagia em Paris.

ARMAN: A definição do Novo Realismo, “novas abordagens perceptivas do real”, é boa mas é antes de tudo inexata. O termo “novo realismo” ou “realismo de hoje” parece-me ter sido empregado antes de mim por Yves Klein há mais ou menos dois anos.

KLEIN: Pierre Restany é um de nossos críticos mais brilhantes, mais interessantes, mas ele não consegue ser suficientemente reto, verdadeiro, puro; ao mesmo tempo, poderíamos dizer que ele é muito humano. Ele se permite apoiar qualquer um.

ARMAN: Não há mais crítica engajada, isso é bom e é ruim. Pois para movimentos de Arte Nova, ou seja, combativa em sua própria forma, seria necessário possuir críticos engajados, e não críticos que defendam qualquer pessoa.

RAYSSE: Acredito que hoje é hora de nos defendermos a nós mesmos, e que o criador deve ser seu próprio explicador, sobretudo já que ele viveu as aventuras de trabalho de seus companheiros de todos os dias; não há razão

KLEIN: Penso que a Escola de Nice está na origem de tudo aquilo que acontece na Europa há dez anos: parece inacreditável, mas vimos se espalhar pelo mundo a chamada Escola de Paris com todo um grupo de artistas, que é claro que eu respeito e de quem gosto, mas que não é mais atual. E é isso que a Escola de Nova York recrimina na Escola de Paris, e com razão. No fundo, eles refizeram o trabalho deles; nós, a Escola de Nice, estamos fartos de alimentar Paris, e até mesmo Nova York, há dez anos; existe um limite para os deveres de família. Que eles façam o que quiserem, nós nos consideramos atuais, nossos olhos se voltam para o oeste, onde vemos Los Angeles em vez de Nova York, porque eu nada entendi da Los Angeles misteriosa, enquanto já ultrapassei Nova York, e depois há Tóquio; eu veria, portanto, um novo eixo da arte, formado essencialmente por Nice-Los Angeles-Tóquio, que chegaria até nós pela China.

SACHA: No fundo, é uma descida generalizada rumo ao Equador. O artista, hoje, é um artista internacional, é o artista do mundo.

RAYSSÉ: Nisso eu tenho uma visão provinciana. Cheguei a Paris e minha higiene da visão de Nice me fez ganhar tempo. Todo um lado tachista daquilo que se apresentaria como uma vanguarda — nós ainda gostávamos de ferrugem, ficávamos enternecidos diante de pedaços de pano rasgados, e tudo isso, no fundo, era Tachismo; partir de trapézios com procedimentos antigos, é sempre a mesma maneira de abordar a superfície. Percebi que em Nice havia uma envergadura e uma pureza de espírito que eram completamente diferentes. No início, formalmente, há diferenças; não há mais nenhuma construção no trabalho dos pintores da Escola de Nice. Nós procuramos uma realidade de fato, uma coisa em si.

ARMAN: Frequentemente a necessidade cria o órgão, aqui nós estávamos isolados de tudo. Não conhecíamos nada, nós aqui somos moicanos. Fizemos o que nos agradava, é a escola sem complexo.

KLEIN: Eu sempre volto a essa fórmula, a “arte da saúde”. Claude Pascal busca a saúde, tanto física quanto moral. Isso já existe há 15 anos. No entanto, debaixo da avalanche permanente dos críticos, nós chegáramos ao ponto de nos considerarmos uns babacas. ... Então eu disse aos gritos que o *kitsch*, o estado de mau gosto, é uma nova noção na arte: “O grande belo só é realmente belo se tiver dentro de si o mau gosto, o artificial bem consciente, com uma pitada de desonestidade.” Nós temos muito orgulho de sermos os “babacas” da época de 1956, e me pergunto em que ponto

eles estão hoje, aqueles que nos acusaram disso, enquanto nós, nós somos os primeiros na pesquisa das formas atuais da arte no mundo, não temos medo de dizer isso.

SACHA: Essa definição de mau gosto não poderia ser atribuída a Rauschenberg, a suas obras, suas montagens?

KLEIN: Não, não concordo, porque Rauschenberg sempre deu importância a isso, e ele próprio me disse, durante longas conversas em Nova York, que dava muita importância ao fato de pintar e repintar os objetos que empregava para suas obras.

SACHA: Você não acha que existe essa parcela de mau gosto?

KLEIN: Não, eu acho que o velho academicismo do pincel, da cor, está presente.

ARMAN: Ah, sim! A rumba dos pincéis! O complexo do cavalete.

KLEIN: Esse foi um dos pontos que desde o início me inspirou, pois eu cheguei a pegar um rolo para me distanciar do pincel; um rolo muito mais anônimo, a cor estava em si mesma.

ARMAN: Eu também, com meus “carimbos” ou minhas “espécies de objetos”, tentei suprimir o pincel.

KLEIN: Como Martial também, que vai ao Uniprix [supermercado] e saqueia as prateleiras...

RAYSE: É preciso considerar bem que não somos artistas. Um artista, nesse momento, quer emocionar, explicar, e nós, prisioneiros da noção de artista, nós vivemos de renda, estamos sempre de férias, nunca trabalhamos na vida, eu não sei o que é a sociedade, sempre estive passeando. Faço amor com a natureza, com os Prisunics [supermercados], com meus amigos, e se as pessoas me dão dinheiro está muito bem, mas de todo modo nós fazemos isso para passear. Estamos eternamente de férias. Sou escultor da mesma maneira que tenho os olhos azuis.

KLEIN: Efetivamente, nós estamos de férias, desde sempre, de férias.

SACHA: Mas, em vez de artistas, vocês não seriam homens de ciência?

KLEIN: Nem homens de religião, nem homens de arte, nem homens de ciência.

ARMAN: E nós nos aproximamos da definição segundo a qual a arte é a boa saúde porque, já que estamos perpetuamente de férias, temos tempo de comer, de destruir e de tornar a cuspir tudo o que passa pela nossa mão.

RAYSSE: Sim, nós temos um *punch* extraordinário, que não é cerceado por nenhuma restrição.

KLEIN: Embora nós, a Escola de Nice, estejamos sempre de férias, não somos turistas. Esse é o ponto essencial. Os turistas vêm para nossa cidade de férias, nós moramos no lugar das férias, o que nos dá essa predisposição para fazer besteiras. Nós nos divertimos bastante, sem pensar em religião, em arte ou em ciência.

ARMAN: E o grande negócio da Escola de Nice é a pesca de peixes grandes!

KLEIN: Nós gostamos de bons negócios, gostamos imensamente de dinheiro; não procuramos vender nossas obras para “fazer” dinheiro, nós fazemos trapalhadas. Ou seja, somos um grupo de gângsteres da sensibilidade no mundo! Aliás, na gíria, o “niceense” é o trapaceiro, que ganha dinheiro de um jeito esquisito.

SACHA: É uma espécie de alquimista.

ARMAN: É.

KLEIN: Nós somos mesmo os vampiros da sensibilidade do mundo de hoje.

SACHA: A respeito da Escola de Nice, já aconteceu quem falasse de Dadá, de Marcel Duchamp, o que acham disso?

RAYSSE: Eu não sei quem é Dadá, tenho 25 anos. Não conheço um velho *gagá* como Duchamp, que tem 60. Não temos nada a ver com eles. Somos pessoas que não fomos atingidas pelo *poste à galène*. Não temos que dourar o brasão dos discípulos de Marinetti.

KLEIN: Sim, porque no fundo Dadá foi um movimento mais político do que artístico. Estamos de férias, não estamos em revolta. Não estamos fugindo.

ARMAN: Durante uma conversa com Yves Klein, Rauschenberg recolheu esta frase: “Para Dadá, tratava-se mais de excluir”, tratava-se, portanto, de um combate. Para nós, trata-se sobretudo de incluir...

KLEIN: Sim, eu faço o gênero Franz Kline, de Kooning, para Nova York, e os artistas abstratos líricos ou de outro tipo de Paris que eu não detesto inteiramente, parabéns para eles! Quanto a nós, continuamos de férias!

Yves Klein

Manifesto do Hotel Chelsea

Hotel Chelsea

Nova York, 1961

Devido ao fato de eu ter pintado monocromos por 15 anos,

Devido ao fato de eu ter criado estados pictóricos imateriais,

Devido ao fato de eu ter manipulado as forças do vazio,

Devido ao fato de eu ter esculpido no fogo e na água e ter pintado através do fogo, e através da água,

Devido ao fato de eu ter pintado com pinéis vivos — em outras palavras, o corpo nu de modelos vivos recoberto de tinta. Esses pinéis vivos estão sob o direcionamento constante dos meus comandos, tais como “um pouco para a direita; mais para a esquerda agora; de novo para a direita etc.”. Mantendo-me a uma distância definida e obrigatória da pintura, sou capaz de resolver o problema do distanciamento,

Devido ao fato de eu ter inventado a arquitetura e o urbanismo do ar — é claro que essa nova concepção transcende o significado tradicional dos termos “arquitetura e

Yves Klein

[Nice, 1928 – Paris, 1962]

A referência ao prestigioso hotel da boemia histórica em Nova York representa, segundo Pierre Restany, todo um programa: o contexto das relações Paris–Nova York e o movimento conjunto de artistas europeus em direção aos Estados Unidos.

Uma das figuras mais influentes na arte européia de vanguarda do pós-guerra, Klein apresenta, em suas primeiras exposições, monocromos de diferentes cores, optando no início de 1957 pelo azul — o IKB, International Klein Blue. Em 1958, na Galerie Iris Clert, em Paris, apresenta “Spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité stabilisée, Le Vide” (que considera como manipulações das “forças do vazio”); pinta com modelos nus (*Anthropométries*), com elementos naturais (*Cosmogonies*) e com fogo (*Tableaux de feu*). Um dos fundadores do Novo

Realismo com Restany, Klein foi influenciado pelo judô e por viagens, além de ter se iniciado na cosmogonia rosa-cruz — elementos que, embora mantidos criticamente à distância, são indissociáveis de sua reflexão sobre a monocromia, o imaterial e o vazio.

Sua produção é acompanhada desde o início por abundantes escritos em forma de notas, diários, manifestos e ensaios, monólogos registrados em gravador e notas autobiográficas, publicados em diferentes revistas (*Zero*, por exemplo) e catálogos, ou deixados em seus arquivos. Em 1959, reúne textos teóricos e manifestos em *Le dépassement de la problématique de l'art* (Bélgica, Montbliard) e mantém o desejo de publicar seus numerosos manuscritos, a que se referia como “Mon livre”, “L’Aventure monochrome” etc. Em 2003, organizada por Marie-Anne Sichère e Didier Semin, e com o mesmo título, foi editada uma antologia de todos os seus textos publicados na coleção *Écrits d’Artistes* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

Referências: Yves Klein (Paris, Centre Pompidou, 1983); *ves Klein: La vie, la vie elle-même qui est l’art absolu* (Paris/Nice, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, 2001); Pierre Restany, “Chelsea 1960”, in *Paris — New York 1908-1968* (Paris, Centre Pompidou/Gallimard, 1991).

urbanismo” —, sendo a minha meta original uma tentativa de reconstruir a lenda do Paraíso perdido. Esse projeto foi direcionado para a superfície habitável da Terra pela climatização de grandes extensões geográficas, por meio de um controle absoluto das situações térmicas e atmosféricas em relação às nossas condições morfológicas e psíquicas,

Devido ao fato de eu ter proposto uma nova concepção de música com minha *Monótona — silêncio — sinfonia*,

Devido ao fato de eu também ter precipitado um teatro do vazio, entre outras inconcíveis aventuras,

Eu nunca teria acreditado, 15 anos atrás, na época de meus primeiros esforços, que sentiria tão subitamente a responsabilidade de me explicar — de satisfazer os desejos de vocês de saber os porquês e os motivos de tudo o que ocorreu, e os porquês e motivos ainda mais perigosos para mim, em outras palavras, a influência da minha arte sobre a jovem geração de artistas pelo mundo hoje em dia.

Perturba-me ouvir que um certo número deles acha que represento um perigo para a arte do futuro — que sou um daqueles produtos desastrosos e nefastos da nossa era, um desses que precisam ser esmagados e destruídos completamente, antes da propagação e do progresso do mal. Sinto muito ter de revelar a eles que essa não era a minha intenção; e ter de declarar, com prazer, para todos aqueles que demonstram fé na multiplicidade das novas possibilidades na via que prescrevo: Cuidado! Nada se cristalizou até agora; e o que quer que vá acontecer depois

disso, não posso dizer. Só posso dizer que não tenho mais medo hoje do que tinha ontem, ao encarar o souvenir do futuro.

Um artista sempre sente um certo embaraço quando é chamado para falar de seus próprios trabalhos. Eles deveriam falar por si mesmos, particularmente se forem trabalhos válidos.

Portanto, o que posso fazer? Parar agora?

Não, o que chamo de sensibilidade pictórica indefinível proíbe absolutamente essa solução muito pessoal.

Então...

Penso naquelas palavras que tive a inspiração de escrever certa noite. “O artista do futuro não seria o que expressa por meio do silêncio, mas eternamente, uma imensa pintura à qual falta qualquer senso de dimensão?”

Os freqüentadores de galerias — sempre os mesmos, assim como os outros — carregariam essa imensa pintura em sua lembrança (uma lembrança que não deriva de modo algum do passado, mas é ela mesma cognoscente da possibilidade de ampliar infinitamente o incomensurável, dentro do alcance da sensibilidade indefinível do homem). É sempre necessário criar e recriar em uma constante fluidez física, a fim de receber a graça que permite a criatividade positiva do vazio.

Assim como eu criei uma *Monótona — silêncio — sinfonia* em 1947, composta em duas partes — um som amplo e contínuo seguido por um silêncio igualmente amplo e extenso, dotados de uma dimensão sem limites —, do mesmo modo, tentarei apresentar diante de vocês uma pintura escrita da curta história de minha arte, a ser seguida, naturalmente, ao fim de minha explanação, por um silêncio puro e *afetivo*.

“Chelsea Hotel Manifesto”

Escrito em Nova York em 1961 em colaboração com Neil Levine e John Archambault. Traduzido aqui a partir da edição do catálogo da exposição de Klein na Galeria Alexandre Iolas (Nova York, 1962). O manifesto, com algumas alterações e tradução de Denis Roche, foi publicado em 1965 no catálogo da exposição do artista na Galeria Alexandre Iolas de Paris.

Minha explanação vai terminar com a criação de um imperioso silêncio *a posteriori*, cuja existência em nosso espaço comum, que é afinal o espaço de um ser singular, é imune às qualidades destrutivas do barulho físico.

Muita coisa depende do sucesso de minha pintura escrita em sua fase inicial, técnica e audível. Só então o silêncio extraordinariamente *a posteriori*, no meio de barulho, assim como na célula do silêncio físico, vai gerar uma nova e única zona de sensibilidade pictórica imaterial.

Tendo alcançado hoje esse ponto, no tempo e no conhecimento, tenciono me preparar para a ação, e em seguida recuar, retrospectivamente, ao longo do trampolim de minha evolução. À maneira de um mergulhador olímpico, na técnica mais clássica do esporte, devo me preparar para o meu salto dentro do futuro de hoje, movendo-me para trás com prudência, mantendo à vista constantemente a extremidade alcançada hoje de maneira consciente — a imaterialização da arte.

Qual é o objetivo dessa viagem retrospectiva no tempo? Simples: não quero nem mesmo por um instante que algum de nós, você e eu, caia no domínio daquele fenômeno de sonhos sentimentais cheios de paisagens, que seria provocado por um pouso abrupto no passado. Esse é precisamente o passado psicológico, o antiespaço, que tenho deixado para trás em minhas aventuras dos últimos 15 anos.

No momento estou entusiasmadamente interessado em mau gosto [*the corney*]. Tenho a sensação de que existe, na própria essência do mau gosto, uma força capaz de criar algo que vai muito além do que é tradicionalmente denominado arte. Quero jogar com a sentimentalidade e o “morbidez” humanos de uma maneira fria e feroz. Só muito recentemente me tornei uma espécie de coveiro (de um modo bastante extravagante, estou usando os próprios termos dos meus inimigos). Alguns de meus últimos trabalhos foram túmulos e caixões. No mesmo período, fui bem-sucedido ao pintar com fogo, usando flamas de gás chamuscantes, algumas de mais de três metros de altura, para lamber a superfície de uma pintura a fim de gravar o traço espontâneo do fogo.

Em suma, a minha meta é dupla: em primeiro lugar, registrar o traço da sentimentalidade humana na civilização contemporânea; em segundo lugar, registrar o traço de fogo que engendrou essa mesma civilização. E isso porque o vazio sempre foi minha preocupação constante; e eu considero que, no coração do vazio, assim como no coração do homem, as chamas ardem.

Todos os fatos que são contraditórios são princípios genuínos de explicação universal. Na verdade o fogo é um desses princípios genuínos que são essencialmente autocontraditórios, sendo ao mesmo tempo suavidade e tortura no coração e na origem de nossa civilização.

O que provoca a minha procura pelo traço de sentimentalidade por meio da fabricação de supertúmulos e supercaixões? O que provoca minha procura pelo traço de fogo? Por que eu deveria procurar pelo próprio Traço? Porque toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia — Tudo o que é fenômeno manifesta a si mesmo. Essa manifestação é sempre distinta da forma e é a essência do imediato, o traço do Imediato.

Alguns meses atrás, por exemplo, senti a necessidade de registrar os sinais do comportamento atmosférico gravando em uma tela os traços instantâneos de pancadas de chuva, de ventos do sul e de raios (desnecessário dizer que o último registro mencionado acabou em catástrofe). Por exemplo, uma viagem de Paris a Nice poderia ter sido uma perda de tempo se eu não tivesse passado esse tempo proveitosamente, gravando o vento. Posicionei uma tela, recoberta por tinta fresca, sobre o teto do meu Citroën branco. Enquanto eu descia zunindo a Route Nationale 7 a uma velocidade de 100 quilômetros por hora, o calor, o frio, a luz, o vento e a chuva, todos se combinaram para envelhecer a minha tela prematuramente. Pelo menos 30 ou 40 anos foram condensados em um dia. O único transtorno nesse projeto é que tenho de viajar com a minha pintura o tempo todo.

As impressões atmosféricas que registrei alguns meses atrás foram preludiadas há um ano por impressões vegetais. Afinal, o meu propósito é extrair e concluir o traço do imediato a partir de qualquer incidência de objetos naturais — circunstâncias humanas, animais, vegetais ou atmosféricas.

Agora eu gostaria, com a permissão e a atenção de vocês, de divulgar possivelmente a fase mais importante e certamente a mais secreta de minha arte. Não sei se vocês vão acreditar ou não — é canibalismo. Afinal, não seria melhor ser comido do que ser bombardeado? É difícil transformar em documentos essa idéia que tem me atormentado por alguns anos, então vou deixar que vocês tirem as suas próprias conclusões a respeito do que pensam que será a arte do futuro.

Dando mais um passo atrás ao longo das linhas da minha evolução, chegamos ao momento, há dois anos, em que imaginei a pintura com pin-

céis vivos. O propósito disso era obter uma distância definida e constante entre mim e a pintura durante o momento de criação.

Muitos críticos de arte argumentaram que, via esse método de pintura, eu na verdade estava meramente restabelecendo a técnica do que tinha sido chamado *Action Painting*. Gostaria, agora, de esclarecer que esse esforço é oposto à *Action Painting*, na medida em que na verdade estou completamente distanciado do trabalho físico durante a sua criação.

Apenas para citar um exemplo fomentado pela representação equivocada da antropometria na cobertura da imprensa internacional — um grupo de pintores japoneses aplicou esse método avidamente, à sua maneira, que era diferente da minha. Esses pintores de fato transformaram-se em pincéis vivos. Afundando na cor e depois rolando sobre suas telas, eles se tornaram *ultra-action-painters*! Pessoalmente, eu nunca tentaria espalhar tinta sobre o meu próprio corpo e me tornar um pincel vivo; ao contrário, preferiria vestir o meu smoking e usar luvas brancas. Não pensaria nem mesmo em sujar minhas mãos com tinta. Desapegado e distante, o trabalho de arte precisa se completar diante dos meus olhos e sob o meu comando. Portanto, logo que a obra está realizada, permaneço ali — presente na cerimônia, imaculado, calmo, relaxado, digno dela, e pronto para recebê-la como ela nasceu no mundo tangível.

O que me dirigiu para a antropometria? A resposta pode ser encontrada em meu trabalho durante os anos 1956 e 1957, quando eu participava na aventura de criar a sensibilidade pictórica imaterial.

Havia acabado de tirar do meu ateliê todos os meus trabalhos anteriores. O resultado — um ateliê vazio. Minha única ação física foi permanecer em meu ateliê vazio, e a criação de meus estados pictóricos imateriais teve prosseguimento maravilhosamente. Entretanto, pouco a pouco, fiquei desconfiado de mim mesmo — mas nunca do imaterial. Em consequência disso, contratei modelos, como outros pintores fazem. Mas ao contrário dos outros, apenas queria trabalhar na companhia dos modelos em vez de tê-los posando para mim. Eu estava passando tempo demais sozinho no ateliê vazio [*empty*]; não queria mais permanecer sozinho com o maravilhoso vazio [*void*] azul que estava florescendo. Embora pareça estranho, lembrem-se de que eu estava consciente de não ter aquela vertigem experimentada por todos os meus predecesores ao encarar o vazio absoluto, que forçosamente é o espaço pictórico real. Mas quanto tempo a minha segurança podia resistir nessa consciência?

Anos atrás, o artista se dirigia diretamente para o seu tema, trabalhava ao ar livre no campo, tinha os pés plantados com firmeza no solo -- era uma atividade saudável.

Hoje, os pintores de cavalete acadêmicos chegaram ao ponto de se trancar em seus ateliês, confrontando os terríveis espelhos de suas telas. Agora a razão para o meu uso de modelos nus se torna bastante evidente: era uma maneira de evitar o perigo de me isolar nas esferas espirituais superiores da criação, rompendo assim com o mais básico senso comum, afirmado repetidamente por nossa condição carnal.

A forma do corpo, suas linhas, suas cores estranhas pairando entre vida e morte, nada disso tem interesse para mim. Apenas o clima afetivo puro e essencial da carne é válido.

Fui introduzido ao vazio pela repulsiva nulidade [*rebuffed nothingness*]. O manancial das zonas pictóricas imateriais, extraídas da profundidade do vazio que eu possuía naquele tempo, era de uma natureza extremamente material. Achando inaceitável vender essas zonas imateriais por dinheiro, pedi em troca da mais alta qualidade do imaterial a mais alta qualidade de pagamento material — uma barra de ouro puro.

Por mais que pareça inacreditável, cheguei a vender um certo número desses estados pictóricos imateriais.

Tanto poderia ser dito a respeito da minha aventura no imaterial e no vazio, que o resultado seria uma pausa extensa demais, embora ainda imersa na construção atual de minha pintura escrita.

A pintura não me parecia mais estar relacionada funcionalmente ao olho quando, em meu período azul monocromático de 1957, eu tomei consciência do que denominei sensibilidade pictórica. Essa sensibilidade pictórica existe para além de nosso ser; contudo pertence à nossa esfera. Não temos nenhum direito de posse sobre a própria vida. É só pelos meios de nossa posse da sensibilidade que somos capazes de adquirir vida. A sensibilidade é o que nos permite comprar vida em seus níveis materiais básicos, no preço de intercâmbio do universo do espaço, da grande totalidade da natureza.

A imaginação é o veículo da sensibilidade!

Transportados pela imaginação (efetiva) nós obtemos vida, aquela mesma vida que é a própria arte absoluta.

A arte absoluta, o que os homens mortais chamam com uma sensação de vertigem o *summm* da arte, materializa-se instantaneamente. Faz sua apa-

rição no mundo tangível, enquanto eu permaneço em um ponto geométrico fixo, no rastro de tais deslocamentos volumétricos com uma velocidade estática e vertiginosa.

A resposta para a questão de como eu fui introduzido à sensibilidade pictórica pode ser encontrada na força intrínseca dos monocromos de meu período azul de 1957. Esse período de monocromos azuis foi o fruto de minha questão a respeito do indefinível na pintura, algo que o mestre Delacroix foi capaz de sugerir.

De 1946 a 1956, as minhas experiências monocromáticas em várias outras cores, sem ser azul, nunca me deixaram esquecer a verdade fundamental da nossa era — quer dizer, a forma não é mais um valor linear, mas sim um valor de impregnação.

Ainda um adolescente em 1946, fui assinar o meu nome no lado de baixo do céu durante uma fantástica jornada “realístico-imaginária”. Naquele dia, quando deitei na praia em Nice, comecei a odiar os pássaros que ocasionalmente voavam em meu puro céu azul sem nuvens, porque eles tentavam cavar buracos em minha maior e mais bela obra.

Pássaros precisam ser eliminados.

Assim, nós humanos devemos possuir o direito de levitar em uma liberdade efetiva e total, física e espiritual.

Nem mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o “conquistador” do espaço. Esses meios são apenas o mundo de sonhos dos cientistas de hoje que ainda vivem no espírito romântico e sentimental do século XIX.

O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica, força da sensibilidade. A verdadeira conquista do espaço, tão desejada por ele, só resultará da impregnação da sensibilidade humana no espaço. A sensibilidade do homem é onipotente na realidade imaterial. Sua sensibilidade pode até enxergar dentro da memória da natureza do passado, do presente e do futuro!

É a nossa efetiva capacidade extradimensional para a ação!

Se são necessárias provas, precedentes ou predecessores, permitam-me citar então —

Dante, na *Divina comédia*, descreveu com absoluta precisão o que nenhum viajante de sua época poderia ter chegado a descobrir: a constelação invisível no hemisfério Norte chamada Cruzeiro do Sul;

Jonathan Swift, em sua *Viagem a Lilipute*, forneceu as distâncias e os períodos de rotação de dois satélites de Marte, embora estes fossem desconhecidos em sua época.

Quando o astrônomo americano Asaph Hall os descobriu em 1877, ele percebeu que suas medições eram iguais às de Swift.

Tomado de pânico, ele os chamou de *Phobos* e *Deimos* — Medo e Terror! Com essas duas palavras — Medo e Terror — encontro-me diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio [*void*].

Vida longa ao Imaterial!

E agora,

agradeço muito pela gentileza da atenção de vocês.

Claes Oldenburg

Sou a favor de uma arte...

Claes Oldenburg
[Estocolmo, 1929]

Em Nova York, no final dos anos 50, Oldenburg entrou em contato com a geração de jovens artistas que reagia ao Expressionismo Abstrato americano e participou de várias manifestações e diversos happenings na Galeria Judson. Seu principal interesse, assim como o de outros artistas pop, estava na esfera da vida cotidiana: em 1960 e 1961, realizou a complexa instalação *The Store*, em que apresentou imagens extraídas da publicidade e reproduziu, em escalas variadas, objetos disponíveis no comércio.

Referências: Claes Oldenburg e Emmet Williams (orgs.), *Store Days: Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)* (Nova York/Villefranche-sur-mer/Frankfurt, Something Else Press, 1967); e o catálogo *Claes Oldenburg, An Anthology* (Nova York/Washington, Guggenheim Museum/National Gallery of Art, 1995).

“I’m for an art...” A primeira versão deste texto foi criada

Sou a favor de uma arte que seja místico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu.

Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero.

Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima.

Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou o que for necessário.

Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.

Sou a favor de um artista que desapareça e ressurja de boné branco pintando anúncios ou corredores.

Sou a favor da arte que sai da chaminé como pêlos negros e esvoaça ao vento.

Sou a favor da arte que cai da carteira do velho quando ele é atingido por um pára-lama.

Sou a favor da arte que sai da boca do cão-zinho, despencando cinco andares do telhado.

Sou a favor da arte que o garoto lambe, depois de rasgar a embalagem.

Sou a favor de uma arte que sacuda como o joelho de todo mundo quando o ônibus cai num buraco.

Sou a favor da arte tragável como os cigarros e fedorenta como sapatos.

Sou a favor da arte que drapeja, como as bandeiras, ou assoa narizes, como os lenços.

Sou a favor da arte que se veste e tira, como as calças, que se enche de furos, como as meias, que é comida, como um pedaço de torta, ou descartada, com total desdém, como merda.

Sou a favor da arte coberta de ataduras, sou a favor da arte que manca e rola e corre e pula. Sou a favor da arte enlatada ou trazida pela maré.

Sou a favor da arte que se enrosca e grunhe como os lutadores. Sou a favor da arte que solta pêlo.

Sou a favor da arte que você senta em cima. Sou a favor da arte que você usa para cutucar o nariz, da arte em que você tropeça.

Sou a favor da arte vinda de um bolso, dos profundos canais do ouvido, do fio da navalha, dos cantos da boca, da arte enfiada nos olhos ou usada nos pulsos.

Sou a favor da arte sob as saias, e da arte de esmagar baratas.

Sou a favor da arte da conversa entre a calçada e a bengala de metal do cego.

Sou a favor da arte que cresce num vaso, que desce do céu à noite, como um raio, e se

para o catálogo da exposição “Environments, situations and spaces”, realizada na Galeria Martha Jackson de maio a junho de 1961. O texto foi revisado quando Oldenburg inaugurou *The Store*, em seu estúdio na East 2nd Street, em dezembro do mesmo ano, e republicado no catálogo da exposição “Oldenburg” (Londres, The Arts Council of Great Britain, 1970). A tradução aqui apresentada levou essa edição em consideração.

esconde nas nuvens e retumba. Sou a favor da arte que se liga e desliga com um botão.

Sou a favor da arte que se desdobra como um mapa; que se pode abraçar como um namorado ou beijar como um cachorrinho. Que expande e estridula, como um acordeão, que você pode sujar de comida, como uma toalha de mesa velha.

Sou a favor da arte que se usa para martelar, alinhar, costurar, colar, arquivar.

Sou a favor da arte que diz as horas, ou onde fica essa ou aquela rua.

Sou a favor da arte que ajuda velhinhas a atravessar as ruas.

Sou a favor da arte da máquina de lavar. Sou a favor da arte de um cheque do governo. Sou a favor da arte das capas de chuva de guerras passadas.

Sou a favor da arte que sai como vapor dos bueiros no inverno. Sou a favor da arte que estilhaça quando se pisa numa poça congelada. Sou a favor da arte dos vermes dentro da maçã. Sou a favor da arte do suor que surge entre pernas cruzadas.

Sou a favor da arte dos cabelinhos da nuca e dos chás tradicionais, da arte entre os dentes de garfos dos bares, da arte do cheiro de água fervendo.

Sou a favor da arte de velejar aos domingos e da arte das bombas de gasolina vermelhas e brancas.

Sou a favor da arte de colunas azuis brilhantes e anúncios luminosos de biscoito.

Sou a favor da arte de rebocos e esmaltes baratos. Sou a favor da arte do mármore gasto e da ardósia britada. Sou a favor da arte das pedrinhas espalhadas e da areia deslizante. Sou a favor da arte dos resíduos de hulha e do carvão negro. Sou a favor da arte das aves mortas.

Sou a favor da arte das marcas no asfalto e das manchas na parede. Sou a favor da arte dos vidros quebrados e dos metais batidos e curvados, da arte dos objetos derrubados propositalmente.

Sou a favor da arte de pancadas e joelhos arranhados e traquinagens. Sou a favor da arte dos cheiros das crianças. Sou a favor da arte dos murmúrios das mães.

Sou a favor da arte do burburinho de bares, de palitar os dentes, tomar cerveja, salpicar ovos, de insultar. Sou a favor da arte de cair dos bancos de botecos.

Sou a favor da arte de roupas íntimas e táxis. Sou a favor da arte das casquinhas de sorvete derrubadas no asfalto. Sou a favor da arte majestosa dos dejetos caninos, elevando-se como catedrais.

Sou a favor da arte que pisca, iluminando a noite. Sou a favor da arte caindo, borrifando, pulando, sacudindo, acendendo e apagando.

Sou a favor da arte de pneus de caminhão imensos e olhos roxos.

Sou a favor da arte Kool, arte 7-UP, arte Pepsi, arte Sunshine, arte 39 centavos, arte 15 centavos, arte Vatronol, arte descongestionante, arte plástico, arte mentol, arte L&M, arte laxante, arte grampo, arte Heaven Hill, arte farmácia, arte sana-med, arte Rx, arte 9,99, arte agora, arte nova, arte como, arte queima de estoque, arte última chance, apenas arte, arte diamante, arte do amanhã, arte Franks, arte Ducks, arte hamburgão.

Sou a favor da arte do pão molhado de chuva. Sou a favor da arte da dança dos ratos nos forros.

Sou a favor da arte de moscas andando em péras brilhantes sob a luz elétrica. Sou a favor da arte de cebolas tenras e talos verdes firmes. Sou a favor da arte do estalido das nozes com o vai-e-vem das baratas. Sou a favor da arte triste e marrom das maçãs apodrecendo.

Sou a favor da arte dos miados e alaridos dos gatos e da arte de seus olhos luzentes e melancólicos.

Sou a favor da arte branca das geladeiras e do abrir e fechar vigoroso de suas portas.

Sou a favor da arte do mofo e da ferrugem. Sou a favor da arte dos corações, lúgubres ou apaixonados, cheios de *nougat*. Sou a favor da arte de ganchos para carne usados e barris rangentes de carne vermelha, branca, azul e amarela.

Sou a favor da arte de objetos perdidos ou jogados fora na volta da escola. Sou a favor da arte de árvores lendárias e vacas voadoras e sons de retângulos e quadrados. Sou a favor da arte de lápis e grafites de ponta macia, de aquarelas e bastões de tinta a óleo, da arte dos limpadores de pára-brisa, da arte de um dedo na janela fria, no pó de aço ou nas bolhas das laterais da banheira.

Sou a favor da arte dos ursinhos de pelúcia e pistolas e coelhos decapitados, guarda-chuvas explodidos, camas violadas, cadeiras com as pernas quebradas, árvores em chamas, tocos de bombinhas, ossos de galinha, ossos de pombo e caixas com gente dormindo dentro.

Sou a favor da arte de flores fúnebres levemente murchas, coelhos ensanguentados pendurados e galinhas amarelas enrugadas, baixos e pandeiros, e vitrolas de vinil.

Sou a favor da arte das caixas abandonadas, enfaixadas como faraós. Sou a favor de uma arte de caixas-d'água e nuvens velozes e sombras tremulantes.

Sou a favor da arte inspecionada pelo Governo do Estados Unidos, arte tipo A, arte preço regular, arte ponto de colheita, arte extraluxo, arte pronta para consumir, arte o melhor por menos, arte pronta para cozinhar, arte higienizada, arte gaste menos, arte coma melhor, arte presunto, arte porco, arte frango, arte tomate, arte banana, arte maçã, arte peru, arte bolo, arte biscoito.

acrescente:

Sou a favor de uma arte que seja penteada, que penda de cada orelha, seja posta nos lábios e sob os olhos, depilada das pernas, escovada dos dentes, que seja presa nas coxas, enfiada nos pés.

quadrado que se torna amorfo

Ad Reinhardt

Arte-como-arte

A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte.

O objetivo único de 50 anos de arte abstrata é apresentar a arte-como-arte e nada mais, torná-la a única coisa que de fato ela é, separando-a e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura, mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva — não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva. O único e exclusivo modo de dizer o que é a arte abstrata, ou arte-como-arte, é dizer o que ela não é.

O tema único de cem anos de arte moderna é essa consciência que a arte tem de si mesma, da arte preocupada com os seus próprios processos e meios, com a sua própria identidade e distinção, a arte voltada para a sua própria e única afirmação, a arte consciente da sua própria evolução e história e destino, na direção de sua própria liberdade, sua própria dignidade, sua própria essência, sua própria razão, sua própria moralidade e sua própria consciência. A arte não precisa de nenhuma justificativa com

Ad Reinhardt

[Buffalo, 1913 — Nova York, 1967]

Ad Reinhardt estudou história da arte com Meyer Schapiro, na Universidade de Colúmbia, e depois pintura na Academia Nacional de Desenho norte-americana. Sua obra é marcada pela reflexão e acompanhada desde o início por numerosos textos confirmando a relação de sua pintura com uma análise da história e da arte que lhe é contemporânea, em particular sua crítica ao que chamava de “retórica” da Action Painting e a convicção da separação entre arte e vida: “A arte é arte, a vida é vida.”

Fez parte da tendência Hard Edge, que compreendia também Barnett Newman, Robert Motherwell e Mark Rothko, pinturas consideradas por Clement Greenberg uma arte da concepção. Em 1951-52, inicia a série de quadros monocromáticos, chegando às suas *Black paintings*, que aspiram a uma espécie de não-cor, em que a pintura exista em si mesma, separada dos efeitos

de luz, como em suas inúmeras pinturas denominadas *Ultimate painting*, que recomeça ao longo de dez anos, de forma sempre sistemática. A partir dos anos 40, publica cartoons no jornal socialista *PM*, nos quais separa escrupulosamente suas considerações sobre a arte pura e as preocupações mundanas da vida diária. Nos anos 60 será uma referência para jovens artistas, em particular para Joseph Kosuth. Em “A museum of language in the vicinity of art” (*Art International*, mar 1968), Robert Smithson compara sua “Chronology”, de 1966 (escrita para a retrospectiva no Jewish Museum e um dos seus últimos textos), a uma sucessão de risos sem motivo na qual “percorre um humor seco que eclode em lembranças pessoais hilariantes”.

Os escritos de Reinhardt foram reunidos por Barbara Rose em *Art as Art. Selected Writings of Ad Reinhardt* (Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1991). Como referência ver ainda Elaine de Kooning, “Pure paints a picture” (*Art News*, verão 1957).

“Art-as-art” Publicado originalmente em *Art International* (dez 1962). O texto foi retomado em inúmeras ocasiões pelo autor, de 1958 até 1967, reiterando sempre seus princípios da arte pura, atemporal, de uma *art-for-art's sake*, como única possibilidade de sobrevivência da arte em um mundo dominado pelo mercado.

“realismo” ou “naturalismo”, “regionalismo” ou “nacionalismo”, “individualismo” ou “socialismo” ou “misticismo”, ou com quaisquer outras idéias.

O conteúdo único de três séculos de arte européia ou asiática, e a matéria única de três milênios de arte oriental ou ocidental, é a mesma “significação única” que atravessa toda a arte atemporal do mundo. Sem uma continuidade da arte-como-arte e uma convicção da arte-pela-arte e um espírito artístico imutável e um ponto de vista abstrato, a arte seria inacessível e a “única coisa” que ela é seria completamente secreta.

A idéia única da arte como “bela”, “elevada”, “nobre”, “liberal”, “ideal”, do século XVII, é para separar as belas-artes e a arte intelectual da arte manual e do artesanato. A intenção única da palavra “estética”, do século XVIII, é isolar a experiência artística de outras coisas. A declaração única de todos os principais movimentos na arte do século XIX é a da “independência” da arte. A questão única, o princípio único, a única crise na arte do século XX está centralizada na “pureza” não comprometida da arte, e na consciência de que a arte vem apenas da arte e não de qualquer outra coisa.

O significado único na arte-como-arte, do passado ou do presente, é o significado artístico. Quando um objeto artístico é separado de seu tempo original e lugar e uso e é levado para o museu de artes, ele é esvaziado e purificado de todos os seus significados, exceto um. Um objeto religioso que se torna uma obra de arte em um museu de artes per-

de todos os seus significados religiosos. Ninguém em sã consciência vai a um museu para venerar outra coisa que não a arte, ou para aprender a respeito de qualquer outra coisa.

O único lugar para a arte-como-arte é o museu de belas-artes. A razão de ser para o museu de belas-artes é a preservação da arte antiga e da arte moderna, que não podem ser feitas de novo e que não têm de ser feitas de novo. Um museu de belas-artes deveria excluir tudo que não fosse belas-artes, e ser separado dos museus de etnologia, geologia, arqueologia, história, artes decorativas, artes industriais, artes militares, e museus de outras coisas. Um museu é um tesouro e um túmulo, não um local de contabilidade ou um centro de diversões. Um museu que se torna o monumento pessoal de um curador de arte ou um estabelecimento de consagração-de-um-colecionador-de-arte, ou uma manufatura de história-da-arte, ou o mercado de um artista, é uma desgraça. Qualquer perturbação da ausência de som, de tempo, de ar e de vida de um verdadeiro museu é um desrespeito.

O propósito único da academia universidade de arte é a educação e a “correção do artista”-como-artista, não o “esclarecimento do público” ou a popularização da arte. A faculdade de arte deveria ser uma comunidade-claustro-torre-de-marfim de artistas, uma união de artistas e um congresso ou clube, não uma escola de sucesso ou posto de serviço ou abrigo ou casa de artistas malsucedidos. A noção de que a arte, ou um museu de arte, ou a universidade de arte “enriquece a vida” ou “fomenta um amor pela vida” ou “promove o entendimento e o amor entre os homens” é tão insana quanto possa ser qualquer coisa em arte. Qualquer um que fale em usar a arte para favorecer quaisquer relações locais, municipais, nacionais ou internacionais está fora de si.

A única coisa a dizer sobre a arte e a vida é que a arte é a arte e a vida é a vida, que a arte não é a vida e que a vida não é a arte. Uma arte “parte-da-vida” não é melhor nem pior do que uma vida “parte-da-arte”. As belas-artes não são um “meio de ganhar a vida” ou um “modo de viver a vida”, e um artista que dedica a vida à sua arte ou a sua arte à sua vida sobrecarrega a sua arte com a sua vida e a sua vida com a sua arte. A arte que é uma questão de vida ou morte não é nem bela nem livre.

O único ataque às belas-artes é a tentativa incessante de torná-la subserviente, como um meio para um outro fim ou valor. A única luta

na arte não é entre arte e não-arte, mas entre arte verdadeira e arte falsa, entre arte pura e arte ação-*assemblage* [*action-assemblage*], entre arte abstrata e antiarte surrealista-expressionista, entre arte livre e arte servil. A arte abstrata tem a sua própria integridade, não a “integração” de alguém com alguma coisa. Qualquer arte abstrata que combina, mistura, adiciona, que é diluidora, exploradora, vulgarizadora ou popularizadora, priva a arte de sua essência e deprava a consciência artística do artista. A arte é livre, mas não é uma boca-livre [*free-for-all*].¹

A única luta na arte é a luta dos artistas contra os artistas, de artista contra artista, do artista-como-artista com e contra o artista-como-homem, como-animal, ou como-vegetal. Artistas que alegam que as suas obras de arte vêm da natureza, da vida, da realidade, da terra ou do céu, como “espelhos da alma” ou “reflexos de condições” ou “instrumentos do universo”, que inventam “novas imagens do homem” — figuras e retratos [*pictures*] da “natureza-em-abstração” —, são, subjetiva e objetivamente, tratantes ou grosseiros. A arte de “figurar” ou “retratar” [*picturing*] não é belas-artes. Um artista que esteja fazendo lobby como uma “criatura das circunstâncias”, ou fazendo acordos como uma “vítima do destino”, não é um mestre das belas-artes. Ninguém jamais força um artista a ser puro.

A única arte que é abstrata e pura o bastante para ter o único problema e a possibilidade, em nosso tempo e em nossa atemporalidade, do “único e exclusivo grande problema original” é a pintura abstrata pura. A pintura abstrata não é apenas outra escola ou movimento ou estilo, mas a primeira pintura autenticamente sem maneiras, desimpedida e desembaraçada, sem estilo, universal. Nenhuma outra arte ou pintura é suficientemente desapegada ou vazia ou imaterial.

A única história da pintura progride da pintura de uma variedade de idéias com uma variedade de temas e objetos, para a de uma idéia com uma variedade de temas e objetos, para a de um tema com uma variedade de objetos, para a de um objeto com uma variedade de temas, e então para a de um objeto com um tema, para um objeto sem nenhum tema, e para um tema sem nenhum objeto, então para a idéia de nenhum objeto

¹ Expressão que significa “luta, discussão, concurso sem regras e com a participação de todos” (N.T.).

e nenhum tema e nenhuma variedade. Não há nada menos significativo na arte, e nada mais exaustivo e imediatamente exaurido, do que a “variedade sem fim”.

A única evolução das formas de arte se desdobra em uma linha reta lógica, de ações e reações negativas, em um ciclo estilístico predestinado, eternamente recorrente, seguindo os mesmos padrões gerais, em todos os tempos e lugares, tomando tempos diferentes em lugares diferentes, sempre começando com uma esquematização arcaica “primitiva”, alcançando um clímax com uma formulação “clássica” e decaindo com uma variedade “tardia” sem fim de ilusionismos e expressionismos. Quando os estágios finais removem todas as linhas de demarcação, estrutura e fabricação, com “qualquer coisa pode ser arte”, “qualquer um pode ser um artista”, “é a vida”, “nós lutamos contra isso”, “qualquer coisa vale”, e “não faz nenhuma diferença se a arte é abstrata ou representativa”, o mundo do artista é um comércio de arte maneirista e primitivista e um *vaudeville*-suicida, venal, agradável, desprezível, frívolo.

O único caminho na arte vem de trabalhar artisticamente, e quanto mais um artista trabalha, mais há o que fazer. Os artistas vêm dos artistas, as formas de arte vêm das formas de arte, a pintura vem da pintura. A única direção nas belas-artes ou na arte abstrata, hoje em dia, está na pintura da mesma forma única, repetidamente. A única intensidade e a única perfeição vêm apenas da longa e solitária rotina de preparação e atenção e repetição. A única originalidade só existe onde todos os artistas trabalham na mesma tradição e dominam a mesma convenção. A única liberdade é realizada apenas por meio da mais rígida disciplina artística, e por meio do ritual de ateliê que se mantém mais similar. Só uma forma padronizada, prescrita e prosrita pode ser destituída de imagens, só uma imagem estereotipada pode ser destituída de forma, só uma arte formularizada pode ser destituída de fórmula. Um pintor que não sabe o que ou como ou quando pintar não é um bom artista.

O único trabalho para um bom artista, a única pintura, é a pintura da tela-de-um-mesmo-tamanho — o esquema simples [*single*], um dispositivo formal, uma cor-monocromo, uma divisão linear em cada direção, uma simetria, uma textura, uma pincelada livre, um ritmo, trabalhando tudo para uma dissolução e uma indivisibilidade, cada pintura trabalhada em uma uniformidade geral e uma não-irregularidade. Nem linhas ou

imagens, nem formas ou composições ou representações, nem visões ou sensações ou impulsos, nem símbolos ou signos ou empastamentos, nem decorações ou coloridos ou retratos, nem prazeres nem dores, nem acidentes ou readymades, nem coisas, nem idéias, nem relações, nem atributos, nem qualidades — nada que não seja da essência. Tudo voltado para a irreducibilidade, irreprodutibilidade, imperceptibilidade. Nada “utilizável”, “manipulável”, “vendável”, “inegociável”, “coleccionável”, “controlável”. Nenhuma arte como uma mercadoria ou como uma negociata. A arte não é o lado espiritual dos negócios.

O único padrão na arte é unidade [*oneness*] e beleza [*fineness*], retidão e pureza, abstração e evanescência. A única coisa a dizer sobre a arte é a sua falta de respiração, de vida, de morte, de conteúdo, de forma, de espaço e de tempo. Isso é sempre o fim da arte.

George Maciunas

Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes

Neodadá, seu equivalente, ou o que parecer neodadá, manifesta-se em três amplos campos da criatividade. Vai das artes do “tempo” àquelas do “espaço”; ou, mais precisamente, das artes literárias (arte-tempo) ao grafismo (artes-espaço), passando pela literatura-grafismo (artes-tempo-espaço); à música não-gráfica ou sem partitura (arte-tempo), passando pela música-grafismo (arte-espaço-tempo); aos ambientes (artes-espaço), passando pela música teatral (arte-espaço-tempo). Não existem fronteiras de um a outro desses pólos. Muitas obras pertencem a várias categorias e numerosos artistas criam obras distintas em cada uma delas. No entanto, cada artista e cada categoria dependem do conceito de *concretismo*, que vai do pseudoconcretismo ao concretismo superficial, ao concretismo estrutural, ao concretismo de método (sistemas indeterministas) para desembocar no concretismo extremo, além dos limites da arte, chamado às vezes de antiarte ou niilismo artístico. As novas atividades dos artistas poderiam então ser agenciadas segundo dois eixos de coordenadas: a abscissa definindo a transição das artes do “tempo” em direção às

George Maciunas

[Kaunas, 1931 – Boston, 1978]

George Maciunas é um dos mais destacados participantes do coletivo Fluxus, que atua na interseção de diversos campos artísticos, tendo como manifestações importantes os Festivais da Nova Música e múltiplas ações realizadas entre a Alemanha e os Estados Unidos, no início dos anos 60. Fluxus é responsável por uma grande variedade de textos e publicações de artistas, como *DE-COLL/AGE* (1962), *Preview Review* (1963), *V-TER* (1964), entre outras. Maciunas participou intensamente na maioria dessas publicações.

Sobre Fluxus, ver: Charles Dreyfus, *Fluxus/éléments d'information* (cat., Paris, ARC 2 – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974) e *Happenings and Fluxus* (cat., Paris, Galerie 1900-2000/Galerie du Génie/Galerie de Poche); Jon Hendricks, *Fluxus Codex* (Detroit/Nova York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection/H.N. Abrams, 1988); *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*

(Brasília/Rio de Janeiro/Detroit, CCBB/ The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2001-2); Ben Vautier e Gino di Maggio, *Fluxus International & Co.* (cat., Liège/Milão/Nice, Direction des Musées de Nice Action Culturelle Municipale, 1979); *Fluxus Virus, 1962-1992* (cat., Colônia/Munique, Galerie Schüppenhauer/Aktionsforum Praterinsel, 1992). Em 1997, organizado por Emmett Williams e Ann Noël, foi publicado o livro *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978* (Londres, Thames and Hudson).

“Neo-dada in music, theater, poetry, art” Esboço de ensaio/manifesto, do qual pelo menos três versões são conhecidas. Esta reproduz um microfilme do Archivo Shom, Staatsgalerie, Stuttgart e foi publicada pela primeira vez em *Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, de Clive Phillipot e Jon Hendricks. Uma versão em alemão foi lida por Arthus C. Caspari por ocasião do concerto do *Kleines Sommerfest: Après John Cage*, em Wuppertal, Alemanha, a 9 de junho de 1962; a coleção Fluxus de Gilbert e Lila Silverman, em Detroit, possui gravação sonora do texto. Uma segunda versão foi publicada na Alemanha por Jürgen Becker e Wolf Vostell em *Happenings – Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: eine Dokumentation*. A tradução para o francês está publicada em *L'Esprit Fluxus* (Marselha, MAC/ Musées de Marseille, 1995).

do “espaço” e voltando ao “tempo” e ao “espaço” etc.; a ordenada definindo a transição da arte extremamente artificial, ilusionista, e, ainda, da arte abstrata (não envolvida por esse texto), até o concretismo suave, que se torna cada vez mais concreto, ou antes, não-artificial, para chegar à não-arte, à antiarte: a natureza, a realidade.

Contrariamente aos ilusionistas, os concretistas preferem a unidade de forma e de conteúdo à sua separação. Preferem o mundo da realidade concreta à abstração artificial do ilusionismo. Assim, em artes plásticas, por exemplo, um concretista percebe e exprime um tomate podre, mas não transforma nem sua realidade nem sua forma. Enfim, a forma e a expressão permanecem idênticas ao conteúdo e à percepção — a realidade de um tomate podre, mais do que sua imagem ilusória, ou seu símbolo. Em música, um concretista percebe e exprime o som material em toda sua policromia, sua atonalidade e sua “incidentalidade” mais do que o som abstrato, imaterial e artificial, dotado de uma altura pura ou, para ser mais preciso, de tonalidades controladas, despojadas dos harmônicos que o obliteram. Um som material ou concreto é reputado como tendo estreita afinidade com os objetos materiais que o produzem — é, portanto, um som cujo esquema dos harmônicos e a policromia resultante indicam claramente a natureza do material ou da realidade concreta que lhe deu origem. Assim, uma nota emitida por um teclado de piano ou por uma voz do *belcanto* é eminentemente imaterial, abstrata, artificial, uma vez que o som não in-

dica claramente sua verdadeira fonte ou sua realidade material — a ação banal de uma corda, da madeira, do metal, do feltro, da voz, dos lábios, da língua, da boca etc. Um som produzido, (por exemplo), batendo no mesmo piano com um martelo ou dando pontapés em sua caixa é mais material e concreto, uma vez que indica de maneira bem mais nítida a dureza do piano, a natureza cavernosa da caixa e a ressonância da corda. Os sons da fala humana ou da mastigação são igualmente mais concretos, pela mesma razão que sua fonte é reconhecível. Esses sons concretos são em geral, mas abusivamente, qualificados de ruídos. Sem dúvida são em larga medida átonos, mas é assim que se tornam policrômicos, pois a intensidade da cor acústica depende diretamente do tom que oblitera os harmônicos discordantes.

Afastar-se mais do mundo artificial da abstração significa levar em conta o conceito de indeterminação e de improvisação. Como a artificialidade implica uma predeterminação humana (um dispositivo), um concretista mais autêntico rejeitará a predeterminação da forma final, para perceber a realidade da natureza cujo curso, como aquele que é próprio do homem, é altamente indeterminado e imprevisível. Assim, uma composição indeterminada se aproxima mais de um concretismo, permitindo à natureza consumir sua forma segundo seu próprio curso. Isso impõe que a composição traga uma espécie de contexto de trabalho, uma “máquina automática” no interior da qual, ou por meio da qual, a natureza (seja sob a forma de um performer independente, seja por métodos de composições indeterminadas-aleatórias) possa consumir o gênero artístico, efetiva e independentemente do artista-compositor. Assim, a contribuição fundamental de um artista verdadeiramente concreto consiste em criar — mais do que a forma ou a estrutura — um *conceito* ou um *método* pelo qual a forma será realizável independentemente dele. A exemplo de uma solução matemática, uma tal composição é bela por seu próprio método.

A etapa seguinte rumo ao concretismo é, naturalmente, uma espécie de niilismo artístico. Esse conceito se opõe à arte e a rejeita, uma vez que seu próprio sentido implica a artificialidade, seja na criação da forma, seja no método. Para melhor abordar a realidade concreta e melhor compreendê-la, os niilistas da arte ou os antiartistas (que geralmente recusam essas definições) ou criam a “antiarte” ou trabalham sobre o nada. As formas “antiarte” atacam em primeiro lugar a arte enquanto profissão, a separa-

ção artificial do artista e do público, ou do criador e do espectador, ou da vida e da arte; são contra as formas artificiais, os modelos e os métodos da própria arte; contra a pesquisa do objetivo, da forma e do sentido em arte. A antiarte é a vida, a natureza, a realidade verdadeira — ela é um e tudo. A chuva que cai é antiarte, o rumor da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, um vôo de borboleta, os movimentos dos micróbios são antiarte. Essas coisas também são belas e merecem tanta consideração quanto a arte. Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca (desde os conceitos matemáticos até a matéria física), ele não teria necessidade alguma de arte, de artistas e de outros elementos “não-produtivos”.

Hélio Oiticica

A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas *Invenções*, que são placas quadradas e aderem ao muro (30cm de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que

Hélio Oiticica

[Rio de Janeiro, 1937–1980]

Hélio Oiticica inscreve palavra e texto no corpo do trabalho “plástico” e exercita a escrita enquanto desdobramento da experiência artística, praticando, no texto, a reflexão crítica sobre o processo que a engendra. O conjunto de seus escritos compreende anotações em seu diário, textos críticos sobre outros artistas, artigos de jornal, manifestos, cartas, poemas, especificações de projetos. Nos *Heliotapes*, registra a fala, proposta enquanto pensamento em ato.

Em 1954 estuda com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participa do Grupo Frente em 1955-6. A partir de 1959, integra o Grupo Neoconcreto. Amplia os trabalhos bidimensionais para o espaço, criando relevos espaciais, bôldes, capas, estandartes, tendas, penetráveis e ambientes. Na abertura da mostra “Opinião 65” (MAM-RJ),

realiza manifestação coletiva de protesto, com os passistas da Mangueira dançando com *Parangolés*. Participou de “Opinião 66” e é um dos organizadores de “Nova Objetividade Brasileira” (1967), na qual apresenta *Tropicália*, e de *Apocalipopótese* (1968). Em 1969 morou, na Galeria Whitechapel, em Londres, o projeto *Éden*. No ano seguinte participa da mostra “Information”, no MoMA. Vive em Nova York ao longo da década de 1970; em 1972, faz o filme *Agripina é Roma Manhattan* e os projetos *Cosmococa*, com Neville Le Almeida. Volta ao Brasil em 1978, realiza projetos como *Isquenta p’ro carnaval* e participa de *Mitos vadios*, em São Paulo.

Em 1981 é criado o Projeto Hélio Oiticica. Entre 1992 e 1997 são realizadas retrospectivas suas em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Mineápolis e Rio de Janeiro. O Centro de Artes Hélio Oiticica, fundado em 1996, organiza exposições sobre o artista, entre as quais “Hélio Oiticica: a cena americana”, com curadoria de Glória Ferreira.

Indicamos a leitura de *Aspiro o grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986); da correspondência com Lygia Clark, reunida por Luciano Figueiredo em *Lygia Clark Hélio Oiticica Cartas 1964-1974* (Rio de Janeiro, UFRJ, 1996); de *Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997); e do catálogo da *Mostra RioArte* (Rio de Janeiro, MAM, 2002, com curadoria de Luciano Figueiredo).

pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: “Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma.” É pois a técnica de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo de arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se *expressa*; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de “uma grande ordem da cor”, não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que denomino como *estruturas-cor no espaço e no tempo*.

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os *Núcleos* e os *Penetráveis*, duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento. Antes de chegar ao *Núcleo* e ao *Penetrável*, compus uma série que se constituía já dos elementos dessas duas concepções, mas ainda concentrados numa peça só, suspensa no espaço. Esta série é não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do *Núcleo* e do *Penetrável*.

O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma *visão cíclica*. Já nos *Núcleos* mais recentes o espectador movimenta essas placas (penduradas no seu *teto*), modificando a posi-

“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” Publicado originalmente em *Habitat 70* (dez 1962); reeditado in *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986).

ção das mesmas. A visão da cor, “visão” aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades. À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de “harmonização da cor”, se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de “amenizar” os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição de dissonantes ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear, antes de ser “dinamização da cor”, é a sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo de cor*, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento mais estático para a duração; como se ele pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata, pois, de problema de cor tonal propriamente dito, mas, por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de cor tonal), de uma busca dessa “dimensão infinita” da cor, em inter-relação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema, além de novo no sentido plástico, procura também e principalmente se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo.

No *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma *visão global* ou *esférica*, pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da cor também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio de desenvolvimento estrutural-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades, muito mais completo,

onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o “vazio” que se insinuou nas “Invenções” chega à sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no “descobridor da obra”, desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor é maior e mais complexa do que no núcleo móvel.

A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em maquete para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins. No primeiro (*Projeto cães de caça*) há bastante espaço para que, como quis eu ao fazê-lo, sejam aí realizados concertos musicais ao ar livre, além das obras que existiriam compondo o projeto. Para mim a invenção do *Penetrável*, além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de *arte pura* atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de *pureza*. “Pureza” significa que já não é possível o conceito de “arte pela arte”, ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa. Como diria Kandinsky no *Espiritual na arte*, tais ligações e conceitos só predominam em fase de decadência cultural e espiritual. A arte é um dos pináculos da realização espiritual do homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são inevitáveis. Trata-se pois da tomada de consciência da problemática essencial da arte e não de um enclausuramento em qualquer trama de conceitos ou dogmas, incompatíveis que são com a própria criação.

Enquanto para mim os primeiros núcleos são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o penetrável abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea. Um esclarecimento se

faz necessário aqui, sobre o que considero como “construtivo”. Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um *novo construtivismo*, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os “neos” “novos” etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos “ismos” do passado imediato da arte moderna. Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja *construtivismo*, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Talin, Lissitsky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiram entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo “novo construtivismo”. O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo “construtivismo” ou “arte construtiva” dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada “arte geométrica”, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir “arte geométrica” por “arte construtiva”, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação *formal* de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. *Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como “construtivo” a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. Do Cubismo saíram Malevitch, Mondrian, Pevsner, Gabo etc.; já Kandinsky lançou bases definitivas para a arte abstrata, bases estas puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivaram do Cubismo

e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constrói os seus alicerces espirituais baseando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão podem-se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido, como: Kandinsky e Mondrian (os arquiconstrutores da arte moderna), Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no Cubismo, que aparece como um dos movimentos mais importantes como força construtiva, que gerou movimentos como Suprematismo, Neoplasticismo etc.), também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni (principalmente na escultura revela-se hoje como o antecessor dos construtivistas e Max Bill), Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Etienne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o “construtor do indeterminado”; Pollock, o construtor da “hiperação”, há os artistas que usam os elementos do mundo mineral para construir (não os do “novo realismo”, pois estes, como me fez ver Mário Pedrosa, não se revelam pela “construção”, mas pelo “deslocamento transposto” dos objetos do mundo físico para o campo da expressão, enquanto os construtores transformam esses elementos (pedra, metal) em elementos plásticos segundo a sua vontade de ordem construtiva), e entre nós, mesmo, há o caso de Jackson Ribeiro; há os que constroem a cor-movimento como Tinguely, ou transformam escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffer; Lygia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, prin-

principalmente quando descobre o que chamou “vazio pleno”, cria a *estrutura transformável* (*Bichos*) pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja, aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores; Louise Nevelson é a construtora dos *espaços mudos* dos nichos; Yves Klein, o construtor da cor-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura chegou às Monocromias, obras fundamentais na experiência da cor e com as quais Resnais observou relações com a minha experiência (aliás é preciso considerar que o despojamento do quadro até chegar a uma cor, ou quase a isso, verifica-se em vários artistas, de várias maneiras: em Lygia Clark (*Unidade*) e nas minhas *Invenções* com um caráter estrutural, que tende ao espaço tridimensional; em Klein há um meio-termo entre a vontade monocromática do espaço tridimensional, e é preciso notar que chegou às famosas esponjas de cor; já em artistas como Martin Barré e Hércules Barsotti predomina a tendência que preside a transformação do “espaço branco” que começou com Malevitch, e se transformou no campo de ação formal com os concretos, e pura *ação plena*, na chegada ao branco-luz purificador, propondo caminhos tentadores para a sua evolução; a posição de Aluísio Carvão se assemelha à de Klein no que se refere à alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica — a meu ver tende a uma *tactilidade da cor* quando se lança na fascinante idéia de pintar tijolos e cubos, chegando intuitivamente ao sentido de “corpo da cor”, livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à cor pura a que aspirava; em Doraizio há a procura da *microestrutura-cor* através da luminosidade cromática ligada à fragmentação micrométrica do plano do quadro em textura; é preciso notar que a luminosidade, ou melhor, o sentido de cor-luz é geral nessas experiências, inclusive em Lygia Clark, quando usa o preto, que aí não é “negação da luz” mas uma “luz escura” em contraponto às linhas-luz em branco que regem o plano estruturalmente); há certos artistas que constroem esculturas que se relacionam de tal modo à arquitetura como para se integrarem nela, como André Bloc e Alina Slensinska; Willys de Castro, que propõe um novo sentido de policromia nos seus

“objetos ativos”, dentro de problemas de refração da luz que ataca de outro modo em relação ao que já foi feito, p. ex., por Victor Pasmore; enfim, não quero catalogar historicamente nem dizer que aqui citei todos os construtores, pois falarei somente sobre os que interessam de uma maneira ou outra à transição do quadro para o espaço ou a uma nova concepção de estruturas no espaço e no tempo, ou que conseguem sintetizar certos problemas que surgiram na evolução da arte moderna; há ainda, p. ex., Amilcar de Castro, que integra polaridades: estruturas rigorosas a uma matéria indeterminada, ou mais recentemente usa a cor no sentido escultórico — forma com Lygia Clark e Jackson Ribeiro o trio dos grandes escultores brasileiros de vanguarda, tal o sentido altamente plástico das suas obras (considero-o o *metaescultor* brasileiro, pois situa-se na fronteira onde se encontram escultura e cor, rigor e indeterminação); que dizer de Auguste Herbin, o grande primitivo da construção, cujas teorias de cor revelam-se hoje importantes para os que querem desenvolver a policromia; e Delaunay, um dos mais puros artistas do século, campeão da cor, a quem reverencio comovidamente — como não o considerar um construtor, no sentido mais rigoroso do termo? (foi, na verdade, um grande construtor da cor, ou melhor, o grande arquiteto da cor no nosso século); Fontana, criador do Espacialismo, cujas teorias são importantes na dialética da transformação do quadro, acrescidas de uma rica e multiforme experiência: Albers, que desenvolveu o espaço ambivalente do quadro na fase de homenagens ao quadrado, pela superposição de planos de cor que possuem relação fundamental com o próprio quadrado do quadro, e nas gravuras em preto e branco (*Constelações*), utiliza e transpõe para o campo da expressão elementos óticos pictóricos desenvolvidos das suas experiências na Bauhaus (Klee foi o primeiro a usar esses elementos em certa fase de 1930, da qual o quadro mais importante é o que possui o título *Em suspenso*); ainda no problema espacial-estrutural, num meio-termo entre quadro e espaço, situam-se as mais novas experiências do *relevo*, termo que é usado para uma diversificação de obras, tais como as de Agam (*relevo* cinético), Tomasello, Kobashi (*Colônia de relevos*), Lardera, Jacobsen, Isobé, Lygia Clark (*Contra-relevos* e *Casulos*), Di Teana; Vasarely (*cinetismo pictórico*), Vantongerloo são nomes importantes que me ocorrem; nos EUA certos pintores conseguem realizar sínteses importantes: Willem de Kooning sintetiza problemas de cor nas

suas magistrais telas, onde a pincelada direta constrói e estrutura cor e espaço. No dizer de Dore Ashton, o espaço kooningiano prolonga-se virtualmente para trás da tela, tal a tendência que possui a extravasá-la. As grandes pinceladas constroem planos amorfos de cor, que se superpõem e se interpenetram, logrando assim sintetizar estrutura e cor, espaço e ação do pintar — Mark Rothko, ao contrário de De Kooning, não tende à mobilidade virtual do espaço pictórico, mas a uma imobilidade contemplativa, onde a sensibilidade afinadíssima equilibra-se com a perturbadora sensualidade da cor. Enquanto Yves Klein, p. ex., reduz o quadro à monocromia anunciando-lhe o fim, Rothko quase chega à monocromia, mas não propõe o fim e sim justifica o sentido do quadro. A posição de Carvão assemelha-se à de Rothko, apesar da experiência dos tijolos; mas a reverência ao quadro e o sentido de taticidade da cor os aproximam bastante. Rothko tende, no entanto, à monumentalidade da cor, e o que o coloca num plano realmente atual é o sentido que dá à cor de “corpo”, de “cor-cor”, agindo esta na sua máxima luminosidade, mesmo nos baixos tons. O quadro é então também “corpo da cor”. Espaço e estrutura são subsidiários da vontade de cor, da sua necessidade de incorporação. Mark Tobey transforma em escritura plástica toda a ação do pintor. Cor, estrutura e espaço se concatenam e se expressam através de uma verdadeira escritura, que ora se apresenta sob forma milimétrica, subdividindo a tela em mil fragmentos, ora cresce e se transforma em signo de espaço. Supera sempre o que seria o “fundo”, pois à medida que trabalha, o quadro cresce como se fora uma planta, e faz a perfeita união de todas as suas partes. A meu ver, chega ao limite da concepção do quadro, que atinge aqui uma dimensão infinita, incomensurável, e lhe serve para expressar o ato de pintar (de colorir e estruturar) numa escritura que não possui nem começo nem fim. Difere então profundamente dos calígrafos orientais, pois para ele a escritura plástica é pretexto para estruturar cor e espaço, enquanto para aqueles a caligrafia é a maneira de externar vivências através de impulsos quase respiratórios, desconhecendo no seu processo problemas de ordem intelectual-conceitual que costumam atuar no Ocidente, e dos quais não foge também Tobey. Apesar da influência oriental, sua problemática é profundamente ocidental na sua gênese. Sua pintura não se caracteriza pela contemplatividade, não se contenta na contemplação ideal, mas é permanentemente solicitação de energias,

móvel dentro da sua relativa serenidade, dentro da sua microestrutura, quase sempre formigante. Sintetiza magistralmente signo e cor, estrutura e espaço, que se confundem aqui com o próprio ato de pintar. Jackson Pollock realiza uma das maiores sínteses da pintura moderna. Se De Kooning sintetiza problemas de cor, já a contribuição de Pollock parte da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o “ato de pintar”, já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; é o “princípio gerador” da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o coloca ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções. Já pressentia a necessidade de a cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete. Nele a vontade de síntese junta-se à de liberdade de expressão, ou, como o diz Herbert Read, à vontade de dar expressão direta às sensações junta-se a de criar uma pura harmonia. Ainda segundo Read, e é verdade, essa dicotomia não só representa o caso Pollock como toda a atmosfera da arte moderna. O próprio artista abominava a idéia de uma “arte americana”, pois os problemas básicos da sua eram os da arte do mundo inteiro. Reduz o quadro ao “campo da hiperação”, primeira condição para que já seja uma arte do espaço, da estrutura, da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro).

É preciso acentuar que o elemento de síntese, importantíssimo no momento presente, aparece em alguns desses artistas, mas em outros, mesmo que construtivos, apenas se insinua. Há os artistas que realizam uma síntese geral de certos movimentos contemporâneos da expressão plástica; outros abrem novos caminhos, mas por isso mesmo ainda não realizam uma síntese, nem das suas experiências individuais, nem dos caminhos da arte. O que criam, porém, é fermento da arte futura, que nada deve ao passado imediato na sua fúria anticultural. Há outros, ainda, que não só procuram criar uma nova maneira de se exprimir, mas que também aspiram a uma grande síntese que englobe os pensamentos, os conceitos e as aspirações mais gerais da arte de hoje. Essa grande síntese

pode ser apenas entrevista em certos artistas e em certos movimentos, e serão sempre os construtores que melhor a realizarão, pois que a época da destruição de sentidos de espaço, estrutura e tempo, relacionados à percepção naturalista nas artes, já passou. De posse de um manancial riquíssimo de elementos plástico-criativos, que se renovam e surpreendem dia a dia, os artistas que entrevêem um futuro de síntese na arte de agora rejubilam-se na sua faina construtora, dando a esses elementos esparsos e multiformes o seu sentido de *forma*. O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na “forma ideal”, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria “idealidade”. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. O “quadro” seria, pois, o suporte de expressão contemplativa onde o espectador, o homem, realiza a sua vontade de síntese entre o que é indeterminado e mutável (o mundo dos objetos) e a sua aspiração de infinito, através da transposição imagética desses mesmos objetos para o plano das formas ideais. Seria então o quadro, a sua concepção e a sua englobação do mundo dos objetos, mundo este que, construindo-se no elemento de polaridade em relação ao sujeito, ao se transpor para o campo da expressão através de imagens, liga-se às formas ideais intuídas pelo próprio sujeito, logrando assim, pela acenuação da dualidade sujeito-objeto, a sua resolução (alternância). Nesse século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção microcósmica como a de outra ma-

crocósmica. Ciência e psicologia evoluíram vertiginosamente, superando a posição de alternância que caracterizava o homem clássico frente ao mundo. Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmico. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a “alternância” entre aparência e idéia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade. Seria isso a razão profunda que está por trás da formulação de Herbert Read, de que enquanto a arte anterior se constituía numa *representação*, a moderna tende a ser uma *apresentação*. *Forma* é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lygia Clark, p.ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a *forma* é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o “fim formal” dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma. Já um pintor como Wols, p.ex., cujos elementos são totalmente diferentes dos de Clark, aspira também à criação de uma estrutura; eis uma declaração sua: “Quantidade e medida já não são a preocupação central da matemática e da ciência... a estrutura emerge como a chave da nossa sabedoria e o controle do nosso mundo — estrutura mais do que medida quantitativa e mais do que a relação entre causa e efeito.” A sua seria uma microestrutura em cuja apreensão formal entram os elementos espaço-tempo e cor num diálogo eternamente móvel dentro do quadro. O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Esse problema requer estudo mais longo e detalhado,

que não pode ser feito aqui, principalmente sobre a evolução do quadro, e a sua transformação agora para uma arte do espaço e do tempo.

As reconsiderações sobre o “sentido de construtividade” e a visão de uma nova síntese nos levam a achar perfeitamente aceitável a proposta de Mário Pedrosa quanto à denominação de “novo construtivismo” para essas experiências e de “construtores” para os artistas nelas empenhados. Pedrosa é o grande crítico, e entre nós o mais autorizado em relação às criações de vanguarda, sendo sua posição a mais ideal para julgá-las, pelo fato de ser esta não-sectária e não-dogmática, fugindo ao mesmo tempo do ecletismo pelo seu carácter objetivo e coerente, procurando sempre um nível universal de consideração para a abordagem dos problemas relativos à criação artística. Sua visão no que se refere às novas tendências é apuradíssima e suas idéias propiciam um porvir mais otimista para a arte da vanguarda em geral. Por que ser pessimista, como o fazem muitos, diante dos testemunhos desses artistas? Não são eles somente representantes da grande arte deste século, ou grandes individualistas, mas abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de *mágica* tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista.

Donald Judd

Objetos específicos

A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. Os trabalhos são variados, e dentre eles muito do que não é nem pintura nem escultura também é variado. Mas há algumas coisas que ocorrem quase em comum.

Os novos trabalhos tridimensionais não constituem um movimento, escola ou estilo. Os aspectos comuns são muito gerais e muito pouco comuns para definirem um movimento. As diferenças são maiores do que as semelhanças. As semelhanças surgem a partir dos trabalhos; elas não são princípios fundamentais ou regras delimitadoras de um movimento. A tridimensionalidade não está tão próxima de ser simplesmente um continente quanto a pintura e a escultura pareceram estar, mas ela tende a isto. Agora a pintura e a escultura são menos neutras, menos continente, mais definidas, não inegáveis e inevitáveis. Elas são formas particulares circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas. Grande parte da motivação subja-

Donald Judd

[*Excelsior Springs, 1928 –
Nova York, 1994*]

Estudante da Art Students League, em Nova York, com formação em filosofia pela Universidade de Colúmbia e pós-graduação em história da arte pela mesma universidade, Judd inicia-se nas artes plásticas como pintor, exercendo, paralelamente, intensa atividade crítica nas revistas *Art News*, *Arts Magazine* e *Art International*, de 1959 a 1965, e posteriormente em diversas publicações. Em 1975, o Programa Nacional da Galeria Nacional do Canadá, em Ottawa, publica o *Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Block 1960-1974*, dedicado a Judd. Nesse mesmo ano é editada a primeira compilação de seus textos, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax/Nova York, Nova Scotia College of Art and Design Press/New York University Press). Seus textos referem-se a, além de questões mais programáticas da arte, críticas da produção que lhe é contemporânea, da mesma maneira que seus trabalhos tiveram comentários de Robert

Smithson, Mel Bochner, Dan Flavin e outros. O *corpus* de seus escritos, *Complete Writings 1975-1986*, foi editado em 1987 pelo Stedelijk Van Abbemuseum, de Eindhoven, e reunido em 1991 em *Ecrits 1963-1990* (Paris, Daniel Lelong). Nos anos 80 Judd transforma um antigo forte militar na Fondation Chinati, em Marfa, no Texas, em centro permanente de exposição de trabalhos seus e de outros artistas, que até hoje podem ser visitados.

“Objetos específicos”, considerado o “manifesto” teórico do minimalismo, foi escrito, segundo o artista, em 1963. Nesse texto Judd afirma que a característica essencial da produção dos jovens artistas de sua geração é o trabalho tridimensional, inscrito no espaço real, antiilusionista e antigestual. Estruturas nas quais cor, forma e superfície estão integradas, criando o que ele chamará de unidades, *singles* ou *wholeness*: coisas em si, que só remetem a si mesmas, como seus trabalhos expostos em sua primeira individual na Green Gallery, em dezembro de 1963. Questões que estarão no centro das polêmicas suscitadas por Clement Greenberg em “Recentness of the sculpture” (1967) e no célebre texto de Michael Fried “Art and objecthood” (1967, traduzido em *Arte & Ensaios* 9, 2002).

“**Specific objects**” Texto publicado originalmente em *Arts Yearbook* 8 (1965), com numerosas reedições.

cente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas. O uso das três dimensões é uma alternativa óbvia. Abre espaço para qualquer coisa. Muitas das razões para esse uso são negativas, de reação à pintura e à escultura, e já que ambas são fontes comuns, as razões negativas são aquelas mais próximas do senso comum. “O motivo para mudar é sempre algum desconforto: nada que nos instigue à mudança de estado, ou a qualquer ação nova, mas algum desconforto.” As razões positivas são mais particulares. Uma outra razão para listar as insuficiências da pintura e da escultura antes de qualquer outra coisa é que ambas são familiares e seus elementos e qualidades mais facilmente localizados.

As objeções à pintura e à escultura soarão mais intolerantes do que são. Há qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo, não por elas do modo como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as recentes e avançadas versões. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido. Obviamente, o trabalho tridimensional não sucederá de maneira clara à pintura e à escultura. Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez. O novo trabalho supera a pintura com plena potência,

mas a potência não é a única consideração, embora a diferença entre ela e a expressão também não possa ser tão grande. Há outros caminhos além da potência e da forma pelos quais um tipo de arte pode ser mais, ou menos, do que outro. Finalmente, uma superfície plana e retangular é muito cômoda e conveniente para ser abandonada. Algumas coisas só podem ser feitas em uma superfície plana. A representação de uma representação por Lichtenstein é um bom exemplo. Mas esse trabalho, que não é nem pintura nem escultura, desafia ambas. Ele terá de ser levado em consideração por novos artistas. Provavelmente mudará a pintura e a escultura.

O principal defeito da pintura é que ela é um plano retangular chapa-do contra a parede. Um retângulo é uma forma [*shape*] em si mesma; ele é, obviamente, a forma [*shape*] total; determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele. Nos trabalhos anteriores a 1946, as bordas do retângulo são uma fronteira, são o fim do quadro. A composição deve reagir às bordas e o retângulo deve ser unificado, mas a forma [*shape*] do retângulo não é acentuada; as partes são mais importantes, e as relações de cor e forma se dão entre elas. Nas pinturas de Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt e Noland, o retângulo é enfatizado. Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo. As formas [*shapes*] e a superfície são apenas aquelas que podem ocorrer plausivelmente dentro de ou sobre um plano retangular. As partes são poucas e tão subordinadas à unidade que não são partes em um sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências. A coisa uma ultrapassa em potência a pintura anterior. Ela também estabelece o retângulo como uma forma definida; ele já não é mais um limite completamente neutro. Uma forma só pode ser usada de tantas maneiras. Ao plano retangular é dado um tempo de vida. A simplicidade exigida para que se enfatize o retângulo limita os possíveis arranjos dentro dele. O senso de unicidade também tem uma duração limitada, mas está apenas começando e tem mais futuro fora da pintura. A sua ocorrência na pintura agora parece um começo, no qual formas novas são freqüentemente retiradas de esquemas e materiais anteriores.

O plano também é enfatizado e quase simples [*single*]. Ele é claramente um plano à frente de outro plano — a parede — a uma distância de uma ou duas polegadas, e paralelo a esta. A relação entre os dois planos é específica;

é uma forma. Tudo o que esteja *sobre* ou ligeiramente *dentro* do plano da pintura deve ser arranjado lateralmente.

Quase todas as pinturas são, de um modo ou de outro, espaciais. As pinturas azuis de Yves Klein são as únicas que são não-espaciais, e há algumas poucas quase não-espaciais, sobretudo as de Stella. É possível que pouca coisa possa ser feita com um plano retangular vertical e com uma ausência de espaço. Qualquer coisa sobre uma superfície tem espaço por trás dela. Duas cores sobre a mesma superfície quase sempre encontram-se em diferentes profundidades. Uma cor uniforme, especialmente em tinta a óleo, cobrindo toda ou grande parte de uma pintura, é quase sempre tanto plana quanto infinitamente espacial. O espaço é raso em todo trabalho no qual o plano retangular é enfatizado. O espaço de Rothko é raso e os seus retângulos são paralelos ao plano, mas o espaço é quase tradicionalmente ilusionista. Nas pinturas de Reinhardt, logo atrás do plano da tela, há um plano chapado [*flat plane*], e isto por sua vez parece indefinidamente profundo. A pintura de Pollock está obviamente sobre a tela e o espaço é sobretudo aquele criado por quaisquer marcas sobre uma superfície, de modo que não é muito descritivo e ilusionista. As faixas concêntricas de Noland não são tão especificamente tinta-sobre-uma-superfície quanto a pintura de Pollock, mas as faixas tornam mais plano o espaço literal. Por mais planares e não-ilusionistas que sejam as pinturas de Noland, as faixas de fato avançam e recuam. Até mesmo um único círculo torcerá a superfície em sua direção, terá um pequeno espaço por trás dele.

Exceto por um completo e invariável campo de cor ou de marcas, qualquer coisa localizada em um retângulo e sobre um plano sugere algo sobre e dentro de outra coisa, algo à sua volta, o que por sua vez sugere um objeto ou figura em seu espaço, sendo esses os exemplos mais nítidos de um mundo similar — esse é o principal propósito da pintura. As pinturas recentes não são completamente simples [*singles*]. Há algumas áreas dominantes, os retângulos de Rothko ou os círculos de Noland, e há a área em volta deles. Há um afastamento entre as formas principais, as partes mais expressivas e o resto da tela, o plano e o retângulo. As formas centrais ainda ocorrem em um contexto mais amplo e indefinido, embora a unicidade das pinturas reduza a natureza geral e solipsista do trabalho anterior. Campos também são geralmente ilimitados, e têm a aparência de seções cortadas de algo indefinidamente maior.

A tinta a óleo e a tela não têm a mesma força que as tintas comerciais e as cores e superfícies dos materiais, especialmente se os materiais são usados em três dimensões. Óleo e tela são familiares e, assim como o plano retangular, possuem uma certa qualidade e possuem limites. Tal qualidade é especialmente identificada com a arte.

Os novos trabalhos obviamente assemelham-se mais à escultura do que à pintura, porém estão mais próximos da pintura. A maior parte das esculturas é como a pintura que antecedeu Pollock, Rothko, Still e Newman. A sua maior novidade é a larga escala. Seus materiais são de certa forma mais enfatizados do que antes. O conjunto de imagens [*imagery*] envolve algumas notáveis semelhanças com outras coisas visíveis e muitas outras referências mais oblíquas, tudo generalizado para se tornar compatível. As partes e o espaço são alusivos, descritivos e de certa forma naturalistas. A escultura de Higgins é um exemplo e, diferentemente, a de Di Suvero também. A escultura de Higgins sugere sobretudo máquinas e corpos truncados. Sua combinação de gesso e metal é mais específica. Di Suvero utiliza vigas de ferro como se fossem pinceladas, imitando o movimento, como fez Kline. O material nunca possui seu próprio movimento. Uma viga se lança com ímpeto, um pedaço de ferro segue um gesto; juntos, eles formam uma imagem naturalista e antropomórfica. O espaço corresponde.

A maioria das esculturas é feita parte por parte, por adição, composta. As principais partes permanecem consideravelmente discretas. Estas e as partes menores formam uma coleção de variações, indo do frágil ao grande. Há entre elas hierarquias de claridade e de força, e de proximidade a uma ou duas idéias principais. Madeira e metal são os materiais mais usuais, tanto sozinhos quanto juntos, e se utilizados juntos é sem muito contraste. Raramente há alguma cor. O pouco contraste e a natural monocromia são gerais e ajudam a unificar as partes.

Há muito pouco dessas coisas nos novos trabalhos tridimensionais. Até agora a mais óbvia diferença dentre os diversos trabalhos desse conjunto é entre aquilo que é de certa forma um objeto, uma coisa simples [*single*], e aquilo que é aberto e em extensão, mais ou menos ambiental. No entanto, não há uma diferença tão grande entre suas naturezas quanto há entre suas aparências. Oldenburg e outros fizeram ambos. Há precedentes para algumas das características dos novos trabalhos. Na escul-

tura de Arp as partes são usualmente subordinadas, e não separadas, e freqüentemente na de Brancusi também. Os readymades de Duchamp e outros objetos dadá também são vistos de uma só vez e não parte por parte. As caixas de Cornell têm partes em demasia para parecerem estruturadas à primeira vista. Uma estrutura parte-por-parte não pode ser muito simples nem muito complicada. Ela deve parecer ordenada. O grau de abstração de Arp, a extensão moderada de sua referência ao corpo humano, nem imitativa nem muito oblíqua, é diferente do conjunto de imagens [*imagery*] da maioria dos novos trabalhos tridimensionais. O porta-garrafas de Duchamp é próximo de alguns deles. O trabalho de Johns e Rauschenberg, as *assemblages* e o baixo-relevo de forma geral — os relevos de Ortman, por exemplo — são preliminares. Os poucos objetos feitos a partir de moldes [*cast objects*] de Johns e alguns dos trabalhos de Rauschenberg, tais como a cabra com o pneu, são começos.

Algumas pinturas européias guardam relações com objetos, como as de Klein, por exemplo, e as de Castellani, que têm campos invariáveis de elementos em baixo-relevo. Arman e alguns outros trabalham em três dimensões. Dick Smith fez alguns grandes trabalhos em Londres com telas esticadas sobre molduras em forma de paralelepípedos tortos e com as superfícies pintadas como se fossem pinturas. Philip King, também em Londres, parece estar fazendo objetos. Alguns dos trabalhos da costa Oeste [dos EUA] parece seguir essa linha — os de Larry Bell, Kenneth Price, Tony Delap, Sven Lukin, Bruce Conner, Kienholz, é claro, e outros. Alguns dos trabalhos de Nova York que possuem algo ou muito dessas características são os de George Brecht, Ronald Bladen, John Willenbecher, Ralph Ortiz, Anne Truitt, Paul Harris, Barry McDowell, John Chamberlain, Robert Tanner, Aaron Kuriloff, Robert Morris, Nathan Raisen, Tony Smith, Richard Navin, Claes Oldenburg, Robert Watts, Yoshimura, John Anderson, Harry Saviak, Yayoi Kusama, Frank Stella, Salvatore Scarpitta, Neil Williams, George Segal, Michael Snow, Richard Artschwager, Arakawa, Lucas Samaras, Lee Bontecou, Dan Flavin e Robert Whitman. H.C. Westermann trabalha em Connecticut. Alguns desses artistas fazem tanto trabalhos tridimensionais quanto pinturas. Uma pequena parte da produção de outros, Warhol e Rosenquist, por exemplo, é tridimensional.

A composição e o conjunto de imagens [*imagery*] do trabalho de Chamberlain são essencialmente as mesmas que as da pintura anterior, mas estas

são secundárias em relação a uma aparência de desordem e estão a princípio escondidas pelo material. O metal amassado tende a ficar desse jeito. É neutro a princípio, não artístico, e depois parece ser objetivo. Quando a estrutura e a imagem tornam-se aparentes, parece haver metal e espaço demais, mais acaso e contingência do que ordem. Os aspectos de neutralidade, de redundância e de forma e imagem não poderiam ser coextensivos sem as três dimensões e sem o material específico. A cor também é tanto neutra quanto sensível e, ao contrário das cores da tinta a óleo, possui uma grande amplitude. A maioria das cores que são integrais, diferentemente da pintura, tem sido usada no trabalho tridimensional. A cor nunca é sem importância, como ocorre geralmente na escultura.

As *shaped paintings* de Stella comportam diversas características importantes do trabalho tridimensional. A periferia do trabalho e as linhas internas correspondem-se. As listras nunca estão perto de serem partes discretas. A superfície está mais longe da parede do que o normal, embora permaneça paralela à mesma. Já que a superfície está excepcionalmente unificada e envolve pouco ou nenhum espaço, o plano paralelo é incomumente distinto. A ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra. Uma pintura não é uma imagem. As formas [*shapes*], a unidade, a projeção, a ordem e a cor são específicas, enfáticas e potentes.

Pintura e escultura tornaram-se formas estabelecidas. Boa parte do seu significado não é convincente. O uso de três dimensões não é o uso de uma forma dada. Ainda não houve tempo e trabalho suficientes para ver seus limites. Até agora, consideradas mais amplamente, as três dimensões são principalmente um espaço para mover-se. As características das três dimensões são aquelas de apenas um pequeno número de trabalhos, muito pouco se comparado à pintura e à escultura. Alguns dos aspectos mais gerais podem persistir, por exemplo o trabalho ser como um objeto ou ser específico, mas outras características estão prestes a se desenvolver. Por seu alcance ser tão vasto, o trabalho tridimensional provavelmente se dividirá em um sem-número de formas. De qualquer maneira, será mais amplo que a pintura e ainda mais amplo que a escultura, a qual, comparada à pintura, é extremamente particular, muito mais próxima daquilo que é geralmente chamado de uma forma, ou tendo um certo tipo de forma. Porque a natureza das três dimensões não está estabelecida, dada de antemão, algo con-

vincente pode ser feito, quase qualquer coisa. É claro que algo pode ser feito dentro de uma forma dada, tal como a pintura, porém com certa estreiteza e menos força e variação. Já que a escultura não é uma forma tão geral, ela provavelmente só pode ser aquilo que é hoje — o que significa que, se ela mudar bastante, tornar-se-á outra coisa; de modo que está acabada.

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores — o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado.

Um trabalho só precisa ser interessante. A maioria dos trabalhos definitivamente possui uma qualidade única. Na arte mais antiga a complexidade era exibida e construía a qualidade. Na pintura recente a complexidade encontrava-se no formato e nas poucas formas principais, que haviam sido feitas de acordo com vários interesses e problemas. Uma pintura de Newman, finalmente, não é mais simples do que uma de Cézanne. No trabalho tridimensional, a coisa toda é feita segundo propósitos complexos, e esses não estão dispersos, mas são afirmados por uma forma única. Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante. As coisas principais estão sozinhas e são mais intensas, claras e potentes. Elas não são diluídas por um formato herdado, variações de uma forma, contrastes brandos e partes e áreas para conectar. A arte européia tinha de representar um espaço e seus conteúdos, assim como ter unidade suficiente e interesse estético. A pintura abstrata anterior a 1946 e muito da pintura subsequente manteve a subordinação representacional do todo às suas partes. A escultura ainda o faz. Nos novos trabalhos a forma [*shape*], a imagem, a cor e a superfície são unas, e não parciais e dispersas. Não há áreas ou partes neutras nem moderadas, não há

conexões ou áreas de transição. A diferença entre os novos trabalhos e a pintura anterior e a atual escultura é como a diferença entre uma das janelas de Brunelleschi na Badia di Fiesole e a fachada do Palazzo Rucellai [Alberti], que como um todo é apenas um retângulo não-desenvolvido e é principalmente uma coleção de partes altamente ordenadas.

O uso das três dimensões torna possível a utilização de todo tipo de materiais e cores. A maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas que antes não eram usadas em arte. Até recentemente, pouco era feito com a grande variedade de produtos industriais. Quase nada foi feito com técnicas industriais e, por causa do custo, provavelmente não será por algum tempo. A arte poderia ser produzida em massa, e possibilidades indisponíveis de outra forma, tais como a impressão [*stamping*], poderiam ser usadas. Dan Flavin, que utiliza luzes fluorescentes, apropriou-se dos resultados da produção industrial. Os materiais variam enormemente e são simplesmente materiais — fórmica, alumínio, lâmina de aço, acrílico, bronze, latão e assim por diante. Eles são específicos. Se usados diretamente, são ainda mais específicos. Além disso, são geralmente enfáticos. Há uma objetividade na inexorável identidade de um material. Também, é claro, a qualidade dos materiais — rigidez [*hard mass*], maleabilidade [*soft mass*], espessura de 1/32, 1/16, 1/8 de polegada, flexibilidade, maciez, translucidez, opacidade — tem usos não objetivos. O vinil dos objetos macios [*soft objects*] de Oldenburg parece o mesmo de sempre, liso, flácido e um pouco desagradável, e é objetivo, mas é flexível e pode ser costurado e enchido de ar e lã de seda e pendurado ou pousado sobre algo, dobrando ou desmoronando. A maior parte dos novos materiais não é tão acessível quanto o óleo sobre tela e é difícil associá-los uns aos outros. Eles não se identificam de maneira óbvia com a arte. A forma de um trabalho e seus materiais estão intimamente relacionados. Nos trabalhos anteriores a estrutura e a imagem eram executadas em algum material neutro e homogêneo. Já que poucas coisas são massas indefinidas, há problemas em combinar diferentes superfícies e cores e em relacionar as partes de modo a não enfraquecer a unidade.

O trabalho tridimensional geralmente não envolve um conjunto de imagens [*imagery*] antropomórficas comuns. Se há uma referência, ela é simples [*single*] e explícita. Em todo caso, os principais interesses são ób-

vios. Cada um dos relevos de Bontecou é uma imagem. A imagem, todas as partes e toda a forma [*shape*] são coextensivos. As partes são ou parte da cavidade ou parte do relevo que forma a cavidade. A cavidade e o relevo são apenas duas coisas que, afinal, são a mesma coisa. As partes e divisões são ou radiais ou concêntricas em relação à cavidade, levando para dentro e para fora e delimitando. As partes radiais e concêntricas encontram-se mais ou menos em ângulo reto e, em detalhe, são estruturas no sentido antigo, mas coletivamente são subordinadas à forma simples. A maior parte dos novos trabalhos não tem estrutura no sentido usual, especialmente os de Oldenburg e Stella. O trabalho de Chamberlain envolve composição. A natureza da imagem simples de Bontecou não é tão diferente da natureza das imagens que existiam em pequena escala na pintura semi-abstrata. A imagem é basicamente simples e emotiva, o que por si só não lembraria tanto a velha imagética, porém foram acrescentadas a ela referências externas e internas, tais como violência e guerra. Os acréscimos são de certo modo pictóricos, mas a imagem é essencialmente nova e surpreendente; uma imagem nunca antes fora a totalidade da obra, nunca fora tão grande, explícita e enfática. O orifício protegido é como um objeto estranho e perigoso. A qualidade é intensa, estrita e obsessiva. O barco e a mobília que Kusama cobriu de protuberâncias brancas associam intensidade e obsessão e são também objetos estranhos. Kusama se interessa pela repetição obsessiva, o que é um interesse único. As pinturas azuis de Yves Klein são também estritas e intensas.

Árvores, figuras, comida ou mobília em uma pintura têm uma forma [*shape*] ou contêm formas [*shapes*] que são emocionais. Oldenburg levou ao extremo seu antropomorfismo e transformou a forma emocional, que com ele é primária e biopsicológica, no mesmo que a forma de um objeto, e com estardalhaço subverteu a idéia da presença natural de qualidades humanas em todas as coisas. E além disso Oldenburg evita árvores e pessoas. Todos os objetos grosseiramente antropomórficos de Oldenburg são feitos pela mão do homem – o que é de imediato um problema empírico. Alguém ou várias pessoas fizeram essas coisas e incorporaram suas preferências. Por mais prática que seja uma casquinha de sorvete, muitas pessoas fizeram uma escolha, e muitas outras aceitaram sua aparência e existência. Esse interesse aparece mais nos recentes utensílios e artefatos

de casa e especialmente na mobília do quarto,^{*} onde a escolha é flagrante. Oldenburg exagera a forma escolhida ou aceita e transforma-a em algo que lhe é próprio. Nada que é feito é inteiramente objetivo, puramente prático ou meramente presente. Oldenburg é bem-sucedido sem nada do que ordinariamente seria chamado de estrutura. A bola e o cone da grande casquinha de sorvete^{**} são suficientes. A coisa toda é uma forma profunda, tal como ocorre às vezes na arte primitiva. Três camadas expressas com a menor por cima são suficientes. Assim é uma tomada elétrica mole da cor de um flamingo pendurada em dois pontos. Uma forma simples e uma ou duas cores são consideradas menores pelos padrões antigos. Se as mudanças da arte forem comparadas com o passado, parece haver sempre uma redução, já que apenas velhos atributos são considerados, e estes existem sempre em menor quantidade. Mas obviamente coisas novas são *mais*, tal como as técnicas e materiais de Oldenburg. Oldenburg precisa de três dimensões para simular e aumentar um objeto real e para equipará-lo a uma forma emocional. Se um hambúrguer fosse pintado, reteria algo do antropomorfismo tradicional. George Brecht e Robert Morris utilizam objetos reais e dependem do conhecimento que o espectador tem de tais objetos.

^{*} *Bedroom ensemble*, 1964 (N.T.).

^{**} *Ice cream cone*, 1962 (N.T.).

Waldemar Cordeiro

Realismo: “musa da vingança e da tristeza”

Waldemar Cordeiro

[Roma, 1925 – São Paulo, 1973]

Pintor, escultor, paisagista, *designer*, jornalista, crítico e teórico de arte, frequentou a Escola de Belas-Artes de Roma e estudou gravura na Escola de São Giacomo e pintura com De Simone. Em 1946 transfere-se para São Paulo. Produz críticas de arte e caricaturas, além de reportagens políticas e ilustrações para a *Folha da Manhã*.

Com Luís Sacilotto, Geraldo de Barros e Lothar Charoux funda o Grupo Ruptura, em 1952, e integra o Movimento Concreto paulista. Liga-se aos poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Durante esse período, escreve manifestos e textos como “O objeto”, “Ruptura” e “Teoria e prática do concretismo carioca”, em aberta polêmica com os neoconcretos.

Da década de 1960 em diante, afasta-se do rigor concretista e passa a criar a partir de objetos do cotidiano e de sucata. Em 1964 entra em contato com a Arte Pop norte-americana e expõe seus

A colocação da problemática artística em termos relativos possibilita notar que o aparecimento de novas idéias *desloca* o equilíbrio geral da arte, provocando um câmbio de sentido em todas as formas de criação existentes.

É o que está ocorrendo com o aparecimento das novas formas de realismo. A Pop-Art norte-americana, Novo Realismo francês, a arte Popcreta brasileira etc. não apenas inserem na realidade novas manifestações, que requerem uma análise crítica adequada, mas também impõem uma *revisão de julgamento* do já feito.

O realismo depois da arte não-figurativa é um fenômeno original, que não pode ser abordado com o mesmo instrumental crítico que serviu para o figurativismo histórico. A questão da “arte participante”, tradicionalmente *colocada* em termos moralísticos mas sem uma consciência clara da peculiaridade da natureza da arte, não pode ser exumada viva, assim como não pode ser ressuscitado o figurativismo histórico.

As conquistas da arte não-figurativa são irreversíveis. O conhecimento adquirido, depois de mais de um século de labuta sobre sinais visuais, é fator vital da nossa consciên-

cia. O realismo atual, a meu ver, nas manifestações mais positivas, não apenas não ignora esse conhecimento, antes complementa-o com experimentações no âmbito semântico.

A arte moderna construiu uma linguagem visual artificial, tendo por base a estrutura fisiológica da percepção. Alcançou uma sintaxe própria (relação entre os sinais) e uma pragmática (relação entre os sinais e o fruidor), hoje empregadas em quaisquer comunicações visuais. Com isso livrou-se definitivamente do discursivo, realizando, entre outros, o ideal dos “visibilistas”, que pode ser resumido pela expressão de Fiedler: a arte não exprime, é. Essa diferenciação com respeito à Filosofia, à Ideologia e a todas as formas conceituais faz com que hoje o problema moral (realismo) seja abordado na arte visual de modo peculiar, em termos de imagens, mediante os sinais da nova linguagem.

Redimensionando o domínio da imagem com respeito ao do conceito, estruturada a linguagem visual de acordo com as necessidades comunicativas do homem moderno nas condições da revolução industrial, a arte de vanguarda engaja-se agora na luta para um novo humanismo.

Essa nova atitude do artista de vanguarda é justificável diante do fracasso de todas as utopias de fundamento tecnológico. O fetiche tecnológico criou uma Razão monstruosa. O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais, e, às vezes, agrava-os até a ruína.

Popcretos, ou *Arte Concreta Semântica*, cuja conceituação ele desenvolve e publica no mesmo ano no catálogo da exposição que realiza com Augusto de Campos e Damiano Cozzela, na Galeria Atrium.

Com os *Popcretos*, Cordeiro participa das mostras “Opinião 65” e “Propostas 66”, ambas realizadas na FAAP, em São Paulo, e “Nova Objetividade Brasileira” no MAM-RJ, em 1967. Para “Propostas 66”, da qual foi organizador, o artista publica “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil”.

Grande parte de seus textos foi reeditada em *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão* (São Paulo, MAC-USP, 1986) e no CD-Rom *Waldemar Cordeiro* (Galeria Britto Cimino, 2001). O projeto “Arte Concreta paulista”, desenvolvido pelo Mariantonia, Centro Universitário da USP, publicou *Waldemar Cordeiro e a fotografia*, de Helouise Costa (2002).

“Realismo: ‘musa da vingança e da tristeza’” Publicado originalmente em *Habitat* (mai-jun 1965).

A arte não-figurativa, sintática e pragmática, cuja expressão mais elevada foi a arte concreta e continua sendo nas suas mais recentes pesquisas ao nível da automação, fundamenta historicamente a sua existência na evolução dos meios de produção. É a característica da produção industrial que influi nas características de feitura dessas obras de arte. Assim por exemplo, a eliminação de qualquer vestígio de artesanato, o tipo de material empregado, os aspectos cinéticos (conseguidos mediante micromotores elétricos), tomando como assunto o desenho e as construções técnicas da indústria. Esses amores com a técnica industrial são, no entanto, platônicos porque, apesar das aparências, tudo é feito artesanalmente ou pelo menos na base do objeto único; isto é, não em série. Essa contradição é tão evidente que a próxima 3ª Manifestação das Novas Tendências, a ser inaugurada em Zagreb, no dia 13 de agosto próximo, toma conhecimento da insatisfação geral em relação aos modos atuais de divulgação, limitados pelo caráter único das obras de arte, tidas como multiplicáveis apenas em tese. Essa relação com os meios de produção industrial, de outro lado, no plano formal, levou a uma renovação radical dos meios de comunicação visual.

No mundo moderno os meios de produção e de comunicação deveriam ser os mesmos para todos, em todos os lugares. Aliás, depois da última guerra, as relações comerciais internacionais da indústria exigiam uma comunicação visual válida universalmente. E isso só poderia ter sido conseguido tendo-se por base algo comum a todos: a estrutura fisiológica da percepção. Do ponto de vista fisiológico todos os homens de todos os tempos e de todas as raças e nacionalidades são iguais. Essa realidade estava já implícita na arte antiga e é a causa objetiva do chamado “encanto eterno”, o qual permite que, independentemente de certos valores convencionais, as obras de arte antiga, desprovidas de qualquer documentação, ainda hoje se comuniquem perceptivamente. A diferença, no entanto, entre a arte antiga e a moderna é a de que esta separou os aspectos fisiológicos e os estudou em separado, prescindindo da representação natural, numa verdadeira autopsia, que exigia necessariamente a morte do sentimento e de outras vivências subjetivas. Disso resultou um novo tipo de naturalismo. Um naturalismo que não imita o mundo exterior, não representa a natureza, mas pesquisa objetivamente os estímulos que revelam a natureza fisiológica da percepção humana. Todavia a evolução desse novo naturalismo no decorrer dos últimos 15 anos criando sempre novas estruturas leva a pensar na evolução da

estrutura fisiológica do homem atual ou então faz concluir que houve algo mais do que uma pesquisa naturalista.

A verdade é que a evolução dos meios de produção (infra-estrutura econômica) vem sugerindo sempre novas formas à arte não-figurativa (infra-estrutura da comunicação visual).

Essa arte, nas suas relações com a gestalt, adotou a visão isomórfica fundamentada na similaridade estrutural entre os fenômenos visíveis e os correspondentes processos corticais, conduzindo os seus teóricos para certas transposições mais ou menos legítimas, em que é sugerida a similaridade entre certas estruturas formais e certos processos mentais típicos da nossa época, e certas formas de relação social abstrata e esquematicamente consideradas.

Hoje a própria gestalt está sendo julgada pelo seu naturalismo.

A criação da linguagem não-figurativa foi o resultado de um longo processo de abstração. O cubismo, por exemplo, representava as coisas cortadas, e as partes destas montadas de um modo geométrico, criando uma estrutura artificial do quadro. Os futuristas usaram um processo análogo, visando principalmente o movimento. Nesses artistas, a representação do natural das coisas persistia, embora a finalidade fosse a de uma linguagem artificial, de fundo perceptivo. A obra de Mondrian, retomando o problema a uma certa altura, mostra esse processo de abstração até o salto qualitativo da representação do natural para a representação completamente artificial, que ele chama de “não-representação” ou “nova representação”.

Encarada desse ponto de vista, a história da arte moderna tinha um objetivo claro: a construção de uma linguagem visual artificial. A arte concreta é a que melhor se identificou com esse ideal.

É inegável que a nova linguagem visual artificial tenha uma semânticidade própria, um significado humano. No entanto o fato de que o desenvolvimento das diferentes partes do globo tenha sido desigual e de que os resultados do progresso tecnológico não beneficiaram igualmente a todos reduzem o alcance dessa semânticidade, tornando-a em certos casos quase inócua. É a lição que se tira de certas experiências históricas. Citemos por exemplo o período logo após a Revolução Russa, quando foram entregues aos artistas construtivos as posições-chave da organização e do ensino artístico. O resultado, como sabemos, foi desastroso.

Atualmente, o desenvolvimento extraordinário da tecnologia não está amparado por um desenvolvimento tecnológico paralelo que dê garantias suficientes, garantias de ordem moral, de que esse progresso não leve o mundo para a ruína completa. A esta altura, impõe-se uma aproximação espiritual entre todos os homens. Isso, da parte do artista, exige capacidade dialética, que apreenda a posição real do interlocutor, sua consciência, seus interesses e intenções, relacionados com um determinado contexto social e que a fisiologia não pode explicar satisfatoriamente. Somente uma nova visão humanística pode realizar aquela aproximação espiritual entre todos os homens.

As outras tendências não-objetivas da arte moderna, embora em muitos casos fossem sensíveis aos resultados das pesquisas visuais e usassem elementos da linguagem artificial, permaneceram geralmente no âmbito do natural. Às formulações claras e impessoais respondiam com escrituras ambíguas e com a exacerbação do artesanato. À pesquisa objetiva opunham a revolta subjetiva, o protesto, o niilismo que tudo nega, inclusive certos fatos históricos (evolução dos meios de produção) que são condição *sine qua non* para todo e qualquer tipo de sociedade. Verdadeiros suicídios, nem sempre necessários. Apesar da aspiração semântica, essas tendências não podem ser identificadas com o Novo Realismo atual, porque na maioria dos casos não franquearam na objetivação formal os limites do redundante.

Um Novo Realismo pressupõe uma nova formulação, que somente é possível dentro de uma nova linguagem visual. Coerentemente, o Novo Realismo — que nada tem a ver com a “Nova Figuração” — tanto nas manifestações norte-americanas — mais empíricas e diretas —, assim como nas européias, mais ideológicas —, supera os limites da representação característica do figurativismo e parte para a apresentação direta das coisas da produção industrial em série. Retirar as coisas do espaço físico e colocá-las num espaço cultural criado é transformá-las em menos expressivas. Surge então uma nova idéia de coisicidade, que coincide com a semiótica.

A questão que se coloca hoje é a de saber se os valores humanos percebidos nos sinais das obras de arte, nos objetos criados especialmente com a finalidade de comunicação particular chamada arte, não são os mesmos percebidos na outra realidade visual, natural e artificial, criada pelo homem sem intenção de fazer arte, ou dada pela natureza. Em outros termos, se a vida, nas suas manifestações visíveis, não é tão humana

e legível quanto um quadro. Um cadillac velho numa aldeia da Amazônia é sinal de toda uma realidade, que abrange um horizonte vasto, que vai da produção industrial em série à aristocracia em termos de consumo; da desclassificação dos aspectos simbólico-comunicativos, da *obsolescence* da sua semânticidade à capacidade de transmitir ainda uma informação num cenário natural e semifeudal. Aprender os significados dessa situação é em substância um processo mental análogo à apreensão dos significados de uma obra realista atual, montagem de coisas e valores.

Do problema dos meios de comunicação visual passa-se destarte para o das relações com o fruidor, não mais apenas em termos pragmático-fisiológicos, antes em termos semânticos. As relações humanas são agora vistas em condições concretas bem definidas, dentro de contextos sociais reais e não apenas ideais, sem abstrair-se o interesse e a intencionalidade.

A arte abstrata, como vimos, resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesma linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é retornar ao figurativismo mas ir para além, para um terreno desconhecido.

Uma pesquisa de sentidos que leva a uma pesquisa de significação. E as coisas reais não são meras formas abstratas, evocam a imagem dos que comumente as usam; seus sinais revelam as situações em que essas coisas são ou foram usadas e as conotações mais amplas que têm, raízes no contexto social. Signo-coisa, coisa-signo, por uma dialética de similitudes de situações. Realidade/imagem, ida e volta. Não se trata somente de apresentação da vida, mas de uma tentativa para explicá-la e julgá-la. Uma arte terrena e terrestre como a da Renascença.

De acordo com a nossa premissa inicial, as novas posições artísticas, que podem ser englobadas na denominação genérica de Novo Realismo, alteram o sentido da arte não-figurativa. O Novo Realismo torna a arte abstrata (mesmo as cronologicamente atuais manifestações do Op-Art — para nós implicitamente consumidas há anos), na melhor das hipóteses um materialismo naturalista, impotente diante de certos fenômenos visuais, que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia.

Gerhard Richter

Notas, 1964-1965

Gerhard Richter

[Dresden, 1932]

Gerhard Richter começa a desenvolver seu trabalho na Alemanha Oriental, sob o domínio do realismo soviético; ao mudar-se para a República Federal Alemã, em 1961, entra em contato com a neovanguarda européia, em especial os grupos Fluxus e Zero. Seu trabalho passa a se desenvolver em torno de uma reflexão crítica sobre a pintura e a fotografia, e sobre a questão da série, como uma prática de distanciamento dos processos pictóricos.

Em 1971 ingressa como professor de pintura na Kunstakademie, Düsseldorf; em 1983 muda-se para Colônia, onde trabalha e vive. Em 2001, recebe o título de *Docteur honoris causa* da Universidade Católica de Louvain.

“Notas” aborda a relação com a foto na pintura de Richter. Dentre as referências bibliográficas, indicamos: *Gerhard Richter: 40 Years of Painting* (Nova York, MoMA, 2002); *Gerhard Richter* (Madri,

Quando desenho — um homem, um objeto — tenho que estar consciente da proporção, exatidão, abstração ou distorção, e assim por diante. Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido. Não sei o que faço. Meu trabalho fica muito mais próximo do informal do que de qualquer tipo de “realismo”. A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta.

É nisso que todos acreditam hoje em dia. O “normal”. Depois, quando ele se torna “diferente”, o efeito é muito mais forte do que por meio da deformação, como nas figuras de Dalí ou Bacon. Diante de tal quadro, pode-se subitamente sentir medo.

A foto substitui a parte dos quadros, desenhos e ilustrações que informa sobre a realidade como um retrato da realidade. Essa função é preenchida pela foto de maneira mais confiável e aceitável do que qualquer outra imagem. É a única imagem que informa de maneira absolutamente verdadeira, porque vê “objetivamente”; é nela que se acredita primordialmente, mesmo que seja tecnicamente falha e que o

retratado quase não seja reconhecível. A foto assume, além disso, uma função de culto: cada um fabrica sua própria “imagem de devoção” — são os retratos dos parentes e amigos conservados como recordação.

A foto altera os modos de ver e pensar: fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício. Não se podia mais acreditar no quadro pintado, sua apresentação [*Darstellung*] não evoluía mais, porque ela não era autêntica e sim inventada.

A vida se comunica a nós como convenção, jogo social e lei social. As fotos são imagens copiadas e de vida curta dessa comunicação, assim como os quadros que pinto a partir das fotos. À medida que são pintados, eles não se referem mais a uma situação determinada, então a apresentação se torna absurda. Como quadro, aquilo tem um outro significado, outra informação.

A foto é a imagem mais perfeita; não se altera, é absoluta, portanto independente, incondicionada, sem estilo. Por isso ela é para mim um modelo quanto ao seu modo de informar e quanto ao que informa.

Uma foto é feita para informar sobre um acontecimento. O que importa para o fotógrafo e para o observador é, como resultado, a informação apreendida, o acontecimento fixado na forma de um retrato. A foto pode, além disso, ser vista como quadro, e a informação recebe então um outro significado. Entretanto, como é muito difícil tornar a foto um quadro simplesmente por meio de uma declaração, tenho de fazer uma pintura dela.

Quando pintei a primeira foto, isso aconteceu em parte por excesso de disposição ou

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994); *Gerhard Richter* (Milão, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1982); *Gerhard Richter* (Paris, Musée National d'Art Moderne, 1977); e *Gerhard Richter* (cat., “36ª Bienal de Veneza”, Pavilhão da Alemanha, 1972).

“Notizen, 1964-1965” Publicado pela primeira vez em 1987, em Amsterdã; aqui extraído da edição alemã dos escritos do artista, *Text: Schriften und Interviews/Gerhard Richter* (Hans-Ulrich Obrist (org.), Frankfurt, Insel, 1993. [Ed. ing. *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*, Londres, Thames & Hudson, 1995; ed. fr. *Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 1999]).

por medo, ou porque as manifestações do coletivo Fluxus de então foram extraordinariamente impressionantes para mim, ou porque antes eu fotografei muito, e também trabalhei um ano e meio com um fotógrafo: a grande quantidade de fotos que eram reveladas diariamente talvez tenha causado um choque prolongado. Certamente há outros motivos. Não posso saber com exatidão.

O fato de eu pintar a partir de fotos (em vez de, por exemplo, fazer ampliações delas mecanicamente) não é nada de peculiar. Todos os que usam fotos “pintam” de alguma maneira a partir delas. Se isso acontece com o pincel, fazendo uma colagem, com serigrafia ou papel fotográfico não é importante. Só pode ser estranho o fato de eu querer produzir justamente tais imagens e não outras, tais imagens que presentemente só posso produzir desse modo. (É possível que algo semelhante fosse realizado também sem o pincel, por meio de algum tipo de manipulação na câmara de revelação. Mas isso não me encanta, porque não quero manipular. Nesse caso me ocorreriam certos truques, que eu poderia repetir infinitamente — e isso me parece algo terrível. E, além do mais, nesse caso as imagens não seriam boas.) Talvez esteja fora de moda pensar assim. Mas me encanta dominar desse modo uma foto que vem parar nas minhas mãos.

Talvez porque a foto me faça sofrer, por prolongar uma existência tão miserável, quando ela é uma imagem tão perfeita, eu gostaria de torná-la válida, visível, de fazê-la (mesmo que o feito seja pior do que a foto). E o fazer é algo que não posso compreender, ponderar, planejar. É por isso que volto sempre a pintar a partir de fotos, porque não descubro, porque só se pode pintar a partir de fotos. Porque me encanta estar entregue a algo dessa maneira, controlar tão pouco uma coisa.

Sabem o que foi sensacional? Perceber que uma coisa tola e absurda como uma pinrura que copia um cartão-postal pode resultar em um quadro. E então a liberdade de poder pintar o que diverte. Cervos, aviões, reis, secretárias. Não ter que inventar mais nada, esquecer tudo o que normalmente se compreende como sendo pintura, cor, composição, espacialidade, tudo o que o homem aprendeu e pensou sobre isso. Subitamente nada disso era mais pressuposto para a arte.

Se meus quadros se diferenciam dos padrões, isso não está no meu querer, em minha intenção configurativa, mas na técnica. E ela se encontra fora de meu arbítrio e de minha influência, porque ela mesma é realidade

assim como o modelo, a foto e o quadro. O fato de um objeto se localizar do lado direito ou esquerdo no quadro é inteiramente indiferente. Quando ele se localiza do lado direito isso vai estar certo e seria um atrevimento colocá-lo do lado esquerdo.

Com relação à superfície, às cores da tinta a óleo e à tela, empregadas de maneira convencional, meus quadros têm pouco a ver com a foto e são apenas pintura (o que sempre se entende por pintura). Por outro lado, eles são iguais à foto no sentido de que fica conservado aquilo que diferencia a foto de todos os outros quadros.

Gostaria de deixar as coisas como elas são, por isso não planejo nem invento, não acrescento nada e não retiro nada. Ao mesmo tempo sei que isso não pode ser diferente do fato de eu planejar, inventar, alterar, fazer e manipular. Mas não sei.

Gostaria de que tudo fosse muito evidente, simples e preciso, e não gostaria de fazer nenhuma arte a não ser uma pintura qualquer, indeterminada.

Pode-se pintar exclusivamente como faço.

Quando pinto uma foto, isso faz parte do processo de trabalho e não é de modo algum uma marca que caracteriza a concepção no sentido de eu oferecer, no lugar da realidade imediata, a sua reprodução, o *second-hand-world*.^{*} Uso a fotografia como Rembrandt usa o desenho ou Vermeer usa a *camera obscura* para um quadro. Eu poderia prescindir da foto, sem que o resultado deixasse de ter a aparência de uma foto pintada. Reprodutivo e imediato também são conceitos que não dizem nada.

A foto reproduz o objeto de uma maneira diferente daquela do quadro pintado, porque o aparelho fotográfico não reconhece os objetos, mas vê. No caso do “desenho a mão livre” [*Freihandzeichnen*], o objeto é reconhecido em suas partes, medidas, proporções, figuras geométricas. Esses componentes são registrados como cifras e são continuamente legíveis. Trata-se de uma abstração que deforma a realidade e promove uma estilização específica. Quando, com auxílio de um projetor, examinamos os contornos, circunscrevemos esse processo circunstancial. Não se trata mais de reconhecer, mas de ver e fazer (informalmente) o que não foi reco-

^{*} Em inglês no original. (N.T.)

nhecido. E quando não se sabe o que se faz, também não se sabe o que deve ser alterado ou deformado. Reconhecer que um braço tem tal tamanho e largura e peso não só deixa de ter importância, mas se torna um engano quando acreditamos ter reconhecido o braço.

Não pinto fotos penosamente, nem com excesso de atividade manual, mas desenvolvo uma técnica racional, que é racional porque pinto de maneira semelhante a uma câmera, e que meus quadros têm essa aparência porque aproveito o modo de ver que surgiu por meio da fotografia.

Gosto de tudo aquilo que não tem estilo: dicionários, fotos, a natureza, eu e meus quadros. (Pois o estilo é um ato de violência e não sou violento.)

Não se trata de nenhuma doutrina a respeito de uma obra de arte. Quadros que são passíveis de interpretação e contêm um sentido são quadros ruins. Um quadro se apresenta como algo de indistinto, ilógico, sem sentido. Ele demonstra a inumerabilidade dos aspectos, tirando a nossa certeza já que nos deixa sem opinião quanto a uma coisa e o nome dela. Mostra-nos a coisa em sua multissignificação e infinitude, que não permitem o surgimento de uma opinião e de uma concepção.

Não faço borrões. O fato de eu borrar não é o mais importante e não é a marca que identifica meus quadros. Quando dissolvo as delimitações, crio transições, não faço isso para destruir a apresentação, nem para torná-la mais artificial ou menos clara. As transições em fluxo, as superfícies lisas, equalizadoras, esclarecem o conteúdo e tornam a apresentação confiável (uma pintura-primária pastosa recordaria demais a pintura e destruiria a ilusão).

Eu borro [*verwischen*] para igualar tudo, para tornar tudo igualmente importante e igualmente desimportante. Borro para que o quadro não tenha uma aparência artificial-artesanal, mas técnica, lisa e perfeita. Eu borro para que todas as partes se interpenetrem. Talvez eu também limpe [*auswischen*] assim o excesso de informação sem importância.

Sou um surrealista.

Como uma informação sobre a realidade, o que se apresenta é para mim sem importância e sem sentido, embora eu o faça tão visível como se fosse importante (porque na verdade pinto tudo “corretamente”, de modo lógico e fiel como numa foto). Isso não quer dizer que o apresentado seria suprimido em si (não é possível colocar o quadro na cabeça), só que a apresentação ganha um outro sentido, ela se torna o pretexto para um

quadro. (O emprego da foto vem ao meu encontro: a foto existe para mim como relato sobre uma realidade que não conheço e não avalio, que não me interessa e com a qual não me identifico.)

Interessam-me apenas os planos, passagens e sucessões de tons cinza, os espaços do quadro, entrecruzamentos e articulações. Se eu tivesse uma possibilidade de renunciar ao objeto como portador dessa estrutura, passaria imediatamente a fazer pintura abstrata.

Para mim trata-se apenas do objeto, senão eu não me esforçaria tanto na escolha do tema, não iria nem pintá-lo. O que me fascina é o acontecer ilógico, irreal, atemporal, sem sentido de um acontecer que é ao mesmo tempo tão lógico, real, condicionado temporalmente e humano, e que portanto alcança tanto. E eu gostaria de apresentar isso de tal modo que a simultaneidade fosse conservada. Por isso tenho que renunciar a toda intervenção, a toda alteração, em nome de uma facilidade e simplicidade que podem ser mais gerais, mais conciliadoras, mais contínuas e mais abrangentes.

É pela agressão e pela construção brutal que o surrealismo ou a situação fronteira de Bacon são “especialidades”, isto é, algo de peculiar e unívoco. Quero dizer com isso que preciso renunciar à brutalidade e à intervenção, porque acho que, por exemplo, o objeto alcança mais quando está em seu lugar normal, em vez de estar suspenso (só tem que estar pintado).

A foto se refere à espacialidade real, mas como quadro ela não tem nenhuma espacialidade. À medida que me refiro ao espaço real como faz a foto, mas pintando, surge uma espacialidade especial, que resulta da penetração e da tensão entre o apresentado e o espaço do quadro.

A arte não é um substituto da religião, mas religião (no sentido da palavra, “religação” “ligação” com o que não é conhecido, o supra-racional, o supra-sensível). Isso não quer dizer que a arte tenha se tornado semelhante à igreja e assumido as suas funções (a educação, formação, esclarecimento e atribuição de sentido). Mas sim que, como a igreja não basta mais como meio de se experimentar a transcendência e de realizar a religião, a arte é, como meio modificado, executora única da religião, ou seja, é a própria religião.

Todas as coisas, artificiais ou naturais, em uma ordem planejada ou acidental, estão aptas a serem fetiches. Acreditar, por um lado: informar e poder profetizar sobre cada situação de tempo e local; por outro: tirar o valor de uso de um objeto e acreditar nesse objeto.

na qual tudo o que é objetivo possa ser testado. Temos que fabricar nossas regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica.

A *Narrativa de A. Gordon Pym*, de Poe, parece-me uma excelente crítica de arte e um protótipo para rigorosas investigações de “*non-site*”. “Nada que valha a pena ser mencionado ocorreu durante as 24 horas seguintes, com exceção do fato de que, ao examinarmos o solo, em direção à terceira ravina ao leste, encontramos dois buracos triangulares de grande profundidade, e também com laterais de granito negro.” Suas descrições das ravinas e buracos parecem no limiar de propostas de “*earthwords*”. As formas das próprias ravinas se tornam “raízes verbais” que dispensam a diferença entre a escuridão e a luz. Poe termina seu labirinto mental com a frase: “Gravei isso no interior das colinas e a minha vingança sobre a poeira, no interior da rocha.”

O clima da visão

O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo com as condições climáticas da mente de cada um. As condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam a sua maneira de observar a arte. Já ouvimos falar muito a respeito de arte *cool* ou *hot*, mas não muito a respeito de arte “úmida” e “seca”. O *observador*, seja ele um artista ou um crítico, está sujeito à climatologia de seu cérebro e de seu olho. A mente úmida aprecia “piscinas e poços” de tinta. A própria “pintura” parece ser um tipo de liquefação. Tais olhos úmidos adoram olhar superfícies que fundem, se dissolvem, se encharcam, que às vezes dão a ilusão de tender na direção de algo gasoso ou nebuloso, de uma atomização. Essa sintaxe aquosa algumas vezes está relacionada ao “suporte da tela”.

O mundo se desintegra em torno de mim.
Yvonne Rainer

No Palm Desert as fontes freqüentemente secam.
Van Dyke Parks, *Song Cycle*

O que vem a seguir é uma proposta para aqueles que têm vazamentos na mente. Poderia ser pensada como “A mente de lama”, ou em estágios posteriores como “A mente de barro”.

tista moderno em seu “ateliê”, elaborando uma gramática abstrata dentro dos limites de seu “ofício”, só leva a uma outra armadilha. Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar, como na *A queda do solar de Usher*, de modo que mente e matéria se confundem interminavelmente. Sair do confinamento do ateliê liberta o artista, em certa medida, das armadilhas do ofício e da sujeição da criatividade. Tal condição existe sem qualquer apelo à “natureza”. O sadismo é o produto final da natureza quando se baseia na ordem biomórfica da criação racional. O artista é aprisionado por essa ordem, caso se considere criativo, e isso leva à sua servidão, que é designada pelas leis infames da Cultura. Nossa cultura perdeu seu senso da morte, então pode matar tanto mental quanto fisicamente, pensando o tempo todo que está estabelecendo a ordem mais criativa possível.

A linguagem agonizante

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.

O jornalismo disfarçado de crítica de arte teme o desmoronamento da linguagem, então usa o artifício de ser “educativo” e “histórico”. Os críticos de arte geralmente são poetas que traíram sua arte, e em seu lugar tentam tornar a arte uma matéria do discurso racional; ocasionalmente, quando sua “verdade” sucumbe, recorrem a uma cota de poesia. Wittgenstein nos mostrou o que pode acontecer quando a linguagem é “idealizada”, e que é inútil tentar encaixar a linguagem em alguma lógica absoluta

outras ligas separa “impurezas” de um minério original, e extrai o metal a fim de fazer um produto mais próximo do “ideal”. Minério queimado, assim como a escória da ferrugem, é algo tão básico e primordial quanto o material fundido a partir dele. A ideologia tecnológica não possui nenhum senso de *tempo* além de sua imediata “oferta e procura”, e seus laboratórios funcionam como tapa-olhos para o resto do mundo. Como as “tintas” refinadas do ateliê, os “metais” refinados do laboratório existem dentro de um “sistema ideal”. Tais sistemas fechados e “puros” tornam impossível perceber quaisquer outros tipos de processos que não sejam os da tecnologia diferenciada.

O refinamento da matéria de um estado a outro não significa que as assim chamadas “impurezas” de sedimento são “ruínas” — a terra é feita de sedimentação e disrupção. Um refinamento baseado em toda a matéria que foi descartada pelo ideal tecnológico parece estar ocorrendo. As faixas toscas de alcatrão nas maquetes de compensado de madeira de Tony Smith não são nem mais nem menos refinadas do que o aço polido ou pintado de David Smith. As superfícies de Tony Smith expõem mais uma sensação de “mundo pré-histórico” que não se reduz a ideais e gestalts puras. Permanece o fato de que a mente e as coisas de certos artistas não são “unidades”, mas *coisas* num estado de disrupção suspensa. Alguém pode se opor a volumes “ocos” em favor de “materiais sólidos”, mas nenhum material é sólido, todos eles contêm cavernas e fissuras. Os sólidos são partículas que se formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um *ajuntamento* de superfícies prontas para serem fraturadas. Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. Ao recusar “milagres tecnológicos”, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico — no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação.

O deslocamento do ofício — e queda do ateliê

O *Timeu* de Platão mostra o demiurgo ou o artista criando uma ordem modelo, com seus olhos fixados em uma ordem não-visual de Idéias, e procurando dar a mais pura representação destas. A noção “clássica” do artista copiando um modelo mental perfeito mostrou ser um erro. O ar-

Do aço à ferrugem

À medida que a “tecnologia” e a “indústria” começavam a se tornar uma ideologia no mundo da arte de Nova York no final dos anos 50 e no começo dos 60, as noções de “ofício” do ateliê particular entraram em colapso. Os produtos da indústria e da tecnologia começaram a ter um apelo para o artista que queria trabalhar como um “soldador de aço” ou um “técnico de laboratório”. Essa valorização dos produtos materiais da indústria pesada, desenvolvida em primeiro lugar por David Smith, depois por Anthony Caro, levou a um fetiche pelo aço e o alumínio como *medium* (pintado ou não pintado). Aço moldado e alumínio fundido são manufaturados a máquina, e o resultado é que carregam o selo da ideologia tecnológica. O aço é um metal duro e inflexível, indicando a permanência dos valores tecnológicos. É composto de ferro amalgamado em uma liga com variadas e pequenas porcentagens de carbono; o aço pode fazer uma liga com outros metais, níquel, cromo etc., para produzir propriedades específicas como dureza e resistência à ferrugem. Entretanto, quanto mais penso sobre o próprio aço, sem levar em conta os refinamentos tecnológicos, mais a *ferrugem* se torna a propriedade fundamental do aço. A ferrugem é propriamente uma capa marrom-avermelhada ou amarelo-avermelhada que com frequência aparece nas “esculturas de aço” e é causada pela oxidação (uma interessante condição não-tecnológica), à medida que há exposição ao ar ou à umidade. Consiste quase inteiramente em óxido fértrico, Fe_2O_3 , e hidróxido fértrico, $\text{Fe}(\text{OH})_3$. Na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo de desuso, inatividade, entropia e ruína. O porquê de o aço ser valorizado, e a ferrugem não, tem origem em um valor tecnológico e não artístico.

Excluindo processos tecnológicos da criação artística, começamos a descobrir outros processos de uma ordem mais fundamental. O rompimento ou fragmentação da matéria chama a atenção para o substrato da Terra, antes de ela ser excessivamente refinada pela indústria para se tornar metal laminado, vigas, perfis de alumínio, tubos, fios, canos, liga de aço, barras de ferro etc. Pensei muitas vezes a respeito de processos não-resistentes que envolveriam a própria sedimentação da matéria, ou o que chamei de “Pulverizações” já em 1966. Oxidação, hidratação, carbonização e solução (os principais processos de desintegração rochosa e mineral) são quatro métodos que poderiam ser direcionados para a criação artística. O processo de fundição que ocorre na produção do aço e

A noção de Clement Greenberg sobre “a paisagem” se revela com tons de T.S. Eliot em um artigo, “Poetry of vision” (*Artforum*, abril de 1968). Aqui, “gostos anglicistas” são evocados em sua descrição da paisagem irlandesa. “Os castelos e abadias em ruínas”, diz Greenberg, “que se espalham pelos belos campos do interior são cinzentos e sombrios”, o que mostra que ele sente “satisfação com as ruínas”. De todo modo, parece que o “pastoral” está fora de moda. Os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo.

Traços de memória de jardins tranqüilos tidos como “natureza ideal” — Édens insípidos que sugerem uma idéia de “qualidade” banal — persistem nas revistas populares como *House Beautiful* e *Better Homes and Gardens*. Uma espécie de vitorianismo diluído, uma noção elegante de industrialismo na floresta; tudo isso faz pensar em algum tipo de charme gasto. A decadência da “decoração de interiores” está cheia de apelos aos “costumes do campo” e às noções liberal-democráticas de gente bem-nascida. Muitas revistas de arte têm em suas páginas fotografias fantásticas de ruínas industriais artificiais (escultura). As ruínas “melancólicas” da aristocracia são transformadas nas ruínas “alegres” do humanista. Será possível dizer que a arte se degenera à medida que se aproxima da jardinagem? Esses “traços-de-jardim” parecem parte do tempo e não da história, parecem estar envoltos na dissolução do “progresso”. Foi John Ruskin quem falou dos “martelos terríveis” dos geólogos, destruindo a ordem clássica. A paisagem se rebobina nos milhões e milhões de anos de “tempo geológico”.

* O sinistro em um sentido primitivo parece ter sua origem naquilo que poderia ser chamado de “jardins de qualidade” (Paraíso). Coisas terríveis parecem ter acontecido nesses Édens semi-esquecidos. Por que o Jardim das Delícias sugere algo perverso? Jardins de tortura. Parque de Cervos. As Grutas de Tibério. Jardins da Virtude estão sempre de algum modo “perdidos”. Um paraíso degradado talvez seja pior do que um inferno degradado. A América é abundante em céus banais, em insípidos “territórios de alegres caças” e em infernos “naturais” como o Death Valley National Monument ou The Devil’s Playground. O “jardim de esculturas” público é na maioria das vezes um “quarto” ao ar livre, que no decorrer do tempo se torna um limbo de ismos modernos [*modern isms*]. Pensar demais sobre “jardins” leva à perplexidade e à agitação. Jardins, como os níveis de crítica, levam uma pessoa à beira do caos. Essa nota de rodapé está se tornando um labirinto estonteante, cheio de caminhos tênues e inumeráveis charadas. O problema abissal dos jardins envolve de alguma maneira uma queda de algum lugar ou de algo. A certeza do jardim absoluto nunca será recuperada.

Melhores casas e indústrias

Grandes jatos de folhagem tornam a sala de estar de Lambert um oásis no topo de uma residência em um penhasco. Em um canto, iluminada por clarabóias e holofotes, Hard Red, uma pintura a óleo de Jack Bush; todo paisagismo por Lambert Landscape Company.

LEGENDA SOB UMA FOTOGRAFIA
House and Garden, julho de 1968

Em *Art in America* (set-out 1966), há um “Perfil de Anthony Caro”, com fotografias de sua escultura em arranjos e paisagens que remetem à jardinagem inglesa. Um trabalho, *Prima Luce 1966*, pintado em amarelo, e colocado sobre um gramado bem aparado, combina com os narcisos amarelos à espreita atrás dele. Sei que o escultor prefere ver sua arte em espaços interiores, mas o fato de esse trabalho ter ido parar onde foi não é desculpa para deixar de pensar a instalação. Os artistas mais convincentes hoje em dia se preocupam com “lugar” [*place*] ou “*site*”: Smith, De-Maria, Andre, Heizer, Oppenheim, Huebler — para citar alguns poucos. De algum modo, o trabalho de Caro assimila seu entorno e dá a sensação de uma “selvageria” planejada, porém domada, na qual ecoa a tradição da jardinagem inglesa.

Por volta de 1720, os ingleses inventaram os jardins antiformais como um protesto contra os jardins formais franceses. O uso francês de formas geométricas foi rejeitado por ser algo “não-natural”. Isso parece ter uma relação com o debate atual entre os assim chamados “formalismo” e “antiformalismo”. Os traços de um fraco naturalismo se unem ao plano de fundo de *Prima Luce* de Caro. Vestígios de uma Arcádia florida dão à escultura a aparência de uma ruína industrial. As superfícies pintadas com tons brilhantes parecem evitar alegremente qualquer sugestão à “ruína romântica”, todavia em uma investigação mais detalhada elas estão relacionadas justamente a isso. As ruínas industriais de Caro, ou concatenações de aço e alumínio, podem ser vistas como “coisas em si” kantianas, ou podem ser colocadas em alguma sintaxe baseada nas teorias de tal e tal, mas nesse ponto vou deixar a discussão para os defensores da “modernidade”. A consciência inglesa da arte sempre foi mais bem exposta em seus “jardins de paisagens”. A “escultura” foi mais usada para gerar uma série de condições.

as experiências de Smith mostra que o senso de limite do crítico não pode pôr em risco o ritmo de des-diferenciação que se equilibra entre a fragmentação “oceânica” e fortes determinantes. Ehrenzweig diz que, na arte moderna, esse ritmo é “de algum modo unilateral” — em direção ao oceânico. O pensamento de Allan Kaprow é um bom exemplo: “Muitos seres humanos, ao que parece, ainda erguem cercas em torno de seus atos e pensamentos” (*Artforum*, jun 1968). Fried acha que sabe quem tem as cercas “mais refinadas” em torno de sua arte. Fried afirma que rejeita o “infinito”, mas escreve assim sobre Morris Louis na *Artforum* de fevereiro de 1967: “O branco perturbador da tela intocada ao mesmo tempo repele e engolfa o olho como um abismo infinito, o abismo que se abre atrás da menor marca que fazemos numa superfície plana, ou que se *abriria*, caso inumeráveis convenções tanto da arte quanto da vida prática não restringissem as consequências de nossos atos a fronteiras estreitas.” As “inumeráveis convenções” não existem para certos artistas que *de fato* existem em meio a um “abismo” físico. Muitos críticos não conseguem suportar a suspensão de *fronteiras* entre o que Ehrenzweig chama de “*self* e *non-self*”. Estão aptos a dispensar *O mundo não-objetivo* de Malevich como escombros poéticos, ou apenas fazer referência ao “abismo” como uma metáfora racional “dentro de fronteiras estreitas”. O artista que é fisicamente engolfado tenta evidenciar essa experiência por meio de uma (mapeada) revisão limitada do estado original sem fronteiras. Concordo com a afirmação de Fried de que limites não fazem parte do processo primário sobre o qual Tony Smith estava falando. Há uma experiência diferente diante do abismo físico e da revisão mapeada. Entretanto, a qualidade do *medo* (temor) de Fried é alta, mas sua experiência do abismo é baixa — uma metáfora fraca — “como um abismo infinito”.

As caixas ou recipientes de meus *Non-sites* reúnem *dentro* deles os fragmentos que são experimentados no abismo físico da matéria bruta. As ferramentas da tecnologia se tornam uma parte da geologia da Terra à medida que submergem de volta ao seu estado original. Máquinas, como dinossauros, têm que retornar ao pó ou à ferrugem. Pode-se dizer que uma “des-arquiteturação” acontece antes que o artista defina seus limites fora do ateliê ou da sala.

primordial. Uma substância derretida é derramada em um escoadouro quadrado que é cercado por um outro escoadouro quadrado de cascalho tosco. O alcatrão esfria e se aplaina em uma deposição nivelada e pegajosa. Esse sedimento carbonáceo traz à mente um mundo terciário de petróleo, asfalto, ozocerita e aglomerações betuminosas.

Envolvimento primário

Em níveis baixos de consciência, o artista experimenta métodos de procedimento indiferenciados ou irrestritos que rompem com os limites precisos da técnica racional. Aqui, as ferramentas não se diferenciam do material com que operam, ou então parecem voltar à sua condição primordial. Robert Morris (*Artforum*, abr 1968) vê o pincel de pintura desaparecendo no “bastão” de Pollock, e o bastão se dissolver para se tornar “pintura derramada” de um recipiente como usado por Morris Louis. O que se deve fazer então com o *recipiente*? Essa entropia da técnica nos deixa com um limite vazio ou sem limite algum. Toda tecnologia diferenciada se torna sem sentido para o artista que conhece essa situação. “O que os nominalistas chamam de grão de areia na máquina”, diz T.E. Hulme em *Cinders*, “eu chamo de elemento fundamental da máquina.” O crítico de arte racional não pode correr o risco desse abandono a uma indiferenciação “oceânica”, só pode lidar com os limites que surgem após essa submersão em tal mundo de não-contenção.

Nesse ponto, tenho de retomar um assunto que considero importante, a saber: o “passeio de carro” [*car ride*] de Tony Smith na “estrada de pedágio inacabada” [*unfinished turnpike*]. “Esse passeio foi uma experiência reveladora. A estrada e grande parte da paisagem eram artificiais, e no entanto isso não podia ser chamado de um trabalho de arte.” (*Talking with Tony Smith*, por Samuel Wagstaff Jr., *Artforum*, dez 1966.) Ele fala de uma sensação, não de um trabalho de arte acabado; isso não implica que ele seja antiarte. Smith descreve o seu estado mental no “processo primário” de fazer contato com a matéria. Esse processo é chamado por Anton Ehrenzweig de “des-diferenciação”, e envolve uma questão suspensa a respeito da “falta de limite” (a noção freudiana de “oceânico”) que remete a *O mal-estar na civilização*. O choque de Michael Fried com

cia de destruição; talvez seja por isso que certos arquitetos odeiam máquinas de terraplanagem e retroescavadeiras. Elas parecem transformar o terreno em cidades inacabadas de destroços organizados. Um senso de planejamento caótico engolfa *site* após *site*. Subdivisões são feitas — mas com que propósito? A construção de edifícios assume um aspecto singularmente selvagem à medida que carregadores escavam e dragam o solo por toda parte. As escavações formam montes informes de escombros, minideslizamentos de terra, lama, areia e cascalho. Caminhões de carga espalham a terra em uma infinidade de pequenos montes. A pá da retroescavadeira de mineração tem 7,60m de altura e escava 250 toneladas em uma investida. Esses processos de construção pesada têm um tipo devastador de grandeza primordial e são, em muitos aspectos, mais espantosos do que o projeto acabado — seja ele uma estrada ou um edifício. A verdadeira *dilaceração* da crosta da terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o *Fragmento 124* de Heráclito: “O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão.” As ferramentas da arte ficaram confinadas por tempo demais ao “ateliê”. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe. Heizer chama os seus projetos de terra de “A alternativa ao sistema absoluto da cidade”.

Recentemente, em Vancouver, Iain Baxter fez uma exposição de *Montes [Piles]* que foram dispostos em diferentes pontos da cidade; ele também ajudou na apresentação de um *Portfolio de Montes*. Carregar e derramar se tornam técnicas interessantes. O “*local do túmulo*” [“*grave site*”] de Carl Andre, um pequeno monte de areia, foi disposto sob uma escada no Museum of Contemporary Crafts no ano passado [1967]. Andre, diferentemente de Baxter, está mais preocupado com o *elementar* nas coisas. O monte de Andre não possui sugestões antropomórficas; ele lhe dá uma clareza que esvazia a idéia de espaço temporal. Um apaziguamento acontece. Dennis Oppenheim também levou o “*monte*” em consideração — “os componentes básicos do concreto e do gesso... destituídos de organização manual”. Algumas das propostas de Oppenheim remetem a uma fisiografia deserta — mesas achatadas, tocos, montes de fungos e outras “deflações” (a remoção de material da praia e outras superfícies por meio da ação do vento). Minha própria proposta *Piscina de alcatrão e poço de cascalho [Tar Pool and Gravel Pit]* (1966) torna as pessoas conscientes do limo

de suas referências o monumento indígena pré-colombiano Great Serpent Mound, em Ohio. Utiliza-se igualmente da escrita como uma forma de arte em si, por exemplo em “Quasi-infinities and the waning of space” (1966). No texto aqui apresentado, relaciona o acaso das transformações geológicas com o processo de pensamento.

Smithson morreu em um acidente de avião quando fotografava seu último trabalho, *Amarillo Ramp*, no Texas. Seus escritos, incluindo os inéditos, foram organizados por Jack Flam em *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996). Assinalamos ainda: Robert Hobbs, *Robert Smithson Sculpture* (Ithaca, Cornell University Press, 1981); Eugenie T'sai, *Robert Smithson: Unearthed – Paintings, Collages, Writing* (Nova York, Columbia University Press, 1991); Craig Owens, “Earthwords”, in *Beyond Recognition* (Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992); Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photoworks* (Los Angeles/Albuquerque, Los Angeles County Museum of Art/University of New Mexico Press, 1993); *Robert Smithson: le paysage entropique 1960/1973* (Marselha, MAC, 1994); Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley/Los Angeles, California University Press, 1995).

“A Sedimentation of the Mind”

Publicado originalmente em *Artforum* (set 1968), e reeditado em Nancy Holt (org.), *The Writings of Robert Smithson* (Nova York, New York University Press, 1979).

partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.

As manifestações da tecnologia são, algumas vezes, menos “extensões” do homem (o antropomorfismo de Marshall McLuhan) do que agregados de elementos. Mesmo as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas da matéria-prima da terra. Quanto a esse ponto, as atuais ferramentas altamente refinadas não são muito diferentes das usadas pelo homem das cavernas. A maioria dos melhores artistas prefere processos que não foram objetos de uma idealização, ou diferenciados em significados “objetivos”. Pás comuns, apetrechos de escavação com aspectos esquisitos, aquilo que Michael Heizer chama de “ferramentas estúpidas”, picaretas, forçados, a máquina usada por empreiteiros suburbanos, tratores horríveis tão desajeitados quanto dinossauros blindados, e arados que simplesmente revolvem a poeira da terra. Máquinas como o trator a vapor de Benjamin Holt (inventado em 1885) — “ele rasteja sobre a lama como uma lagarta”. Aparelhos de escavação e outros rastejadores capazes de se locomover por terrenos acidentados e de subir rampas íngremes. Brocas e explosivos capazes de produzir poços e terremotos. Sulcos geométricos poderiam ser cavados com o auxílio do “estripador” — ancinhos com dentes de aço montados em tratores. Com tal maquinaria, a construção assume a aparên-

Robert Smithson

Uma sedimentação da mente: projetos de terra

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si — é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou daquilo que chamarei de “geologia abstrata”. A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, idéias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde

Robert Smithson

[Passaic, 1938 – Amarillo, 1973]

Smithson estudou na Arts Students League de Nova York e no Brooklyn Museum School. Apaixonado desde jovem por história natural e literatura, começa, em 1966, a publicar textos críticos, sobre diferentes artistas e sobre seu próprio trabalho, e ensaios cujas reflexões abrangem a entropia, o mapa, paradoxos, linguagem, cultura popular, antropologia e história natural.

Marcada pelas oposições entre natureza/cultura, espaço/tempo, monumentos/antimonumentos, deslocamentos/limites, sua atividade artística engloba os mais diferentes meios e categorias, sem distinção ou hierarquias entre a produção de objetos individuais, *earthworks*, *nonsites*, desenhos, fotografia, filme ou escrita. Seus *nonsites*, nos quais se estabelece uma dialética entre o trabalho externo e o interno às galerias e museus, marcam seu envolvimento com a Land Art, da qual se torna um dos principais artistas e teóricos. Seu trabalho mais renomado, *Spiral Jetty* (1970), no Great Salt Lake, tem como uma

Arte tridimensional de qualquer tipo é um fato físico. Esse aspecto físico é o conteúdo mais óbvio e mais expressivo. A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções. O aspecto físico de um objeto tridimensional torna-se então uma contradição com a sua intenção não-emotiva. Cor, superfície, textura e forma [*shape*] apenas enfatizam os aspectos físicos da obra. Qualquer coisa que chame atenção e desperte o interesse do observador em seu aspecto físico constitui um impedimento para a nossa compreensão da idéia, e é usada como um artifício expressivo. O artista conceitual desejaria aperfeiçoar essa ênfase na materialidade tanto quanto possível ou usá-la de um modo paradoxal. (Convertê-la em uma idéia.) Esse tipo de arte deve, então, ser apresentada com o máximo de economia de recursos. Qualquer idéia que se encaminhe melhor em duas dimensões não deveria ser realizada em três dimensões. As idéias também podem ser apresentadas por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha, sendo a forma sem importância.

Esses parágrafos não foram escritos como imperativos categóricos, mas as idéias expostas se aproximam ao máximo de meu pensamento atual.* Essas idéias são o resultado do meu trabalho como artista e estão sujeitas a mudanças à medida que a minha experiência muda. Tentei apresentá-las com a maior clareza possível. Se as declarações que fiz não são claras, isso pode significar que o pensamento não é claro. Mesmo ao escrever essas idéias parecia haver inconsistências óbvias (que tentei corrigir, mas outras provavelmente passarão despercebidas). Não defendo uma forma conceitual de arte para todos os artistas. Descobri que ela funcionou bem para mim, enquanto outras direções não funcionaram. Trata-se de um modo de fazer arte; outros modos se ajustam a outros artistas. Também não acho que toda arte conceitual mereça a atenção do observador. A Arte Conceitual só é boa quando a idéia é boa.

* Não gosto do termo "trabalho de arte" porque não sou a favor de trabalho e o termo soa pretensioso. Mas não sei que outro termo usar.

irrelevante. A altura do observador pode ter alguma influência sobre o trabalho, assim como o tamanho do espaço onde ele vai ser posto. O artista pode desejar que os objetos fiquem em uma posição acima do nível dos olhos do observador, ou abaixo. Acho que a peça deve ser grande o suficiente para dar, ao observador, quaisquer informações de que ele necessite para entender o trabalho, e deve ser posicionada de uma maneira que facilite este entendimento. (A não ser que a idéia seja de impedimento e exija dificuldade de visão ou de acesso.)

O espaço pode ser pensado como uma área cúbica ocupada por um volume tridimensional. Qualquer volume ocuparia espaço. Ele é ar e não pode ser visto. É o intervalo entre as coisas que pode ser medido. Os intervalos e as medidas podem ser importantes para um trabalho de arte. Se determinadas distâncias forem importantes, elas se tornarão evidentes na peça. Se o espaço for relativamente sem importância, pode ser regularizado e uniformizado (as coisas posicionadas a distâncias iguais), para mitigar qualquer interesse pelo intervalo. O espaço regular também pode se tornar um elemento métrico temporal, um tipo de batida ou pulso regular. Quando o intervalo se mantém regular, qualquer coisa que seja irregular ganha mais importância.

Arquitetura e arte tridimensional possuem naturezas completamente opostas. A primeira tem a intenção de fazer uma área com uma função específica. O que a arquitetura faz, seja um trabalho de arte ou não, precisa ser utilitário, senão ela fracassa completamente. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características da arquitetura, tais como formar áreas utilitárias, ela enfraquece a sua função como arte. Quando o observador é diminuído pelo tamanho de uma peça muito grande, essa dominação enfatiza a força física e emotiva da forma, pondo a perder a idéia da peça.

Novos materiais são uma das grandes atribuições da arte contemporânea. Alguns artistas confundem novos materiais com novas idéias. Não há nada pior do que ver uma arte que chafurda em ninharias espalhafatasas. Em geral, a maioria dos artistas que são atraídos por esses materiais são aqueles a quem falta o rigor mental que lhes permitiria usar bem os materiais. É preciso um bom artista para usar novos materiais e torná-los um trabalho de arte. Acho que o perigo está em tornar o aspecto físico do material tão importante que ele passe a ser a idéia do trabalho (outro tipo de expressionismo).

A Arte Conceitual na verdade não tem muito a ver com matemática, filosofia ou qualquer outra disciplina mental. A matemática usada pela maioria dos artistas consiste em simples aritmética ou simples sistemas numéricos. A filosofia do trabalho é implícita a ele, e não uma ilustração de qualquer sistema filosófico.

Não importa realmente se o observador, ao ver a arte, entende os conceitos do artista. O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de maneiras diferentes.

Ultimamente, tem se escrito muito sobre Arte Minimal, mas não encontrei ninguém que admita estar fazendo esse tipo de coisa. Existem por aí outras formas de arte chamadas estruturas primárias [*primary structures*], arte redutiva [*reductive art*], arte recusativa [*rejective art*], arte *cool* [*cool art*], e miniarte [*mini-art*]. Nenhum artista que conheço tampouco vai aceitar qualquer uma dessas denominações. Portanto, concluo que é parte de uma linguagem secreta que os críticos de arte usam quando se comunicam uns com os outros por meio de revistas de arte. Miniarte é melhor porque lembra as minissaias e as garotas de pernas compridas. Deve se referir a trabalhos de arte muito pequenos. É uma ótima idéia. Talvez mostras de miniarte possam ser enviadas para o país todo em caixas de fósforo. Ou quem sabe o mini-artista seja uma pessoa muito pequena, que meça, digamos, menos de 1,50m. Se for isso, vão se achar muitos trabalhos de boa qualidade na escola primária (escola primária — estruturas primárias).

Se o artista leva sua idéia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários — rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas — interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.

É difícil determinar o tamanho que uma peça deve ter. Se uma idéia requer três dimensões, parece que qualquer tamanho serve. A questão seria qual tamanho é melhor. Se a coisa for feita com dimensões gigantescas, o tamanho vai impressionar por si só e a idéia pode se perder inteiramente. Por outro lado, se ela for pequena demais, pode se tornar

processo de concepção e realização que o artista está envolvido. Uma vez que tenha recebido do artista a sua realidade física, o trabalho está aberto para a percepção de todos, inclusive a do artista. (Uso a palavra “percepção” para designar a apreensão dos dados sensíveis, o entendimento objetivo da idéia e simultaneamente uma interpretação subjetiva de ambos.) O trabalho de arte só pode ser percebido depois de estar completo.

A arte que é primordialmente feita para a sensação do olho seria chamada de perceptiva, ao invés de conceitual. Isso incluiria a maior parte das artes óticas, cinéticas e as que usam luz e cor.

Já que as funções da concepção e da percepção são contraditórias (uma pré, outra pós-fato), o artista mitigaria a sua idéia ao aplicar a ela um julgamento subjetivo. Se o artista deseja explorar por completo a sua idéia, então as decisões arbitrárias ou casuais só seriam mantidas minimamente, enquanto capricho, gosto e outras extravagâncias seriam eliminados da feitura da arte. O trabalho não tem necessariamente que ser rejeitado se não tiver uma boa aparência. Algumas vezes o que a princípio se pensava ser incômodo acaba sendo visualmente agradável.

Trabalhar com um plano preestabelecido é um modo de evitar a subjetividade. Isso também evita a necessidade de projetar cada trabalho a seu turno. O plano projetaria o trabalho. Alguns planos iriam requerer milhões de variantes e alguns, um número limitado, mas em ambos as variações são finitas. Outros planos implicam o infinito. Contudo, em cada caso o artista selecionaria a forma básica e as regras que iriam orientar a solução do problema. Depois disso, quanto menos decisões tomadas no percurso de completar o trabalho, melhor. Isso elimina tanto quanto possível a arbitrariedade, o capricho e o caráter subjetivo. Essa é a razão para usar esse método.

Quando um artista usa um método múltiplo modular, normalmente escolhe uma forma simples e prontamente disponível. A própria forma tem uma importância muito limitada; ela se torna a gramática para a obra como um todo. De fato é melhor que a unidade básica seja deliberadamente desinteressante, de modo que se torne com mais facilidade uma parte intrínseca do trabalho inteiro. Usar formas básicas complexas só rompe a unidade do todo. Usar uma forma simples repetidamente restringe o campo do trabalho e concentra a intensidade para o arranjo da forma. Esse arranjo se torna o fim e a forma, os meios.

lingüísticas, ou seja, em intenções *a priori*, os *wall drawings* ou as séries de cubos geométricos, baseados em permutações e acasos, tornam explícita a desordem introduzida pela exploração dos intervalos entre a percepção, descrição e representação, e dos problemas de cognição e percepção colocados pela linguagem para a leitura de imagens.

Diplomado pela Universidade de Syracuse, LeWitt apresentou sua primeira exposição na Galeria Dwan, em Nova York, em 1966. No *press release*, Robert Smithson afirma: "Todo o conceito baseia-se em simples aritmética, embora o resultado seja extremamente complexo. Extrema ordem traz extrema desordem. A razão entre ordem e desordem é contingente. Cada passo em volta de seu trabalho traz inesperadas interseções com o infinito."

Um ampla apresentação dos trabalhos de Sol LeWitt, acompanhada de extenso catálogo, foi realizada em 2000 pelo Museu de Arte Moderna de San Francisco: "Sol LeWitt: a retrospective". Entre as antologias sobre a Arte Conceitual destacam-se: Ursula Meyer (org.), *Conceptual Art* (Nova York, Penguin, 1972) e Alexander Alberro e Blake Stimson (orgs.) *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000).

"Paragraphs on Conceptual Art"

Publicado originalmente em *Artforum* (jun 1967).

tais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco. Entretanto, não há nenhuma razão para supor que o artista conceitual pretenda entediar o observador. Apenas a expectativa de um impacto emocional, com o qual uma pessoa condicionada à arte expressionista está acostumada, impediria o observador de perceber essa arte.

A Arte Conceitual não é necessariamente lógica. A lógica de uma peça em particular ou de uma série de peças é um dispositivo que às vezes é usado só para ser destruído. A lógica pode ser usada para camuflar a verdadeira intenção do artista, para tranquilizar o observador com a crença de que ele entende a obra, ou para inferir uma situação paradoxal (tal como lógico *versus* ilógico).^{*} As idéias não precisam ser complexas. Muitas idéias bem-sucedidas são ridiculamente simples. Idéias bem-sucedidas geralmente têm a aparência de simplicidade porque parecem inevitáveis. Com relação à idéia, o artista é livre até para surpreender a si mesmo. Idéias são descobertas por intuição.

Não é muito importante com o que o trabalho de arte se parece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma idéia. É com o

^{*} Algumas idéias são lógicas na concepção e ilógicas na percepção.

Sol LeWitt

Parágrafos sobre Arte Conceitual

O editor me escreveu que é a favor de evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado”. Isso devia ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos. Com essa convicção, espero justificar sua confiança. Para dar continuidade a uma metáfora do beisebol (um artista queria rebater a bola para fora do parque, outro queria ficar livre na base e rebater a bola onde ela fosse arremessada), estou grato pela oportunidade de rebater eu mesmo.

Vou me referir ao tipo de arte em que estou envolvido como Arte Conceitual. Na Arte Conceitual, a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra.* Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A idéia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos men-

Sol LeWitt

[Hardford, 1928]

“Parágrafos sobre Arte Conceitual” e “Sentenças sobre Arte Conceitual” (ver p.205), de Sol LeWitt, marcam o início da tendência denominada Arte Conceitual. Ambos trazem questões que, sob o impacto das releituras de Duchamp, remontam ao final dos anos 50 e ao início dos anos 60 com a introdução da linguagem tanto como meio de reconstrução da significação e identidade do objeto de arte quanto para desvelar o aparato conceitual lingüístico usado pelas instituições de arte para conferir significados e identificar os objetos como arte, como já o declarava Henry Flynt em “Concept Art” (1961).

Utilizando-se de instruções escritas, como nos *wall drawings*, LeWitt assinala as diferenças entre o modo de informação conceitual e as implicações do reducionismo minimalista. Desenvolvidos a partir de informações conceituais,

* Em outras formas de arte o conceito pode ser modificado no processo de execução.

nhuma conexão entre a arte e a matemática. Quando os números são usados, geralmente é como um dispositivo regulador conveniente, uma lógica externa tanto em relação ao tempo quanto ao espaço da sua aplicação.

Quando alguém se depara com um LeWitt, embora uma ordem seja imediatamente intuída, o modo para apreendê-la ou penetrar nela nunca é revelado. Em vez disso, a pessoa é subjugada com uma massa de informações — linhas, junções, ângulos. Pelo fato de controlar de maneira tão rígida a concepção do trabalho e nunca ajustá-la a quaisquer idéias predeterminadas a respeito de qual deveria ser a aparência de um trabalho, LeWitt chega a um colapso perceptivo único de ordem conceitual em caos visual. As peças situadas em centros usurpam a maior parte do espaço comum; entretanto o seu volume total (o volume da própria barra) é desprezível. A sua presença imediata na realidade como coisas separadas e sem relação é asseverada pela reivindicação de que circulemos em torno delas. O que é mais marcante é que elas são vistas momento a momento espacialmente (em função de uma tabulação mental da totalidade de outras vistas), e no entanto não deixam de ser planas a cada momento.

Algumas pessoas podem dizer, e de maneira justificada, que há uma “poesia” ou “potência”, ou alguma outra qualidade a respeito desse trabalho, a qual uma abordagem como a feita acima não abarca. Mas aspectos assim existem para indivíduos e são difíceis de comunicar usando os significados convencionais das palavras. Outros podem reivindicar que, com isso, ainda assim estão entediados. Se for esse o caso, o seu tédio pode ser o produto de serem forçados a ver as coisas não como sagradas, mas como provavelmente são — autônomas e indiferentes.

Hoje, se eu fosse expor um mictório isso seria legítimo, pois assim não demonstro a antiarte, mas o coloco como altar e objeto da arte e da credibilidade.

Não quero ser personalidade alguma, não quero ter nenhuma ideologia. Quero ser como todos. Pensar aquilo que todos pensam, fazer aquilo que é feito sem mais nem menos. Não vejo nenhum sentido em fazer algo diferente disso. Nunca vejo um sentido. Penso que, de um modo ou de outro, as pessoas acabam fazendo sempre aquilo que é feito sem mais nem menos (mesmo quando se faz algo novo), e que sempre fazem algo novo. Ter ideologia significa ter leis e diretrizes, significa matar os que têm outras leis. Como isso pode ser bom?

Não há quase liberdade. Eu também não sabia o que devia fazer com isso.

Para um artista não deve haver nome algum, nem mesa para mesa. Casa para casa, véspera de Natal para o dia 24/12, tampouco 24/12 para 24/12. Devíamos desconhecer esses abusos.

Também não poderíamos ter nenhuma concepção ou opinião. Outras pessoas devem tê-las. Um bombeiro, por exemplo, pode ver o mundo de um modo determinado e ter concepções diferentes dos de um relojoeiro.

Falar sobre pintura não tem nenhum sentido. À medida que se comunica algo com a linguagem, altera-se o comunicado. Constroem-se essas qualidades que podem ser faladas e destroem-se aquelas que não podem ser faladas, mas que sempre são as mais importantes.

Polke considera que deve haver algo no pintar, porque a maioria dos loucos pinta espontaneamente.

O problema principal da minha pintura é a luz.

Joseph Beuys

Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys*

LIEBERKNECHT: O senhor conhece as fábulas em que as lebres aparecem? Na Irlanda, há fábulas desse tipo que remontam ao século VIII. E a lebre na maioria das vezes surge como uma figura espiritual que trabalha de um modo estranho, tanto a favor quanto contra os seres humanos. Uma outra história fala de uma mulher que queria ter filhos e não conseguia, até encontrar no brejo uma lebre que lhe providenciou então um filho.

BEUYS: A lebre tem algumas coisas em comum com o veado, mas tem uma especialização muito diferente com relação às forças do sangue. Não está ligada, como no caso dos veados, à parte superior do corpo, da cintura até a cabeça, mas remete mais para baixo. Então a lebre tem uma relação forte com a mulher, com o nascimento e também com a menstruação, e de um modo geral

* Trata-se de um composto entre *lieber* (caro, querido, amável) e *knecht* (criado), possivelmente para formar um nome próprio jogando com as palavras, ao modo dos personagens de Lewis Carroll. (N.T.)

Joseph Beuys

[Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986]

Em 1936 Beuys ingressou na Hitlerjugend; em 1940, escreve em seu diário: “Bacharelado; torno-me soldado.” Após a guerra, estuda escultura com Ewald Mataré na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf, formando-se em 1951. Em 1953 realiza sua primeira exposição individual, em Kranenbourg. Oito anos mais tarde, ingressa como professor na mesma Academia de Düsseldorf, onde conhece Nam June Paik, com quem vai participar, ao lado de George Maciunas, da preparação dos primeiros Festivais Fluxus na Alemanha (por exemplo, Sinfonia Siberiana, Festum Fluxus Fluxorum, em Düsseldorf, 1963).

O investimento estético de Beuys se dá em plena troca com sua biografia, de sua experiência na guerra e do acidente como piloto da Luftwaffe à atuação política que leva à criação do Movimento Verde e da Universidade Livre (1971), ligada à sua noção de escultura social.

O presente texto se inscreve no espírito romântico das ações de

Joseph Beuys e de sua visão da arte como regeneradora da sociedade contemporânea, do mesmo modo que os trabalhos *Eurasia* (1966); *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (1966-84); *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die DoKumenta V* (1972) e muitos de seus escritos, de "All men are artists" (1969) ao manifesto "Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung e.v." (Düsseldorf, 1974).

A partir de 1961 publica ensaios, conferências e entrevistas nos mais diversos veículos. Dentre suas últimas publicações, destacamos a entrevista com Enzo Cucchi, Anselm Kiefer e Jannis Kounellis, *Ein Gespräch* (Zurique, Parkett-Verlag, 1986. [Ed. fr. *Batissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988]), assim como a reunião de seus escritos por Max Reithmann em *Par la présente je n'appartiens plus à l'art* (Paris, L'Arche, 1988) e *Für die Hausbesetzer* (Stuttgart, Verein für Gemeinnützige, Gewerkschaftliche, Stadtteilbezogene Kulturarbeit/ WERK e.v., 1988). Para referências sobre o artista, ver a excelente pesquisa por Marion Hohlfeldt em *Joseph Beuys* (Paris, Centre Pompidou, 1994).

"Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht geschrieben von Joseph Beuys" O texto, publicado em *Joseph Beuys. Zeichnungen 1947-1959* (Colônia, Schirmer, 1972), foi indicado pelo arquivo de Joseph Beuys como a versão original da declamação do artista em sua ação *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Düsseldorf, Galeria Schmela, 1965). Uma outra versão foi publicada em inglês como "Statement on how to explain pictures to a dead hare" (in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Londres, Thames and Hudson, 1979).

com o conjunto das transformações químicas do sangue. É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para nós todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio de seu pensamento — esfregar, bater, cavar na matéria (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra. Nesse trabalho seu pensamento é aguçado e então transformado, tornando-se revolucionário.

Frank Stella e Donald Judd

Questões para Stella e Judd

BRUCE GLASER: Há certas características no seu trabalho que lembram os estilos do início deste século. É justo afirmar que a relativa simplicidade de Malevich, dos construtivistas, de Mondrian, dos neoplasticistas e dos puristas é um precedente para a sua pintura e escultura, ou você está realmente se distinguindo desses movimentos anteriores?

FRANK STELLA: Sempre houve uma tendência na direção de uma pintura mais simples e isso estava fadado a acontecer de uma forma ou de outra. Sempre que a pintura se tornar complicada, como no Expressionismo Abstrato ou no Surrealismo, vai haver alguém que não está pintando quadros complicados, alguém que está tentando simplificar.

GLASER: Mas no decorrer de todo o século XX, este enfoque simples andou junto com estilos mais complicados.

STELLA: É verdade, mas isso não é contínuo. Quando expus pela primeira vez, Coates disse no *New Yorker*¹ que era muito triste encontrar alguém tão jovem exatamente onde Mondrian estava há 30 anos. E eu realmente não sentia dessa maneira.

Frank Stella

[Malden, 1936]

Em 1959, Frank Stella participa com suas célebres *Striped black paintings* de sua primeira exposição importante ("Sixteen americans", no MoMA). Nessa ocasião, em uma palestra no Pratt Institute, ele diz: "Existem dois problemas em pintura. Um é descobrir o que é a pintura e o outro é descobrir como fazer uma pintura"

— indagações presentes em seu livro *Working Space* (Cambridge, Harvard University Press, 1986). De uma primeira geração com formação de artista abstrato, Stella graduou-se em Princeton, onde foi colega de Michael Fried, o qual lhe dedica o importante texto "Shape as form: Frank Stella's new paintings" (*Artforum*, nov 1966), com uma ótica claramente modernista. William Rubin, então diretor do MoMA, publica *Frank Stella* (1970), uma das primeiras monografias sobre o seu trabalho, na qual assinala a sua contribuição para o desenvolvimento de uma arte não-figurativa em um momento de crise e perda de força do Expressionismo Abstrato.

Donald Judd

[*Excelsior Springs*, 1928 –
Nova York, 1994]

Como Stella, Donald Judd tinha como referência não a chamada “segunda geração” do Expressionismo Abstrato, mas as possibilidades abertas pelo *all-over* de Pollock e os campos pictóricos de Barnett Newman e Mark Rothko, que contrapunham à visão greenberguiana uma abordagem não-linear da história.

Expondo pela primeira vez as suas estruturas em madeira na Galeria Green em 1963, Judd já desenvolvia anteriormente uma atividade crítica e reflexiva em diversas revistas de arte americanas. Nesse mesmo ano escreve “Objetos específicos” (ver p.96).

Para mais informações sobre o artista, ver p.96.

“Questions to Stella and Judd”

Transmitida pela WBAI-FM, de Nova York, em 1964, com o título “Novo niilismo ou nova arte?”, essa entrevista faz parte da série produzida pelo crítico Bruce Glaser e editada por Lucy Lippad na *Art News* (com o título atual, set 1966). Reproduzida nas principais coletâneas sobre o Minimalismo, é um texto de referência sobre a crítica a qualquer forma de ilusionismo e aos efeitos de composição enquanto processo de relacionar as partes, evidenciando claras demarcações com o Expressionismo Abstrato e com a arte européia.

GLASER: Você acha que não existe nenhuma conexão entre você e Mondrian?

STELLA: Existem conexões óbvias. Você está sempre ligado a alguma coisa. Estou ligado à pintura mais geométrica, ou mais simples, mas a motivação não tem nada a ver com aquele tipo de pintura geométrica européia. Acho que a comparação óbvia com o meu trabalho seria Vasarely, e não conheço nada que eu goste menos.

GLASER: Vasarely?

STELLA: Bem, o meu trabalho tem menos ilusionismo que o de Vasarely, mas o Groupe de Recherche d'Art Visuel na verdade pintou todos os *patterns* antes de mim — todos os motivos [*designs*] básicos que estão na minha pintura —, não da mesma forma que fiz, mas se pode encontrar os esquemas dos esboços que fiz para as minhas próprias pinturas no trabalho de Vasarely e desse grupo na França, nos últimos sete ou oito anos. Eu nem sabia disso, e apesar de eles terem usado aquelas idéias, aqueles esquemas básicos, isso ainda não tem nada a ver com a minha pintura. Eu acho toda essa pintura geométrica européia — uma espécie de escola pós-Max Bill, uma espécie de curiosidade — muito enfadonha.

DONALD JUDD: Há uma enorme decalagem entre esse trabalho e outros que estão sendo feitos hoje nos Estados Unidos, apesar das semelhanças em termos de *patterns* ou qualquer outra coisa. A própria escala é apenas um dos exemplos a ser assinalado. O trabalho de Vasarely tem uma escala menor e muito da composição e das qualidades da pintura geométrica européia dos anos 20 e 30. Ele faz parte de

um desenvolvimento contínuo dos anos 30, e ele próprio estava fazendo isso na época.

STELLA: A outra coisa é que os pintores europeus geométricos realmente esforçavam-se para fazer o que chamo de pintura relacional. A base de toda a concepção deles é o equilíbrio. Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto. Hoje a “nova pintura” está sendo caracterizada como simétrica. Ken Noland coloca coisas no centro e eu uso *patterns* simétricos, mas nós usamos a simetria de um modo diferente. Não relacional. Na pintura americana mais nova, nós tentamos pôr a coisa no meio, e de forma simétrica, mas só para obter uma espécie de força, só para pôr a coisa na tela. O fator equilíbrio não é importante. Nós não estamos tentando manobrar as coisas.

GLASER: O que é a “coisa” que você está pondo na tela?

STELLA: Acho que seria preciso descrevê-la como a imagem, a imagem ou o esquema. Ken Noland usaria círculos concêntricos; ele iria querer que eles ficassem no meio porque é o modo mais fácil de colocá-los lá, e ele os quer na frente, na superfície da tela. Se você está assim tão envolvido com a superfície de alguma coisa, com certeza vai achar que a simetria é o meio mais natural. Tão logo se use qualquer tipo de disposição relacional para a simetria, entra-se num tipo terrível de insatisfação, que é exatamente o que a maioria dos pintores tenta evitar hoje em dia. Quando se está sempre buscando esses equilíbrios delicados, aparecem problemas demais; torna-se um tanto afetado.

GLASER: Um artista que trabalha na sua linha disse que acha a simetria extraordinariamente sensual; por outro lado, já ouvi o comentário de que a simetria é muito austera. Você está tentando criar um efeito sensual ou austero? Isso é relevante para as suas superfícies?

JUDD: Não, não acho que o meu trabalho seja nem uma coisa nem outra. Estou interessado na economia, mas não acho que isso tenha qualquer relação com simetria.

STELLA: Na verdade, o seu trabalho é realmente simétrico. Como é que você pode evitar isso diante de uma caixa? A única peça que consigo pensar que lida com algum tipo de assimetria é uma caixa com um plano recortado.

JUDD: Mas eu não tenho nenhuma idéia com relação à simetria. As minhas coisas são simétricas porque, como você disse, eu queria me livrar

de qualquer efeito de composição, e a maneira óbvia de fazer isso é ser simétrico.

GLASER: Por que você quer evitar efeitos de composição?

JUDD: Bem, esses efeitos tendem a carregar com eles todas as estruturas, valores, sentimentos da tradição européia. Convém a mim que tudo isso vá por água abaixo. Quando Vasarely produz efeitos óticos dentro dos quadrados, eles nunca são suficientes e ele precisa ter pelo menos três ou quatro quadrados, inclinados, um avançando para dentro do outro, e todos arrumados. Isso é cerca de cinco vezes mais composição e malabarismo do que ele precisa.

GLASER: É rebuscado demais?

JUDD: É, nos padrões de alguém como Larry Poons. A composição de Vasarely tem o efeito de ordem e qualidade que a pintura tradicional européia tinha, o que eu acho muito questionável... A objeção não é que Vasarely seja rebuscado, mas que na sua multiplicidade há uma certa estrutura que possui qualidades que não me agradam.

GLASER: Que qualidades?

JUDD: As qualidades da arte européia até agora. São inumeráveis e complexas, mas o melhor modo de explicar é dizendo que elas estão ligadas a uma filosofia — racionalismo, filosofia racionalista.

GLASER: Descartes?

JUDD: Sim.

GLASER: E você está querendo dizer que o seu trabalho está distante do racionalismo?

JUDD: Sim. Toda essa arte está baseada em sistemas construídos antes, sistemas *a priori*; eles expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que hoje estão bastante desacreditados como modo de se compreender como o mundo é.

GLASER: Desacreditados por quem? Pelos empiristas?

JUDD: Pelos cientistas, tanto pelos filósofos quanto pelos cientistas.

GLASER: Qual é a alternativa para um sistema racionalista no seu método? Dizem com frequência que o seu trabalho é preconcebido, que você o planeja antes de realizá-lo. Esse não é um método racionalista?

JUDD: Não necessariamente. Isso é muito menos importante. Quando você pensa o trabalho à medida que trabalha nele, ou você pensa nele antes de começar, trata-se de um problema muito menor do que a natureza do

trabalho. *O que* você quer expressar é uma coisa muito mais importante do que *como* você irá fazê-lo. Larry Poons elabora os pontos à medida que os vai fazendo; ele planeja um esquema antes e também faz mudanças enquanto trabalha. Obviamente, eu não posso fazer muitas mudanças, embora faça o que posso quando empaco.

GLASER: Em outras palavras, você poderia estar recorrendo a uma posição anti-racionalista antes de começar efetivamente a realizar o trabalho artístico.

JUDD: Eu o estou realizando em favor de uma qualidade que *eu* acho interessante e mais ou menos verdadeira. E a qualidade envolvida no tipo de composição feito por Vasarely não é verdadeira para mim.

GLASER: Você poderia ser mais específico sobre como o seu trabalho reflete um ponto de vista anti-racionalista?

JUDD: As partes são não-relacionais.

GLASER: Se não há nada a relacionar, então você não pode ser racional a respeito delas porque elas simplesmente estão lá?

JUDD: Sim.

GLASER: Então é quase uma abdicação do pensamento lógico.

JUDD: Eu não tenho nada contra usar uma espécie de lógica. Isso é simples. Mas quando você começa a relacionar partes, em primeiro lugar, você está supondo que tem um todo vago — o retângulo da tela — e partes definidas, o que é uma completa distorção, porque você deveria ter um *todo* definido e quem sabe nenhuma parte, ou muito poucas. As partes são sempre mais importantes do que o todo.

GLASER: E você quer que o todo seja mais importante do que as partes?

JUDD: Sim. O todo é isso. O grande problema é manter o sentido do todo.

GLASER: Não há *gestação*, não é? Há apenas uma idéia?

JUDD: Mas eu penso sobre o trabalho, e se puder o modificarei. Só quero que ele exista como uma coisa inteira. E isso não tem nada de especialmente inusual. A pintura vem caminhando para isso há muito tempo. Uma porção de gente, como Oldenburg por exemplo, obtém um efeito de “*todo*” em seu trabalho.

STELLA: Mas todos nós ainda nos deparamos com elementos estruturais ou composicionais. Os problemas não são nada diferentes. Ainda tenho que compor um quadro, e se você faz um objeto, você tem que orga-

nizar a estrutura. Não acho que o nosso trabalho seja tão radical em qualquer sentido, porque você não encontra nenhum elemento composicional ou estrutural realmente novo. Eu não sei se isso existe. É como a idéia de uma cor que você nunca viu antes. Existe algo que seja tão radical quanto uma diagonal que não é uma diagonal? Ou uma linha reta ou um elemento composicional que você não possa descrever?

GLASER: Então, Don, até os seus esforços para se livrar da arte européia e seus efeitos composicionais tradicionais são um tanto limitados, porque você ainda vai estar usando os mesmos elementos básicos que eles usaram.

JUDD: Não, não acho. Não estou nada interessado na arte européia e acho que ela já era. Não é tanto que os elementos que nós usamos sejam novos, mas sim o seu contexto. Por exemplo, eles podem ter usado uma diagonal, mas ninguém entre eles usou uma diagonal tão direta quanto Morris Louis^{*}

STELLA: Olhe para os kandinskys todos, até mesmo os mecânicos. Eles são meio terríveis, mas têm algumas diagonais bem radicais e coisas assim. É claro que estão sempre em equilíbrio.

JUDD: Quando se desenha uma clara diagonal através de toda a superfície, é algo muito diferente.

STELLA: Mas mesmo assim a idéia da diagonal já existe há muito tempo.

JUDD: Isso é verdade; sempre vai haver alguma coisa no trabalho de alguém que já existe há muito tempo, mas o fato da organização composicional não ser importante é bem novo. Composição é, obviamente, muito importante para Vasarely, mas tudo o que me interessa é ter um trabalho que seja interessante para mim como um todo. Não acho que haja nenhum malabarismo que se possa fazer com uma composição de modo a torná-la mais interessante com relação às partes.

GLASER: Você, obviamente, tem conhecimento dos artistas construtivistas, como Gabo e Pevsner. E quanto à Bauhaus? Você está sempre falando em economia e em austeridade. É apenas com relação à idéia que você quer que seu trabalho seja “inteiro”, ou você acha que havia algo de verdadeiro no *dictum* de Mies, da Bauhaus, de que “menos é mais”?

^{*} Referência à série *Unfurled*, de 1960. (N.T.)

JUDD: Não necessariamente. Em primeiro lugar, talvez eu esteja mais interessado no Neoplasticismo e no Construtivismo agora do que estava antes, mas nunca fui influenciado por eles, e sou com certeza mais influenciado pelo que acontece nos Estados Unidos do que por qualquer coisa como esta. Então, a minha admiração por alguém como Pevsner ou Gabo é em retrospecto. Considero a Bauhaus muito distante para pensar nela, e nunca pensei muito sobre ela.

GLASER: O que torna o espaço que você usa diferente da escultura neoplástica? O que você está buscando em termos de espaço novo?

JUDD: Em primeiro lugar, não entendo muito de escultura neoplástica, afora o fato de que esta me agrada de um modo vago. Estou usando o espaço real [*actuel*], porque quando estava fazendo pinturas não conseguia encontrar um jeito de evitar uma certa dose de ilusionismo nas pinturas. Achava que essa também era uma qualidade da tradição ocidental e eu não a desejava.

GLASER: Quando você fez a horizontal com as cinco verticais pendendo dela, você disse que pensou no trabalho como um todo; que você não estava sendo composicional de forma alguma nem opondo os elementos. Mas, afinal de contas, você os está opondo porque vertical e horizontal são opostos pela natureza; e a perpendicular é uma oposição. E se você tiver um espaço entre cada um, isso os torna partes.

JUDD: Sim, é verdade, de certo modo. Veja, o grande problema é que qualquer coisa que não seja absolutamente simples começa, de algum modo, a ter partes. O importante é ser capaz de trabalhar e fazer coisas diferentes e, mesmo assim, não quebrar a inteireza que uma peça tem. Para mim, a peça com a barra de latão e as cinco verticais é acima de tudo *aquela forma* [*that shape*]. Não penso na barra de latão em oposição às cinco coisas, como Gabo ou Pevsner podiam obter um ângulo e depois outro apoiando-o ou relacionando-o com uma diagonal. Além disso, as verticais abaixo da barra de latão horizontal ao mesmo tempo a apóiam e pendem dela, e o comprimento é apenas o suficiente, de modo que parece que as verticais estão penduradas na horizontal tanto quanto a apóiam, assim elas ficam presas lá. Não as considerei soltas, como partes independentes. Se elas fossem mais longas e a barra de latão estivesse claramente pousada nelas, isso não me agradaria.

GLASER: Você escreveu sobre a predominância do acaso no trabalho de Robert Morris. Este elemento existe também nas suas peças?

JUDD: Sim. Pollock e aquelas pessoas representam o verdadeiro acaso; por ora é melhor retirar disso uma conclusão inevitável — não se tem que imitar o acaso. Você usa uma forma simples que não se parece nem com ordem nem com desordem. Reconhecemos que o mundo é feito 90% de acaso e contingência. A pintura antiga dizia que existe mais ordem no esquema das coisas do que admitimos hoje, como Poussin dizendo que a ordem está por trás da natureza. A ordem de Poussin é antropomórfica. Agora não existem idéias preconcebidas. Veja uma forma simples — uma caixa, por exemplo —, ela tem mesmo uma ordem, mas não é assim tão ordenada que esta seja sua qualidade dominante. Quanto mais partes tem uma coisa, mais importante se torna a ordem, e no fim a ordem se torna mais importante do que tudo o mais.

GLASER: Existem diversas outras características que acompanham a prevalência da simetria e da simplicidade no novo trabalho. Ele tem uma aparência muito acabada, uma negação completa do enfoque pictórico. A pintura do século XX se preocupou principalmente em enfatizar a presença do artista na obra, muitas vezes com uma qualidade inacabada, pela qual é possível que uma pessoa participe da experiência do artista, do processo de pintura do quadro. Você nega tudo isso também; o seu trabalho tem uma aparência industrial, uma aparência de não ter sido feito pelo homem.

STELLA: As ferramentas do artista ou o pincel tradicional do artista e talvez até mesmo a tinta a óleo estão desaparecendo muito rapidamente. Usamos principalmente tinta comercial, e em geral tendemos a usar pincéis maiores. De certa forma, o Expressionismo Abstrato começou tudo isso. De Kooning usou pincéis de pintar paredes e técnicas de pintar paredes.

GLASER: Pollock usava tinta comercial.

STELLA: Sim, a tinta de alumínio. O que aconteceu, pelo menos comigo, é que quando comecei a pintar eu ia olhar Pollock, De Kooning, e a coisa que todos eles tinham, e eu não, era a formação em uma escola de arte. Eles foram educados desenhando e todos eles terminaram pintando ou desenhando com o pincel. Eles se afastaram dos pincéis pequenos e, numa tentativa de se libertarem, envolveram-se com tinta comercial e pincéis de pintar parede. Ainda assim, era basicamente desenho com tinta, e isso caracterizou quase toda a pintura do século XX. Do modo como a minha pintura estava indo, o desenho foi se tornando cada vez menos necessário. Era exatamente aquilo que eu não ia fazer. Eu não ia desenhar com o pincel.

GLASER: O que o levou a esta conclusão de que o desenho não era mais necessário?

STELLA: Bem, você tem um pincel e você tem tinta no pincel, e você pergunta a si mesmo por que está fazendo o que quer que esteja fazendo, que inflexão você vai realmente fazer com o pincel e com a tinta que está na ponta do pincel. É como caligrafia. E descobri que simplesmente não tinha nada a dizer nestes termos. Não queria fazer variações; não queria marcar um caminho. Queria tirar a tinta da lata e colocá-la na tela. Conheci um cara esperto que costumava debochar do meu trabalho, mas ele também não gostava dos expressionistas abstratos. Dizia que eles seriam bons pintores se ao menos conseguissem manter a tinta tão boa quanto ela é dentro da lata. E foi isso que eu tentei fazer. Tentei manter a tinta tão boa quanto ela era quando estava na lata.

GLASER: Você está insinuando que está tentando destruir a pintura?

STELLA: É que simplesmente não dá para voltar atrás. Não se trata de destruir nada. Se algo está gasto, acabado, terminado, de que adianta se envolver com isso?

JUDD: Arrancar, cortar ou morrer.

GLASER: Você está sugerindo que não há mais soluções para ou que não há mais problemas na pintura?

STELLA: Bem, parece-me que temos problemas. Quando Morris Louis expôs em 1958, todos (*Art News*, Tom Hess) criticaram o trabalho dele como fraco, meramente decorativo. Ainda dizem isso. Louis é um caso realmente interessante. Em todos os sentidos, os seus instintos eram do Expressionismo Abstrato, e ele estava profundamente envolvido com tudo aquilo, mas também achava que tinha de mudar. Sempre me meto em discussões com pessoas que querem conservar os antigos valores em pintura — os valores humanistas que sempre encontram na tela. Se você pressioná-las, elas sempre acabam afirmando que existe algo além de tinta na tela. A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela *está* realmente lá. Trata-se, de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo. Está se fazendo uma coisa. Isso tudo devia ser considerado ponto pacífico. Se a pintura fosse enxuta o bastante, acurada o bastante ou direta o bastante, você seria simplesmente ca-

paz de olhar para ela. Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a idéia em seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê.

GLASER: Então não fica muita coisa depois, fica?

STELLA: Não sei o que mais pode haver. Se puder chegar a uma sensação visual que seja prazerosa, ou que valha a pena olhar, ou agradável; se puder apenas fazer algo que valha a pena ser olhado, isso é algo que realmente tem valor.

GLASER: Mas algumas pessoas diriam que o efeito visual é mínimo, que você só está nos oferecendo uma única cor ou um agrupamento simétrico de linhas. Uma paisagem do século XIX presumivelmente daria mais prazer, simplesmente por ser mais complicada.

JUDD: Eu não acho que seja mais complicada.

STELLA: Não, porque o que você está dizendo no fundo é que uma paisagem do século XIX é mais complicada porque há duas coisas interagindo — profundidade de espaço e o modo como ela é pintada. Você pode ver como é feita e ler as figuras no espaço. Veja por exemplo a pintura de Ken Noland, que não passa de algumas manchas no fundo da tela. Se você quiser olhar os níveis de profundidade, existem tantos espaços problemáticos quanto na outra. E alguns deles são extremamente complicados tecnicamente; você fica quebrando a cabeça para saber como ele pintou daquele jeito.

JUDD: A pintura dos velhos mestres tem uma sólida reputação de ser profunda, universal e tudo isso, mas não o é necessariamente.

STELLA: Mas eu não sei como tratar a alegação de que eles só queriam criar algo agradável de se olhar, porque mesmo que eu queira isso, também quero que a minha pintura seja de tal ordem que você não possa *evitar* o fato de que ela foi feita para ser inteiramente visual.

GLASER: Frank, dizem que você afirmou, que quer tirar o sentimentalismo da pintura.

STELLA: Eu espero não ter dito isso. Acho que o que disse foi que o sentimento não era necessário. Eu não achava na época, e não acho hoje, que seja necessário fazer quadros que irão interessar as pessoas no sentido de que elas possam estar sempre voltando para explorar detalhes pictóricos. Pode-se parar diante de qualquer obra expressionista-abstrata por muito

tempo, andar para a frente e para trás, e analisar as densidades do pigmento, a inflexão e todo o trabalho pictórico do pincel durante horas. Mas particularmente eu não gostaria de fazer isso, e também não pediria para ninguém fazê-lo diante das minhas pinturas. Mais ainda, gostaria de proibir as pessoas de fazer isso diante das minhas pinturas. É por isso que as faço do jeito que elas são, mais ou menos.

GLASER: Por que você gostaria de proibir alguém de fazer tal coisa?

STELLA: Acho que após certo tempo você deveria saber que está apenas mutilando, de certa maneira, a tinta. Se você tiver algum sentimento com relação à cor ou à direção da linha ou algo assim, acho que pode afirmar isso. Não precisa ficar amassando e triturando o material. Isso me parece destrutivo; me deixa muito nervoso. Quero encontrar uma atitude que seja basicamente construtiva e não destrutiva.

GLASER: Você parece estar mais em busca de uma economia de meios do que de tentar evitar a sentimentalidade. Isso não seria mais exato?

STELLA: É, mas há algo horrível nessa “economia de meios”. Não sei por que, mas isso me faz reagir imediatamente. Eu não desvio do meu caminho para ser econômico. É difícil explicar do que se trata exatamente. Sou motivado pela redução, no entanto não acho que as pessoas de modo geral sejam motivadas por isso. Seria bom se todos fôssemos, mas na verdade eu sou motivado pelo desejo de fazer alguma coisa, e faço essa coisa do jeito que me parece melhor.

JUDD: Você está se livrando das coisas que as pessoas costumavam achar que eram essenciais para a arte. Mas essa redução é somente incidental. Não concordo com a idéia de redução, de modo geral, porque ela é apenas redução das coisas que alguém não quer. Se o meu trabalho é reducionista, isso ocorre porque ele não possui os elementos que as pessoas achavam que deviam estar lá. Mas ele tem outros elementos de que gosto. Veja o Noland, de novo. Você pode pensar nas coisas que sua pintura não tem, mas há uma lista enorme de coisas que ela *tem*, e que antes dele a pintura não tinha. Por que se trata necessariamente de uma redução?

STELLA: Você quer livrar-se de coisas que lhe dão problemas. À medida que você continua a pintar, descobre coisas que estão atrapalhando um bocado, e são essas coisas que você tenta tirar do caminho. Você pode estar derramando muita tinta azul e porque essa tinta em especial tem algum

problema, você não a usa mais, ou encontra um solvente melhor ou uma trincha melhor. Há uma grande procura por materiais melhores, tenho a impressão. Não sei até que ponto isso é bom.

JUDD: Não há nada de sacrossanto em relação aos materiais.

STELLA: Eu perco de vista o fato de que as minhas pinturas são feitas em tela — embora saiba que estou pintando sobre tela — e vejo apenas as minhas pinturas. Não fico tão obcecado com a própria tela. Se o ato visual que está acontecendo na tela for forte o suficiente, não chego a ter uma sensação muito forte com relação à qualidade material da tela. Ela de certa forma desaparece. Não gosto de coisas que enfatizam as qualidades materiais. Chego ao ponto de não gostar nem das pinturas de Ken Noland (embora eu goste bastante delas). Às vezes, toda essa tela em branco me põe para baixo, somente por ser uma extensão tão grande; a qualidade física da lona de algodão atrapalha.

GLASER: Um outro problema. Se você pinta tantas telas iguais, até que ponto o olho pode ser estimulado por tanta repetição?

STELLA: Esse é realmente um problema relativo porque obviamente atinge pessoas diferentes de formas diferentes. Acho Milton Resnick, por exemplo, tão repetitivo quanto eu, se não for mais. A mudança no trabalho de qualquer artista, de quadro para quadro, não é assim tão grande. Veja por exemplo uma exposição de Pollock. Você pode ter um intervalo de dez anos, mas pode reduzir o que ele fez a três ou quatro coisas. Em qualquer período de um artista, quando ele está trabalhando em algum problema ou interesse em particular, as pinturas tendem a ser bastante parecidas. É difícil encontrar alguém que não seja assim. Parece ser a situação natural. E todo mundo acha algumas coisas mais chatas de ver do que outras.

GLASER: Don, seria correto dizer que o seu enfoque é niílista, considerando o seu desejo de se livrar de diversos elementos?

JUDD: Não, eu não o considero nem niílista, nem negativo, nem *cool*, nem nada disso. Também não acho que a minha objeção à tradição ocidental seja uma qualidade positiva do meu trabalho. É apenas uma coisa que eu não quero fazer, só isso. Quero fazer outra coisa.

GLASER: Há alguns anos, nós conversamos sobre o que a arte virá a ser, uma arte do futuro. Você tem uma visão disso?

JUDD: Não, eu estava apenas falando do que a minha arte vai ser, e do que imagino que poderia vir a ser a arte, da qual eu gosto, de algumas outras poucas pessoas.

GLASER: Para você a arte não é, de certo modo, evolutiva? Você fala sobre o que a arte foi e depois você diz que isso tudo é antiquado, que está totalmente ultrapassado agora.

JUDD: É antiquado porque envolve todas aquelas crenças que você não pode aceitar na vida. Você não quer mais trabalhar com elas. Não é que nenhuma daquelas obras tenha enlouquecido de repente. Se eu conseguir um Piero della Francesca, está ótimo.

Eu queria falar um pouco sobre essa questão pictórica. Ela com certeza envolve uma relação entre o que está do lado de fora — a natureza ou a figura ou alguma outra coisa — e a ação real de pintar aquela coisa executada pelo artista, seu sentimento naquele momento. Esta é apenas uma das áreas de sentimento, e eu, de minha parte, não estou interessado nela para o meu trabalho. Não posso fazer nada com ela. Ela já foi totalmente explorada e não vejo por que somente a relação pictórica deveria se impor como arte.

GLASER: Você está sugerindo uma arte sem sentimento?

JUDD: Não, você está me interpretando mal. Porque eu estou dizendo que esse é apenas um tipo de sentimento — sentimento pictórico.

STELLA: Vamos considerar que, neste caso, pictórico signifique Expressionismo Abstrato, para facilitar as coisas. Aqueles pintores estavam obviamente envolvidos com o que estavam fazendo, enquanto faziam; agora, no que Don faz, e acho que no que eu faço, grande parte do esforço é direcionado para o fim. Acreditamos que podemos achar o fim e que uma pintura pode ser acabada. Os expressionistas abstratos sempre acharam muito problemático o fato de uma pintura estar acabada. Nós diríamos, mais prontamente, que nossas pinturas estariam acabadas e falaríamos, bem, se ela é um fracasso ou não — ao invés de dizer, bem, talvez não esteja realmente acabada.

GLASER: Você está dizendo que a pintura é quase inteiramente conceituada antes de ser feita, que você consegue projetar um diagrama em sua mente e colocá-lo na tela. Talvez fosse adequado simplesmente verbalizar esta imagem e oferecê-la ao público ao invés de oferecer-lhes a sua pintura?

nar a composição. Isso seria fantasticamente *avant-garde*; seria de fato uma boa idéia. Mas a pergunta é: como se faz isso? O melhor artigo que eu já li sobre pintura pura e tudo isso foi o de Elaine de Kooning, “Pure paints a picture”.⁴ Puro era muito puro e vivia num *loft* vazio, branco e quadrado. Ele era muito meticuloso e desistiu de pintar com pincéis e tudo o mais, e tinha uma seringa cheia de um líquido incolor, que injetava na sua espuma de borracha incolor e inodora. Era assim que ele criava os seus objetos de arte — injetando um líquido incolor num material incolor.

JUDD: Um artista radical.

STELLA: Bem, Yves Klein foi sem dúvida um artista radical, ou então ele não fez nada de muito interessante.

JUDD: Eu acho que Yves Klein, até certo ponto, estava fora da pintura européia, mas por que ele não é ainda verdadeiramente radical?

STELLA: Não sei. Eu tenho uma de suas pinturas, que de certo modo eu gosto, mas há algo sobre ele... Quer dizer, o que há de não-radical na idéia de vender ar? Ainda assim, não parece muito interessante.

JUDD: A mim também não. Uma coisa que eu quero é ser capaz de ver o que eu fiz, como você disse. Arte é algo que se olha.

GLASER: Você deixou claro que mesmo provocar algum tipo de prazer real com o seu trabalho, Frank. Mas o fato é que, nesse momento, a maioria das pessoas que se defronta com ele parece ter um certo problema neste sentido. Elas não desfrutam desse prazer que você parece estar apresentando a elas de forma bem simples. Em outras palavras, elas ainda ficam surpresas e confusas com sua simplicidade. Isso é porque elas não estão preparadas para esses trabalhos, porque, mais uma vez, elas simplesmente não alcançaram o artista?

STELLA: Talvez essa seja a qualidade da simplicidade. Quando [o famoso jogador de baseball americano] Mantle atira a bola para fora do campo, todo mundo fica sem fala durante um minuto porque é algo tão simples. Ele a atira bem longe, para fora dos limites do parque, e geralmente isso é suficiente.

Notas

1. “Art”, *New Yorker*, 2 jan 1960. (N.T.)

2. Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International* 7, n.8, 1962. [Trad. bras. “Depois do Expressionismo Abstrato”, *Revista Gávea* 3, jun 1986.]

3. Exposição de Yves Klein, na Galeria Iris Clert (Paris, abr 1958); consistia em uma galeria vazia, com paredes brancas.

4. Elaine de Kooning, "Pure paints a picture", *Art News* v.56, n.4, verão 1957, p.86-7. [Sobre essa espécie de caricatura de Ad Reinhardt ver Barbara Rose (org.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1975. Na série de artigos publicados por *Art News*, nos anos 50, "Jackson Pollock paints a picture", as fotos de Pollock "em ação", de Hans Namuth, foram recebidas como a demonstração do cenário da *Action Painting* (ver Harold Rosenberg, "The American action painters", *Art News*, 1952, também presente em *A tradição do novo*, São Paulo, Perspectiva, 1974). As fotografias como texto adquirem, segundo Rosalind Kruass, um valor crítico, ver *L'Atelier de Jackson Pollock*. Hans Namuth, Paris, Macula, 1978.]

Dick Higgins

Declarações sobre a intermídia

Richard (Dick) Higgins

[*Jesus Pieces*, 1938 – *Quebec*, 1998]

Aluno de John Cage na New School, é um dos protagonistas do grupo Fluxus. Trabalhando com pintura, performance e poesia; happenings, intermídia e filme; tipografia e livro de arte, suas apresentações, projetos e publicações o tornaram uma figura central da rede de ideais que ligavam artistas em todo o mundo. Em 1964 funda as edições Something Else Press, que publicam textos históricos como os de Gertrude Stein e dos dadaístas; livros de artistas, poesia concreta, *new music* etc. Com Emmett Williams cria a Galeria Something Else. A partir de 1974, inicia as Unpublished Editions, com Geoff Hendricks, Philip Corner, Jackson MacLow, Alison Knowles e John Cage (que publica *Writings through Finnegans Wake*). Ativas até 1985, as edições passam a se chamar Printed Editions em 1978.

A partir de 1965, Higgins define seu trabalho com o termo de *intermedia*, conceito que supõe interseções entre mídias, espaços

A arte é uma das maneiras como as pessoas se comunicam. Para mim é difícil imaginar uma pessoa séria atacando um meio de comunicação *per se*. Nossos verdadeiros inimigos são aqueles que nos mandam para morrer em guerras sem sentido ou que nos fazem viver vidas que se reduzem ao trabalho enfadonho, e não as pessoas que usam meios de comunicação diferentes daqueles que achamos mais apropriados à situação atual. Quando essas pessoas são atacadas, é estabelecido um desvio de atenção que serve unicamente aos interesses de nossos verdadeiros inimigos.

Entretanto, devido à propagação da alfabetização de massa, graças à televisão e ao rádio transistorizado, as nossas sensibilidades mudaram. A própria complexidade desse impacto nos dá um gosto pela simplicidade, por uma arte que está baseada nas imagens subjacentes que um artista sempre usou para chegar ao seu intento. Assim como no caso dos cubistas, estamos buscando um novo modo de olhar para as coisas, só que mais completamente, uma vez que estamos mais impacientes e mais ansiosos para chegar às imagens básicas.

Isso explica o impacto de happenings, peças-evento, *mixed-media*. Não pedimos mais que se fale magnificamente de pegar em armas contra um mar de problemas*, queremos ver isso feito. A arte que faz isso de modo mais direto é aquela que nos permite essa imediatividade, com um mínimo de distrações.

Só Deus sabe como essa propagação de meios [*means*], gostos e *insights* psicodélicos vai acelerar esse processo. A minha conjectura é a de que isso não vai mudar nada, apenas intensificar uma tendência que já existe.

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a idéia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [*intermedia*], para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo.

Portanto, não é razoável que, tendo descoberto a intermídia (o que talvez só tenha sido possível através de uma aproximação por meios formais, até mesmo abstratos), agora o problema central não seja mais apenas o for-

que não representam a fusão, mas a relação complexa no ínterim de posições. O conceito foi explicitado em várias publicações, como *Intermedia* (Something Else Press, 1966); *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983); em happenings; em filmes como *Invocations of Canyons and Boulders, for Stan Brakhage* (1962); e em gravações telefônicas: *Telephone music* (1970); *Plug and acid novel* (1977, composta com Emmett Williams); *Poems and metapoems* (1983); *The sound of animals dying thirteen to one* (1990).

Entre suas publicações teóricas e antologias destacam-se *FOEW & OMBWHNW (Freaked Out Electronic Wizards and Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings)* (1969); *Fantastic Architecture* (1971); *Visible Language* (1986); e *Pattern Poems: Guide to an Unknown Literature* (1987). Deixou, inacabado, o livro *The Theory of the Book*. Alguns de seus textos estão reproduzidos em *Fluxus: O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (Brasília/Rio de Janeiro/Detroit, CCBB/The Gilbert and Lila Fluxus Collection Foundation, 2002).

“Statement on intermedia”

Texto de 3 de agosto de 1966, publicado em *DE-COLL/AGE 6* (Walker Art Center, jul 1967).

* “Taking arms against a sea of troubles”, citação de uma frase do monólogo de *Hamlet* que se inicia com “Ser ou não ser, eis a questão”. (N.T.)

mal, de aprender a usá-los, mas o problema novo e mais social de para que usá-los? Tendo descoberto as ferramentas com um impacto imediato, para que vamos usá-las? Se admitirmos — diferentemente de McLuhan e outros que elucidaram um pouco o problema até aqui — que há forças perigosas operando em nosso mundo, não é apropriado nos aliarmos contra elas, e usarmos aquilo com que nos importamos realmente e aquilo que amamos ou odiamos como o novo tema de nosso trabalho? Será que o problema central dos próximos dez anos, mais ou menos, para todos os artistas em todas as formas possíveis, vai ser menos a descoberta ainda por vir de novas mídias e intermídias, e muito mais a nova descoberta de maneiras de usar aquilo com que nos importamos tanto de modo apropriado quanto explicitamente? Nunca foi tão verdadeiro quanto agora o velho adágio segundo o qual dizer que uma coisa é de um jeito não a faz ser desse jeito. Simplesmente falar sobre o Vietnã ou sobre a crise em nossos movimentos trabalhistas não é nenhuma garantia contra a esterilidade. Temos de encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação. Resta muita coisa ainda para fazermos, talvez mais do que nunca. Mas agora temos que dar os primeiros passos.

Luciano Fabro

Discursos

LONZI: Para o catálogo de sua exposição na primavera passada, em Milão, você criou legendas para cada uma das obras expostas. Relendo-as, percebo que se trata pura e simplesmente de descrições. O que você tencionava sugerir ao espectador?

FABRO: Na verdade, o que eu queria sugerir é que eles não adotassem atitudes especiais ou convencionais; queria simplesmente colocar o visitante diante daquilo que ele vê. Por si só, elas não seriam necessárias, se de uma maneira geral eu percebesse que as pessoas vêem as coisas como são. Tomemos como exemplo a *Ruota* [a Roda]: um círculo apóia-se em um braço pênsil que, com o esforço, tensiona-se. Na prática, não vemos o braço e, pelo contrário, voltamos nossa atenção para o círculo, para sua instabilidade crescente, e o sentimos rodar. Habitados como estamos a um tipo de leitura formal, digo somente: “Não olhem o círculo como um círculo próximo a uma linha curva.” É isso, o problema não é tanto olhar de maneira diversa quanto olhar minhas obras sem relacioná-las a outros fatos que podem apresentar analogias formais, mas não tipos equivalentes de fruição. Desde o co-

Luciano Fabro

[Turim, 1936]

Fabro abandona a pintura em 1963 e no mesmo ano inicia uma série de obras como *Buco*, só apresentadas em 1965 em Milão. Integra-se então à Arte Povera, termo criado por Germano Celant, porém mais tarde distancia-se do grupo e do crítico. Seus primeiros trabalhos já continham alguns elementos da estética que desenvolveria depois: os materiais utilizados, as inscrições do seu corpo, a interdependência dos objetos e o seu contexto, assim como os fenômenos de percepção, visuais e corporais, além da importância do lugar ocupado pelo espectador.

Com um extenso *corpus* de textos, entrevistas e *Lezioni*, um dos focos de sua reflexão é a não-distinção, na experiência da obra de arte, entre o exercício dos sentidos e o do intelecto. No Brasil, Fabro participou em duas ocasiões da Bienal de São Paulo (1975 e 1995) e realizou uma exposição

individual no Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1997, com curadoria de Glória Ferreira. Atualmente vive e trabalha em Milão.

Referências: Germano Celant, *Arte Povera* (Milão, Gabriele Mazzota, 1969); Jole de Sanna, *L. Fabro: Biografia, Eidografia* (Udine, Camponotto, 1996); *L. Fabro, Habiter l'espace* (Paris, Centre Pompidou, 1996); *L. Fabro* (Londres, Tate Gallery, 1997); *L. Fabro* (Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997); *L. Fabro, Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997* (Turim, Einaudi, 1999); *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972* (Minneapolis/Londres, Walker Art Center/Tate Modern, 2001-2).

Os ensaios, entrevistas e transmissões de rádio de Carla Lonzi estabeleceram um terreno fértil para a construção de diálogos e definições da Arte Povera. Em *Autoritratto*, compilado entre 1968 e 1969 em Minneapolis, ela construiu seu auto-retrato a partir de entrevistas gravadas com os principais artistas italianos, tais como Lucio Fontana, Giulio Paolini, Pino Pascali, Carla Accardi e esta conversa com Luciano Fabro.

“Discorsi” Entrevista de Luciano Fabro a Carla Lonzi, novembro de 1965. Publicada na revista *Marcartré* 19-22 (abr 1966) e em Carla Lonzi, *Autoritratto* (Bari, De Donato, 1969).

meço da arte moderna, de quando em quando instituíam-se poéticas que levavam a um certo tipo de leitura. Ora, a crítica que faço a esse tipo de leitura não é dirigida às poéticas, justas em seus âmbitos, mas à obrigação, para quem as desfruta, de ler todas as coisas segundo alguns cânones típicos de leitura. Eu, mais que a um tipo particular de leitura, gostaria de levar o fruidor a um modo de ler a experiência, *as coisas*. Proponho uma leitura liberada dos hábitos intelectuais que intervêm quando se consideram produtos artísticos. Trata-se de ler as coisas, não os próprios pensamentos.

LONZI: No âmbito das pesquisas visuais mais recentes temos assistido ao surgimento de poéticas e, portanto, de tipos de leitura, que reivindicam as descobertas da psicologia da gestalt. Em que medida você compartilha tais pontos de vista?

FABRO: Os mestres da teoria da gestalt propunham seus esquemas como exemplos e não como módulos através dos quais se vêem as coisas. Tomemos $1+1=2$: não existe o 1 ou o 2, existe uma coisa ou duas coisas. Não é naturalismo, é um tipo de processo que usamos. Tornar figurativos os patterns, tornar figurativo o 1 não faz sentido; o que importa é o elemento que faz o 1, ou seja, a passagem entre o elemento e o esquema mental. Não faço uma crítica à filosofia da gestalt, que tem sempre uma grande preocupação em manter-se próxima às coisas; é no tipo de leitura que se quer extrair daí e instrumentalizar que vejo um perigo: cindir o comportamento visual da experiência em sua complexidade praticamente bloqueou o valor da experiência, pois para nós a experiência de

um sentido único não é mais experiência. Temos que distinguir a impressão da experiência; a impressão é um fato transitório, dificilmente controlável, que pode modificar qualquer coisa em nossa bagagem psicológica, ao gerar um choque. A experiência não é apenas ver, mas sentir, tocar, ser capaz de reconstruir etc. *A experiência é precisamente este tomar posse.*

A contribuição fundamental da psicologia da gestalt, ao contrário, foi ter individualizado aquilo que, no momento do conhecimento, perturba a visão. Mas para conhecer precisamos das coisas. A metodologia não é feita do material ao qual se aplica o seu método, ela provém do método. O erro da arte que, equivocadamente a meu ver, é chamada de gestáltica, mas sendo na realidade arte ótica, está em confundir as figuras geométricas que podem exemplificá-la com a metodologia da visão, o que é uma coisa absurda. Seria como dizer: “Você não acha que uma árvore ficaria bem melhor quadrada?”

LONZI: Quando você se recusa a tomar como ponto de partida um problema de forma e fala em propor visualmente uma experiência das coisas, é evidente que pretende determinar uma certeza filtrada mentalmente, mas não da maneira tradicional. Você, ao contrário do artista que sobre-põe à realidade um filtro normativo que se torna paralisante, busca distinguir, na própria realidade, as possibilidades de ordenação que reflitam a elasticidade capaz de sustentar as relações com o caráter mutante e imprevisível das situações reais. Gostaria que você precisasse o que entende por experiência de tipo não-formal.

FABRO: Tomemos o exemplo de *Buco* [*Buraco*]: não é um problema de forma. De fato, chamo de *Buco* essa coisa não em razão do pattern que eu possa ter de um buraco, pois não pode haver pattern definido e menos ainda um pattern visual. O buraco pode ser descoberto até por um cego, ele pode não saber que forma tem, mas é capaz de descobri-lo, assim como uma criança. Para tomar posse de uma situação, intervêm, como organização total, todos os nossos sentidos. É um pattern que não podemos definir visualmente. Não é questão de forma, não é questão de cor. Repito, a experiência eu não a faço com o quadro, com o espelho, com a estrutura; eu a faço vivendo, olhando as coisas, tomando posse. Quando você está vivo tudo lhe interessa. Eu falava de entrar em estado de atenção. Compreendi que repropor o objeto em si não significa repropor a sua experiência: o problema é bem mais profundo. Não é o processo figurativo, mesmo em nível tautológico, que nos repropõe a coisa, mas algum elemento diverso

deve concorrer para isso. Uma barra retesada, eu a sinto retesada, é bem diferente de uma linha com a mesma forma. E eu pretendo recuperar justamente este momento.

LONZI: Praticamente até 1961-62, você desenvolveu um trabalho de pintura, como pesquisa e análise dos vários comportamentos assumidos pelos artistas de vanguarda: como eram concebidas a forma e as cores, a massa, a matéria etc. Seria muito longo relatar aqui todas as passagens que levaram você a uma espécie de dismantelamento das garantias inerentes à categoria artística. Entretanto, no final, você se viu diante de uma situação imprevista: o castelo da arte figurativa — forma e cor — estava desmontado. De que maneira começa para você o momento construtivo?

FABRO: Eu tinha que recomeçar do zero. Desmantelados os elementos do figurativo (falo assim porque também o abstracionismo, no fundo, refigurou mediante a forma e a cor), eu podia sair tranqüilo para olhar as coisas. Elas não me interessavam mais no nível emocional, mas sim por seu valor cognoscitivo. A partir daí, a sua atitude muda, você começa realmente a olhar as coisas: sabe que não pode copiá-las, pois ao copiá-las não são mais aquelas; sabe que a forma reportada, sintetizada, transposta é provisória, pode-se fazer mil cópias, o que só é útil no processo do designer. O que fazer, então? Você observa como são as coisas, por que razão tomamos posse delas — é realmente brutal, machuca, é isso, é um sofrimento —, nos damos conta de que nós nunca conseguimos apreender as coisas. Sem apreendê-las, as vemos; mas captá-las, apreendê-las e saber como a apreendemos, isso sempre nos escapa. Eu consigo fazer uma, duas obras por ano. Passar de um momento cognoscitivo a um outro análogo, que seja igualmente cognitivo, é um salto. Eu olho, eu tento, viro, reviro, volto a olhar. Há esse momento voltado para a atenção: eu olho. Percebo que tomei posse de uma situação: aquela do buraco de que falei antes ou aquela da reflexão e da transparência. Desta última, poderia ter feito um joguinho criando, que sei eu, um xadrez cujos quadrados fossem espelhantes/refletores, teria sido mais divertido do que coordenar uma experiência. Uma experiência em si não é bela nem feia: torna-se bela quando, uma vez terminada, nos deixa contentes.

LONZI: Você falou de atenção, de pesquisa das coisas. O aspecto poético do seu trabalho está implicado nesse comportamento: nele são liberadas energias controladas, embora de caráter existencial, que estão na base da eficácia da obra. É curioso notar que os seus trabalhos não excluem progra-

maticamente os estímulos sensoriais do ambiente, mas também não os valorizam intervindo sobre eles. A função do espelho ou da placa transparente manifesta-se exclusivamente no interceptar e ordenar os espaços mediante refrações e reflexões, mas de modo sensorialmente neutro. Pode-se pensar que nessa atitude esteja implícita uma espécie de desilusão com as relações entre os sentidos e as coisas, desilusão que, no fundo, faz parte de nossa civilização. Todavia, a tendência a desmaterializar, a captar o traço luminoso da realidade, independentemente da massa corpórea, eu sinto que ela tem relação com a atitude existencial de que falava antes, que se traduz em intensidade de revelação visual. Revelação, justamente, das coisas e de sua presença imediata, não sensorial mas espontaneamente psíquica.

Essa atividade visual, experiência particular reconduzida existencialmente à totalidade da experiência, encontra-se na origem da divergência entre a sua atitude e aquela dos artistas que “experimentam” os dados da visão. A este respeito, o trabalho que conclui todo um campo de pesquisa — *Buco, Impronta [Marca], Tondo e rettangolare [Redondo e retangular]* e por fim *Metà specchio metà vetro [Metade espelho metade vidro]*, parece-me significativo: uma placa de cristal de 2 m x 1 m. Suspensa em um ambiente, o olhar, lentamente, a percebe, a percorre, deslizando ao longo de suas bordas, enquanto gradualmente as outras coisas vão sendo abandonadas para permitir uma concentração sempre maior sobre aqueles reflexos contra o diafragma transparente. Cria-se assim, dentro do próprio ambiente, uma espécie de vazio dinâmico que leva à fruição da imagem, não como abstração ou figuração imóvel do real, mas como experiência vivida de um equilíbrio em ato entre um perceber e um abstrair, controlando e relacionando. Mas voltemos a definir qual é, para você, a atitude estética.

FABRO: Nós nos colocamos sempre em atitude estética diante de alguma coisa quando não somos obrigados a ter uma atitude instrumental. Isso não é uma poética, vem automaticamente, por um processo de vida. Como o prazer de caminhar: é um tudo, uma percepção da coisa, não é um fato sensorial ou sensível, é uma experiência global que deriva de não deixarmos que nenhum destes momentos de vida se perca. Pela mesma razão, podemos gostar da dor, não de modo masoquista, mas porque podemos perceber o seu modo de ser. Há uma diferença entre o sentir e o tomar posse, que é justamente o viver: só no primeiro caso, você recebe, é a vítima, o objeto. Para mim, atitude estética é quando vivemos através de uma

coisa, quando a vivemos e não quando a recebemos somente. Esse tipo de esteticidade é, sob diversas formas, comum. Assim, não se trata de instaurar uma poética, mas de afastar todas as poéticas. O problema das poéticas é precisamente esse: não tornar evidentes os postulados, mas criar vínculos entre os processos. O erro está sempre no postulado: você pode ser incapaz de perceber o erro (sofistas, escolásticos etc.) e a argumentação desenrola-se perfeitamente, mas em um dado momento você se vê fora do problema em questão. Veja, no entanto, Bacon, Descarres, Galileu, os renascentistas em geral: eles afastam tudo, mesmo os postulados mais pacificamente aceitos. Veja os poetas das canções de gesta, que usam, indiferentemente, qualquer postulado: tem de tudo. Veja Shakespeare, que ora diz uma coisa, ora o contrário; ora é burguês, ora é revolucionário: o que lhe interessa é o modo como se processam as coisas, não a coerência de um esquema (a poética).

LONZI: Os seus trabalhos têm um dado em comum: a instabilidade, ou seja, uma situação que provoca mais pontos de atenção e, para quem frui, a necessidade de contrabalançar os vários elementos entrecruzando suas propriedades. Houve um período da arte moderna, aquele inventivo originário, em que a relação entre o homem e o mundo fez-se viva graças a um deslocamento desse gênero. Para Cézanne, tratava-se de ordenar os espaços não-mentais, assim como esse elemento total e envolvente que é o ar, de uma concretude ora perceptiva, ora psíquica: é justamente a intermitência que, em uma situação limite, cria tal concretude. Essa intermitência fica particularmente evidente no jogo entre a parte espelhada e a parte transparente de seus cristais — talvez por isso eles sejam tão característicos do seu trabalho. Pode-se incluir nessa observação também o que você disse sobre a *Ruota*. Em outros termos, as suas obras são um estímulo para ordenar, movimentar e não para adequar-se a uma ordem preestabelecida. Esse tipo de processo envolve todos os valores de elasticidade e leveza que, para mim, caracterizam o seu trabalho.

FABRO: O objeto não tem, por si só, uma carga, ele só adquire uma carga quando intervém o sujeito; o objeto é apenas o pólo negativo, o pólo positivo somos nós. Isso sempre foi assim, nem seria necessário dizê-lo. No entanto, só agora nos demos conta disso e, ao percebê-lo, passamos a trabalhar de outro modo. Acho que minhas obras são diferentes das outras, formalmente, sem que eu tenha me preocupado com a forma. Nós nos encontra-

mos encontrando-nos diante de uma obra, temos um momento de pânico (o adjetivo não é dramático), que reconstrói o meu momento análogo da pesquisa. Mas essa tensão não se descarrega, ao contrário, ela convida a voltar à obra, determinando assim um processo de interação. Somos levados a ordenar não porque alguém imponha isso, mas porque é assim: quando nos damos conta da não-ordem (situação de pânico), se não somos imbecis ou se não estamos naquele estado de imbecilidade que caracteriza 99% das horas do dia, somos levados a ordená-la. Temos então que reordenar, mas sem saber *como*: vemos certos fatos, notamos certos fatos. Enriquecidos por essa situação, estamos de novo diante do objeto, enriquecido ele próprio pela experiência que ele suscitou em nós, com base na experiência precedente. Mas em um determinado momento, o objeto já não consegue mais acolher toda a riqueza da nossa experiência, vemo-nos tão carregados que o objeto não é mais suficiente. Saímos então para dar uma volta, e nossa experiência se amplia com outras situações análogas. Aqui fica bem claro, por exemplo, que a arte não é uma religião, que a partir de um certo ponto ela não compensa tudo, não contém tudo.

LONZI: Exato, justamente porque você propõe uma experiência particular, na qual é possível esclarecer as coisas, você não está empenhado na derubada do mundo nem na reconstrução de um plano absoluto sob a qual se considere o destino humano. Porém, excluído qualquer pronunciamento sobre a condição mesma de nossa existência, o plano das opções humanas, particulares, parece-me ser o único que se pode conhecer e ordenar.

FABRO: Falei de um processo de interação, de um lado, e de experiência interpessoal, de outro. Não sei se interpessoal é um termo usado ou se é justo, de qualquer modo estou certo de que não é impessoal. A meu ver, nós erramos quando, em nossas relações, agimos de maneira impessoal, pressupondo certas categorias de pessoas. Quando, ao contrário, pensamos no indivíduo, nos aproximamos de toda a sociedade, toda a massa, considerando, porém, pessoa por pessoa. Ora, o tipo de experiência que proponho, em si, pode ser boa, má ou indiferente. No entanto, gosto de perceber que se cria — e em determinados momentos isso me enche de uma espécie de felicidade que não é ligada ao trabalho, é um modo de vida — um laço entre as pessoas, um vínculo especial. Se somos dois a enfrentar um determinado problema, certamente o desenvolvemos melhor, podemos ir mais fundo, o controlamos e no final somos dois a poder falar

a respeito; através de um simples problema, que pode ou não interessar, temos a oportunidade de nos reconstruirmos mutuamente. Por que aconteceu com você e não com um outro qualquer? Porque este outro negou, já de início, a possibilidade de que eu lhe dissesse: “Tente olhar assim!” O que, como ponto de partida, é banalíssimo. Já você viveu uma experiência. Não que sua vida mude; contudo, através dessa experiência, você foi levada a certas questões, a certos problemas seus. Repropor não um esquema, um credo, um manifesto, mas oferecer a oportunidade de fazer uma mesma experiência a dois é o que dá origem às situações que nos colocam em um plano de humanidade, comunicável.

LONZI: Depois da arte informal, a nova disposição que se registra no plano dos comportamentos humanos, origem dos comportamentos artísticos, revela a gradual assimilação de um dado fundamental de consciência. Como diz o físico Werner Heisenberg: “Pela primeira vez em nosso planeta, o homem está descobrindo que está só consigo mesmo, sem aliado e sem adversário.” A tragédia acabou: aceitando os dados do inevitável, o homem volta a abrir os olhos para a experiência de um mundo que não é mais o seu império. Creio que o seu trabalho reflete essa nova condição do indivíduo, porém pressupondo-a como um dado óbvio, impossível de se perceber de modo direto. Mas indiretamente, ao buscar uma ordem no desenvolver-se da própria experiência, manifesta-se a necessidade não tanto de agarrar-se a razões de sobrevivência, mas de estabelecer um contato e uma comunicação verificável entre você e as coisas, que é justamente o viver. Nesse sentido, creio que as propostas revolucionárias perderam a carga de devir de outrora.

FABRO: A civilização segue adiante, não há como detê-la ou fornecer-lhe hipóteses controláveis. A sociedade não é algo a ser mudado, criticado; cabe a nós, ao contrário, compreender que em tal situação temos tais possibilidades. Quando digo que o homem de ciência está sereno, é justamente porque ele inferiu as aberturas. Tomar posse do mundo tem um valor abstrato, mas significa abrir uma brecha através da qual possam passar todos aqueles que estão dispostos a fazê-lo. Ora, o prazer de abrir essa brecha é um prazer verdadeiro: sentir-se a si mesmo, sentir os outros, mover-se juntos. Nesse momento, você sente que viveu e que todos os momentos foram de consciência do existir, consciência de que realizava coisas, de que se inseria nas coisas... Fora disso, não há nada, é o caminho de sempre.

Víctor Grippo

Sistema

Sistema de explicação do fenômeno artístico que envolve as instâncias artista/emissor, obra/canal e público/receptor.

O artista: em seu entorno.

A obra: como concreção a partir de imagens de objetos cotidianos que, por modificação de certas variáveis, adquirem uma outra significação.

O público ou receptor dessas imagens nas estatísticas: a maioria das pessoas vira as costas, algumas demonstram algum interesse, outras se mostram céticas por suas próprias limitações e, no final, há um destinatário válido.

Víctor Grippo

[*Janin, 1939 – Buenos Aires, 2002*]

Estudou química na Universidade Nacional de La Plata e design na Escola Superior de Belas-Artes, Buenos Aires. No começo do ano de 1970 participa do grupo De los Trece, do CAYC (Centro de Arte e Comunicação), próximo a Jorge Glusberg. Com outros artistas do grupo, começa a desenvolver a arte como sistema de comunicação. A partir de sua experiência científica, passa a explorar diferentes caminhos e linguagens na relação entre arte e ciência.

Sua obra mais notória nos anos 70 é *Analogias*, na qual usa batatas e fios elétricos para gerar o princípio da degenerescência. Embora seu trabalho isoladamente tivesse paralelos com a arte conceitual internacional, a instalação de batatas foi associada à natureza, à história e à pobreza dos povos indígenas latino-americanos. Os fios elétricos também “referiam-se” à tortura política e à repressão. Na transformação do vegetal em eletricidade, Grippo explora a poética alquímica da metamorfose. No início dos anos

80, trabalha com alguns objetos reais dispostos em uma série de caixas colocadas ao lado de placas de chumbo, com as inscrições “Vivo-Morto-Ressurreição”.

Alguns grãos germinados nos recipientes geométricos de chumbo liberavam um gás conforme se expandiam, fazendo o metal se deteriorar.

Teve mostras individuais no CAYC (1977) e na Fundação San Telmo em Buenos Aires (1988), e também em coletivas como “Transcontinental — nove artistas latino-americanos” (Birmingham/Manchester, Ikon Gallery/Cornerhouse, 1990) e “Ricardo Martín-Crosa, Víctor Grippo” (Nova York, Fawbush Projects, 1991). Expôs no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo (1984) e participou da Documenta de Kassel de 2002 e de duas Bienal de São Paulo (1991 e 2002).

“Sistema” Texto de apresentação de “Investigación sobre el proceso de creación”, exposição coletiva de Enrique Barilari, Víctor Grippo, Kenneth Kemble e Emilio Remart. Buenos Aires, Galeria Vignes, 1966.

Grupo Rex

Regulamento Rex

O Grupo Rex intuindo o declínio da Patafisica publica o seu Regulamento. (Regulamento este que deve ser considerado como: bem flexível)

1. Laizer-Passer (não fura a bhola).
2. Laizer-faire (deixa a gente jogar).
3. Acreditar piamente na imortalidade da Alma (por uma questão de conforto).
4. Acatar a autoridade constituída (a unidade REX).
5. Manter o Bom-Humor a todo pano. (... o Bom-Humor nosso, não o dos outros).
6. A Pena e a Espada dominam o Mundo, a Vaselina supera as duas.
7. Eu sou um cavalo velho, que venho de todas as guerras e batalhas, e não estou ligando para mais nada.
8. Nós vemos tudo, ouvimos tudo, falamos tudo e eles não vêem nada, não ouvem nada, e não dizem nada (a não ser o que todo mundo sabe).
9. A Vida é feita de detalhes (ou nuances, como queira).
10. Uma coisa puxa outra.

Grupo Rex

[São Paulo, jun 1966 – mai 1967]

O Grupo Rex foi uma iniciativa de seis artistas — Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee — unidos em torno do projeto de uma galeria, a Rex Gallery and Sons, com a intenção de intervir no circuito de arte, assim como de questionar a relação entre a arte e o campo cultural. O grupo inaugura a Rex Gallery and Sons com uma exposição em 3 de junho de 1966. A partir daí, são realizadas mais quatro exposições: em 9 de setembro e 21 de outubro do mesmo ano e em 10 de março e 25 de maio de 1967. Para cada exposição é publicado um jornal-boletim, o *Rex Time*, distribuído na própria galeria.

Marcada por irreverência e humor, a atuação do grupo busca novas formas de apresentação da arte (sempre em processo), bem como outros tipos de comunicação com o público, em franco embate com o circuito tradicional do mercado e das mostras de arte e com a crítica de arte dominante. O *Rex*

Time, “instruindo e divertindo o público leitor”, tinha uma montagem não hierárquica de seus documentos e informações: histórias em quadrinhos, ironias, textos-denúncia de artistas do grupo e notas ou textos de cunho político em meio a reproduções de trabalhos dos artistas.

Com a “Exposição-não-exposição”, o grupo encerra suas atividades. A mostra, que durou apenas oito minutos, inscrevia-se na busca de novas formas de apresentar a arte e de se comunicar com o público, distintas do circuito tradicional: os trabalhos estavam pregados ou presos com correntes, arames e afins nas paredes e no chão, e o público tinha de superar obstáculos para levá-los de graça. A galeria foi toda depredada e os trabalhos arrancados brutalmente. Em maio de 1967, o texto “Aviso: Rex Kaput”, publicado na quinta e última edição do jornal *RexTime*, anunciava: “Rex est lex. Rex re-lex. Rex codex. Rex relax. Aqui jaz o Rex. Quem era o Rex? Era um personagem que emprestava seu sopro de vida a oito artistas.”

“Regulamento Rex” Publicado em *Rex Time* 3 (25 mai 1966), por ocasião da exposição “Descoberta da América”, que apresentava as ligações entre as tendências do grupo e movimentos contemporâneos (por exemplo através da exibição de filmes-documentários sobre Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Frank Stella).

11. Toda Guerra é uma festa. Toda Festa é uma guerra.
12. Quando todos estão brincando, nós estamos trabalhando, e quando todos estão trabalhando nós estamos dormindo!
13. Nada se cria, nada se perde, e dá tudo sempre na mesma, e vamos acabar com esta conversa, seu convencido!

Hélio Oiticica

Esquema geral da Nova Objetividade

Depoimento de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A Nova Objetividade sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard Edge).

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteti-

Hélio Oiticica

[Rio de Janeiro, 1937-1980]

Ver perfil do artista à p.82.

“Esquema geral da Nova Objetividade”

Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967); republicado em *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986).

cista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade” uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças.

Item 1: *Vontade construtiva geral*

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à célebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de aprender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura e, mais recentemente, os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto, surge a

primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento; objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

Item 2: *Tendência para o objeto ao ser negado e superado* *o quadro de cavalete*

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte concreta) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não-Objeto” de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da *démarche* de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de *handicaps* sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da “obra” (como espaço, tempo etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo. Assim, na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman, se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mário Schemberg formulou como realista. Nos artistas a que se poderiam chamar “estruturais”, esse processo dialético viria também a se processar,

mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que esse processo “realista” caracterizado por Schemberg já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um “lugar para a palavra”, até a formulação do “Não-Objeto”, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam. Surgiu aí o seu trabalho teórico “Cultura posta em questão”. De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural a obra de Antônio Dias *Nota sobre a morte imprevista*, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de “nova objetividade” que viria eu mais tarde a concretizar — a profundidade e a seriedade de suas *démarches* ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão.

Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista, plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de proposições. Seria também aqui

demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito “realista” de Schemberg. A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmitta, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do *Parangolé* social (obras em que me propus dar sentido social à minha descoberta do *Parangolé*, se bem que este já o possuísse latente desde o início e que foram criados por mim e Gerchman em 1966, portanto mais tarde). Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalanche de influências.

A terceira experiência decisiva para a afirmação do conceito realista schemberguiano é a de Pedro Escosteguy, poeta há longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções e da espontaneidade criadora. Pedro propõe-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social, que pode ser ou não impregnada de ingenuidade. O lado lúdico também conta como fator decisivo nas suas proposições e nisso desenvolve de maneira versátil certas proposições que na época neoconcreta surgiram aqui, tais como as dos poemas-objetos de Gullar e Jardim, e as de Lygia Pape (*Livro da criação*), onde a proposição poética se manifestava a par da lúdica. Pedro, dialético ferrenho, quer que suas manifestações de protesto se dêem de modo lúdico e até ingênuo, como se fora num parque de diversões (para o qual possui um projeto). É ele uma espécie de anjo bom da “nova objetividade” pelo sentido sadio de suas proposições. Na sua experiência, pelas anotações que encerra, pelo livre uso da palavra, da “mensagem”, do objeto construído, queremos ver a recolocação, em termos específicos seus, do problema da antiarte, que aflui simultaneamente em experiências paralelas, se bem que diferentes e quase que opostas, quais sejam as de Lygia Clark dessa época (*Caminhando*), que anotaremos a seguir, as de Dias (proposições de fundo ético-social), as de Gerchman (estruturas também semânticas) e as minhas (*Parangolé*).

Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o *Popcreto*, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação é também específica dele, Cordeiro, bem diferente da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial etc. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismos inconseqüentes. Cordeiro, com o *Popcreto*, prevê de certo modo o aparecimento do conceito de “apropriação” que formularia eu dois anos depois (1966), ao me propor a uma volta à “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra.

Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de um conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já se introduziram no campo tátil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus *Bólides* vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com a *démarche* mais crítica de sua obra: a da descoberta, por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o *Caminhando*, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa “descoberta do corpo”, para uma “reconstituição do corpo”, através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva — é esta uma *démarche* impregnada do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema), que culmina numa forte estruturação ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético desse desenvolvimento de Lygia Clark — assinálamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma “arte dos sentidos”, com consciência, é claro, dos perigos metafísicos que as ameaçam.

Finalmente quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do *Parangolé* em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”. Não descrevo aqui também esse processo (ver publicação da Teoria do *Parangolé*).

Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos três primeiros realistas cariocas segundo Schemberg, seria caracterizada pelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Zilio. Qual o principal fator que poderia atribuir a estas experiências que as diferenciaria numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de *handicaps* em relação às anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Seja nos desenhos e nos macro e microobjetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcásticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os antidesenhos encerrados em plástico, ou para a participação “participante” do seu happening (na G4 em 1966), ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plástico semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e antiquadros, e ainda nas estruturas “participantes” de Zilio, em todos eles está presente esta ausência exemplar de drama — aí as intenções são definidas com uma clareza matissiana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no começo, brilhante sem dúvida, e que nos reconfortam com seu otimismo.

Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que dizer então dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da “passagem”, do *turning point* etc. Esta mostra, primeira da “nova objetividade”,

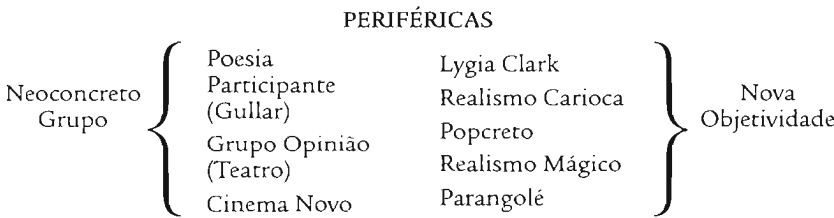
visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessem ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do *Parangolé*). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro “totemista”), Mona Gorovitz e os seus *Underwears*, Solange Escosteguy com suas anteaixas ou supra-relevos para a cor, Eduardo Clark (fotografias de multidões e anteaixas), Renato Landim (relevos e caixas), Samy Mattar (objetos), Lanari, o baiano Smetack com seus instrumentos de cor (musicais).

Lygia Pape, que no Neoconcretismo criou o célebre *Livro da criação*, onde a imagem da forma-cor substituiu *in totum* a palavra, cria, a par de sua experiência com cinema, caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja, este do humor como tal, e não aplicado em representações externas ao seu contexto; em outras palavras: estruturas para o humor.

Ivan Serpa, que passara das experiências concretas à dissolução estrutural das mesmas, depois ainda pela fase crítica realista, retomou o sentido construtivo da época concreta num novo sentido, de imediato no objeto, predominando o sentido lúdico, sem drama, entrando com a participação do espectador. São proposições sadias que ainda serão por certo desenvolvidas, que também nos evocam certas premissas do conceito de antiarte, que as tornam de imediato importantes.

Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época neoconcreta criara o *Objeto ativo* e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de soluções que se afinam com o que os americanos definem como *primary structures*, o que aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolo de cor) e as de Amílcar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura ou pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hércules Barsotti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo, e em outro sentido às de Maurício Nogueira Lima. Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que

pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as consequências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já plenamente conhecido fora do Brasil e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo e Geraldo de Barros cujo desenvolvimento infelizmente desconhecemos mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que nos levou à formulação da Nova Objetividade. Apesar de não pertencer a esse grupo junto aqui o nome de Tomoshige Kusuno, que a meu ver possui algo que seria um realismo mágico nas suas ótimas proposições. Eis, por fim, o esquema geral (ver quadro) da Nova Objetividade, das principais correntes, grupos ou individualidades que colaboraram no seu processo constitutivo, aqui descrito neste item fundamental, ou seja, o da “passagem” e “chegada” às estruturas objetivas, considerando periféricas as mais gerais de ordem cultural, que interessam aqui como processo desta ordem, o que, de um modo e de outro, influenciou a eclosão do processo:



Item 3: *Participação do espectador*

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação

sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (happenings, p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.

Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor, que eclodiu no objeto, na participação do espectador etc., o chamado grupo “realista” segundo Schemberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiên-

cias de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de idéias nesse sentido aqui verificadas. Aí, a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político foi a de Escosteguy em 1963, que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás, chamava-se *Pintura táctil*, e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui — mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la).

Essas idéias, ou linhas de pensamento no sentido de uma “arte participante”, porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polêmica suscitada aí tornou-se como que indispensável àqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêm no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceitua-

ções novas de ordem estética. Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor, da chegada ao objeto, ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras *démarches*. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo.

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Item 5: *Tendência a uma arte coletiva*

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade

programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (projetos e *Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, happenings de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma “seriação de obras” (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam.

São, porém, programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissolivelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho, então, se levarmos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar” obras de minha autoria, procurando, “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de happening, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da *antiarte*, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e so-

bretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de “arte pós-moderna” — é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou de derubar culturas já não se formula assim — a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão

Mário Schemberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo *contra* coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Dos críticos brasileiros atuais, quatro influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da Nova Objetividade, que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos na minha obra teórica (*Teoria do Parangolé*) — são eles: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schemberg. Neste esquema sucinto da Nova Objetividade não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da Nova Objetividade — ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Mel Bochner

Arte serial, sistemas, solipsismo

Mel Bochner

[Pittsburgh, 1940]

Formado em pintura pela Universidade Carnegie Mellon, Mel Bochner abandona o suporte convencional da pintura e passa a trabalhar diretamente sobre a parede ou o solo. Estudando a estrutura lógica das progressões matemáticas de Fibonacci (ver, de Mario Merz, "La serie di Fabinacci", *Data* 1, Milão, set 1971), desenvolve um trabalho de tendência conceitual, em que serão exploradas questões relativas às séries, ao processo e a mudanças em repetições seriais, em consonância com trabalhos de artistas como Carl Andre, Dan Graham, Eva Hesse, Robert Ryman e Sol LeWitt. Bochner define *serial* como um procedimento. É um dos principais artistas (ao lado de Art&Language) a participar do debate sobre a concepção de desmaterialização da arte apresentada por Lucy Lippard em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (Mel Bochner, "Book review", *Artforum* II, n.10, jun 1973).

Escreve com regularidade para *Artforum*, *Arts Magazine* e *Art*

"Voltar às coisas mesmas." HUSSERL

"Nenhum objeto implica a existência de qualquer outro objeto." HUME

"Não há nada mais a respeito das coisas do que aquilo que pode ser descoberto listando a totalidade das descrições a que elas satisfazem." A.J. AYER

Se for possível afirmar que todas as coisas são iguais, separadas e sem relação, somos obrigados a admitir que elas (as coisas) podem ser nomeadas e descritas, mas nunca definidas ou explicadas. Se, além disso, excluirmos todas as questões que, devido à natureza da linguagem, são indiscutíveis (tais como por que isso ou aquilo chegou a existir, ou qual o seu sentido), então será possível dizer que todo o ser de um objeto, neste caso um objeto artístico, está em sua aparência. Sendo as coisas o que quer que elas sejam, tudo o que podemos saber a respeito delas deriva diretamente do modo como aparecem.

O que se pensa a respeito da arte usualmente é pensado porque já foi pensado desse modo antes. Seja o que for a arte, ela é, e a crítica, que é linguagem, é uma coisa diferente.

A linguagem chega a um acordo com a arte criando estruturas paralelas ou fazendo transposições, e ambas as coisas não são sequer adequadas. (Isso não quer dizer que eu pense, entretanto, que seja verdade que nada possa ser dito a não ser sobre a própria linguagem.)

A crítica tradicionalmente consistiu em uma das três abordagens: crítica “impressionista”, que se preocupou com os efeitos da obra de arte sobre o observador — as respostas individuais; crítica “histórica”, que lidou com uma evolução *a posteriori* de formas e técnicas — aquilo que se dá entre as obras; e crítica “metafórica”, que inventou numerosas analogias — mais recentemente com o cientificismo. O que tem sido geralmente negligenciado é a preocupação com o objeto de arte em termos de sua própria individualidade — a coisa mesma.

Dois critérios são importantes se tal tentativa deve ser feita. Em primeiro lugar, as considerações deveriam ser concretas (lidar com os fatos das coisas mesmas). Em segundo lugar, elas deveriam ser simplificadoras (fornecer uma estrutura intelectualmente econômica para o grupo de fatos obtidos). Esse último critério é necessário porque a descrição sozinha jamais é capaz de situar as coisas. De fato, ela com frequência lhes confere uma posição enigmática. Em todo caso, oferece mais possibilidades interessantes do que a abordagem impressionista, a histórica e a metafórica.

Tudo que existe é tridimensional e “acolhe” o espaço (espaço considerado como o meio no qual o observador vive e se move). Os objetos de arte são qualitativamente diferen-

and Artists, e manifesta uma preocupação com a questão do livro enquanto suporte para a arte, como na exposição que organiza em 1966, “Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art”, na Escola de Artes Visuais, em Nova York, onde atualmente leciona. É representado na exposição “Art in series”, do Museu do Finch College, em 1967. Mais recentemente, destacamos sua participação em: “Intra-muros” (Nice, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, 2004); “Beyond geometry: experiments in form 1940s-70s” (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2004); “2004 Whitney biennial exhibition” (Nova York); “Rien ne presse/Slow and steady/Festina lente (cinquième épisode)” (Genebra, Musée d’Art Moderne et Contemporain, 2003); “The last picture show, 1960-1982” (Minneapolis, Walker Art Center, 2003). Em 1999 realizou exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

Rosalind Krauss desenvolveu uma importante reflexão sobre o trabalho do artista em “Sens and sensibility” (*Artforum*, nov 1973).

“Serial art, systems, solipsism”

Versão revisada do artigo publicado em *Arts Magazine* (verão 1967), republicada em Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley, University of California Press, 1995).

tes da vida natural, porém são coextensivos a ela. Esse “fator de intrusão” é a base da *não-naturalidade* de toda a arte.

O que foi dito acima é relevante para um exame de certa arte que está sendo feita hoje. Esses trabalhos não podem ser discutidos a partir de fundamentos estilísticos ou metafóricos. Entretanto, pode-se dizer que aquilo que eles têm em comum é uma elevada artificialidade, por causa da estrutura de que fazem uso, claramente visível ou ordenada de modo simples. Para alguns artistas, a própria ordem é o trabalho de arte. Outros manipulam a ordem em diferentes níveis, criando tanto a lógica conceitual quanto a lógica perceptiva. São esses diferentes tipos de ordem e a maneira como os trabalhos de arte resultantes existem em seus ambientes que eu gostaria de examinar.

Carl Andre trabalha em um sistema modular rigoroso que impõe para si mesmo. Ele usa objetos convenientes, comercialmente disponíveis, como rijo-los, placas de isopor, magnetos de cerâmica, blocos de cimento, vigas de madeira. Seus denominadores comuns são densidade, rigidez, opacidade, uniformidade de composição e formato aproximadamente geométrico. Um certo número de decisões *a priori* orienta suas várias peças. Apenas um tipo de objeto é usado em cada uma delas. As peças individuais são concebidas especificamente para as condições do lugar em que deverão ocorrer. O arranjo das unidades designadas é feito em uma grade ortogonal pelo uso de meios aritméticos simples. (A palavra “arranjo” é preferível à palavra “composição”. “Composição” normalmente significa o ajuste das partes, i.e., de seu tamanho, formato, cor ou colocação, para chegar ao trabalho final, cuja natureza exata não é conhecida de antemão. O “arranjo” implica a natureza fixa das partes e uma noção preconcebida do todo.) O principal meio de coesão nas peças de Andre é o peso (gravidade), resultado de outro *a priori*: nenhum uso de adesivos ou junções complicadas. Para isso é necessária a sua apresentação sobre o chão, em configurações horizontais, como fileiras ou placas. Embora os trabalhos mais antigos, feitos de placas de isopor, sejam grandes e o espaço, profundo (sendo a principal qualidade do isopor o fato de ser “inchado”), recentemente o trabalho de Andre tendeu a ser mais despretensioso. A altura é uma dimensão insignificante nessas peças recentes, provavelmente, em parte, por causa da instabilidade das pilhas não coladas. De qualquer forma, isso faz com que as peças existam abaixo do nível dos olhos do observador. Elas são

feitas para que se olhe “de cima para baixo”, impondo-se muito levemente no espaço comum. Entretanto, é essa mesma persistente leveza que é essencialmente inevitável, e o seu caráter prático trivial que as torna, em um sentido múltiplo, *presentes*.

Artistas como Andre são ainda diferenciados (como todos os artistas) por sua metodologia individual que, em relação à metodologia do passado, só pode ser denominada sistemática. O pensamento sistemático geralmente tem sido considerado a antítese do pensamento artístico. Os sistemas são caracterizados pela regularidade, inteireza e repetição na execução. Eles são metódicos. Em sua consistência e na continuidade de aplicação que os caracterizam. Partes individuais de um sistema não são importantes por si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo.

Um dos primeiros artistas a fazer uso de um procedimento basicamente progressivo foi Dan Flavin. Um exemplo relevante disso é *Nominal three — to Wm. of Ockham*, de 1964. (“Não postule mais entidades do que o necessário.” — Guilherme de Ockham) As séries simples envolvidas podem ser visualizadas graficamente como $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$.

Entretanto é difícil chegar a um acordo com Flavin, mesmo em uma discussão semi-objetiva. Pois, embora sua disposição de lâmpadas fluorescentes paralelas e adjacentes umas às outras em números e tamanhos variados seja “inflexível” e óbvia, os resultados estão longe disso. São justamente esses resultados “brilhantes” que confundem e que acentuam as dificuldades.

Embora não estejam relacionados de modo algum com a *arte ambiental*, tanto Andre quanto Flavin exibem uma consciência aguçada da fenomenologia das salas. Os chãos falsos de Andre e os cantos demolidos de Flavin convertem os fatos simples da espacialidade da sala [*roomness*] em fatores artísticos operativos. Na exposição mais recente de Flavin (janeiro de 1967), ele restringiu os seus módulos a lâmpadas frias brancas com comprimentos de 2,40m, 1,80m e 60cm. Essas lâmpadas, em várias combinações, foram colocadas nos cantos ou diretamente no centro das paredes. Os próprios elementos de fixação foram ocultados por meio de sombras cruzadas e da luz, que acentuava intensamente também todos os fenômenos da galeria — o chão em declive, a parede falsa, a porta inclinada, a lareira excessivamente barroca. Em consequência disso, a sala parecia

O PROJETO PISCINA DE LAMA

1. Cave uma área de cerca de 9,30m² de terra com uma picareta.
2. Peça ao corpo de bombeiros local que encha a área com água. Uma mangueira de incêndio pode ser usada para esse objetivo.
3. A área estará pronta quando se tornar lama.
4. Deixe-a secar ao sol até se tornar barro.
5. Repita o processo à vontade.

Quando secados sob os raios de sol durante tempo suficiente, a lama e o barro racham e se fendem em uma rede de fissuras que envolvem áreas poligonais.

FREDRIC H. LAHEE, geólogo

O artista ou crítico com um cérebro molhado está fadado a acabar apreciando qualquer coisa que indique saturação, um tipo de efeito aquoso, uma infiltração generalizada, descargas que submergem percepções em um lance de observação gotejante. São gratos a uma arte que evoca estados líquidos generalizados, e desdenham da dessecação da fluidez. Valorizam qualquer coisa que tenha um aspecto empapado, seja tela ou aço. A depreciação da aridez significa que a pessoa preferiria ver arte em um cenário suavemente verde — digamos as colinas de Vermont, em vez do Painted Desert.

Aristóteles acreditava que o calor combinado com a secura resultava em fogo: onde mais esse sentimento poderia ocorrer se não em um *deserto* ou na cabeça de Malevich? “Nada mais de ‘à semelhança da realidade’, nada de imagens idealistas, nada além de um deserto!”, diz Malevich em *O mundo não-objetivo*. Walter De Maria e Michael Heizer trabalharam de fato nos desertos do sudoeste [americano]. Em algumas anotações dispersas, Heizer fala de “revestimentos de terra instalados em Sierras e mais abaixo no solo do deserto na área de Carson-Reno”. O deserto é menos “natureza” do que conceito, um lugar que engole as fronteiras. Quando o artista vai para o deserto, ele enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro. O lodo da cidade evapora da mente do artista à medida que ele instala sua arte. Os “lagos secos” de Heizer se tornam mapas mentais que contêm a vacância de Tântatos. Uma consciência do deserto opera entre anseio e saciedade.

A arte de Jackson Pollock tende para um senso torrencial do *material* que faz suas pinturas parecerem borrifos de sedimentos marinhos. Depósitos de tinta causam camadas e crostas que não sugerem nada de formal, mas antes uma metáfora física sem realismo ou naturalismo. *Full Fathom Five* se

torna um Sargasso Sea [mar de sargaço], uma densa lagoa de pigmento, um estado lógico de uma mente oceânica. A introdução, por Pollock, de seixos em sua topografia particular sugere um interesse em artifícios geológicos. A idéia racional de “pintura” começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários. Tanto Yves Klein quanto Jean Dubuffet aludem a noções sedimentárias globais ou topográficas em seus trabalhos — ambos trabalhavam com cinzas e resíduos. Dubuffet diz, a respeito do Pólo Norte e do Pólo Sul: “A revolução de um ser em seu eixo, reminiscência de um dervixe, indica esforço desperdiçado, fatigante; não é uma idéia agradável a se considerar e, em vez disso, parece a solução provisória, enquanto nenhuma outra surge, do desespero.” Um senso da Terra como um mapa se submetendo à disrupção leva o artista à percepção de que nada é certo ou formal. A própria linguagem transforma-se em montanhas de escombros simbólicos. Os mapas-múndi IKB [International Klein Blue], de Klein, denunciam um senso de futilidade — uma lógica em colapso. O ensaio de G.E.M. Anscombe sobre a “Negação” em *An Introduction to Wittgenstein’s Tractatus* diz: “Mas é claro que um globo todo branco ou todo preto não é um mapa.” Também é claro que o globo todo azul de Klein não é um mapa, é mais um antimapa, uma negação da “criação” e do “criador” que supostamente existe no “self” do artista.

A ruína das fronteiras anteriores

Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. A fim de ler as rochas, temos de tomar consciência do tempo geológico, e das camadas de material pré-histórico enterradas na crosta da Terra. Quando se escavam os *sites* de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado.

Em junho de 1968, minha mulher, Nancy, Virginia Dwan, Dan Graham e eu visitamos as pedreiras de ardósia em Bangor-Pen Angyl, Pensilvânia. Bancos de ardósia suspensa pendiam sobre um pequeno

lago azul esverdeado bem no fundo de uma pedreira. Nesse oceano de ardósia, todas as fronteiras e distinções perdiam o seu significado e desmoronavam todas as noções de unidade gestáltica. O presente se precipitava para a frente e para trás em um tumulto de “des-diferenciação”, para usar o termo de Anton Ehrenzweig para entropia. Era como estar no fundo de um mar petrificado entrevedendo incontáveis horizontes estratográficos que teriam tomado, ao desabar, infinitas direções de despenhadeiros. A assimetria dos afloramentos e das escavações sinclinais (para baixo) e anticlinais (para cima) causavam leves desfalecimentos e vertigens. O caráter quebradiço do *site* parecia nos envolver como um exame, causando uma sensação de deslocamento. Coletei uma bolsa cheia de pedaços de ardósia para um pequeno *non-site*.

Contudo, se a arte é arte, deve ter limites. Como alguém pode conter esse *site* “oceânico”? Desenvolvi o *non-site*, que de um modo físico contém a disrupção do *site*. O próprio recipiente é, de certo modo, um fragmento, algo que poderia ser chamado de um mapa tridimensional. Sem apelar para “gestalts” ou “antiforma”, ele existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma *perspectiva* tridimensional que foi quebrada do todo, enquanto contém a falta de sua própria contenção. Não há mistérios nesses vestígios, nem traços de um fim ou de um começo.

Perspectivas fissuradas e grãos de areia no ponto de fuga

Perspectivas paraláticas se introduziram nos novos projetos-de-terra de um modo que é físico e tridimensional. Esse tipo de convergência subverte as superfícies gestálticas e transforma os *sites* em vastas ilusões. O chão torna-se um mapa.

O mapa do meu *Non-site #1* (um *earthwork* de interior) possui seis pontos de fuga que se perdem em um monte de terra preexistente no centro de um aeródromo hexagonal nas planícies de Pine Barren, ao sul de Nova Jersey. Seis canais irradiam em torno de um eixo central. Esses canais ancoram minhas 31 subdivisões. O próprio *Non-site* é feito de 31 recipientes de metal de alumínio pintado de azul, cada um contendo areia do próprio *site*.

As linhas paralelas de giz de De Maria têm uma separação de 3,66m e percorrem 800m ao longo do Dry Lake de El Mirage no deserto de Mojave. A lama seca sob essas linhas está se fissurando em uma infinita

variedade de polígonos, na maior parte com seis lados. Sob o sol a pino, a contração vai ocorrendo constantemente, ocasionando contornos irregulares. A secagem rápida causa fissuras amplamente espaçadas, enquanto a secagem lenta causa fissuras com pouco espaçamento. (Ver, de E.M. Kindle, “Some factors affecting the development of mud cracks”, *Jour. Geol.*, vol.25, 1917, p.136.) As linhas de De Maria nos tornam conscientes de uma coesão cada vez mais fraca que se espalha em todas as direções. Nevada é um bom lugar para uma pessoa que queira estudar fissuras.

O trabalho de Heizer *Linha de compressão* [*Compression Line*] se dá pela pressão da terra contra os lados de duas compridas tábuas de compensado posicionadas paralelamente, de modo que elas convergem formando duas perspectivas submersas no solo, uma frente à outra. A terra envolvendo essa perspectiva dupla é composta de “terra dura” (um sedimento duro impenetrável que não se torna plástico, mas pode ser estilhaçado por explosivos). Existe uma camada de drenagem por baixo do trabalho inteiro.

O valor do tempo

Por tempo demais o artista foi alienado de seu próprio “tempo”. Críticos, ao focalizarem o “objeto de arte”, privam o artista de qualquer existência no mundo tanto da mente quanto da matéria. O processo mental do artista que tem *lugar* no tempo é desapropriado, de modo que um valor de mercadoria possa ser mantido por um sistema independente do artista. Arte, nesse sentido, é considerada “atemporal” ou um produto “de tempo algum”; isso se torna um modo conveniente de explorar o artista fora da sua justa reivindicação pelos seus processos temporais. Os argumentos para a asserção de que o tempo é irreal consiste em uma ficção de linguagem, e não do material do tempo ou da arte. A crítica, dependente de ilusões racionais, apela para uma sociedade que só valoriza arte enquanto mercadoria, separada da mente do artista. Separando a arte do “processo primário”, o artista é enganado de mais de uma maneira. As separações de “coisas”, “formas”, “objetos”, “figuras” etc., com começos e fins, são meras ficções convenientes: só há uma ordem de desintegração incerta que transcende os limites das separações racionais. As ficções erigidas na torrente desgastada do tempo são aptas para submergir a qualquer momento. O próprio cérebro assemelha-se a uma rocha que sofreu erosão, uma rocha da qual vazam idéias e ideais.

Quando uma *coisa* é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada. Esse senso que tudo engolfa fornece o solo mental para o objeto, de modo que ele cessa de ser um mero objeto e se torna arte. O objeto passa a ser cada vez menos, mas existe como algo mais claro. Todo objeto, se é arte, é recarregado com o correr do tempo, mesmo que seja estático, mas tudo isso depende do observador. Nem todo mundo vê a arte da mesma maneira; apenas um artista vendo arte conhece o êxtase ou o terror, e essa visão tem lugar no tempo. Um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista de sua “arte de ver”, ao valorizar apenas “objetos de arte”. A existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto final. Qualquer crítico que desvaloriza o *tempo* do artista é o inimigo da arte e do artista. Quanto mais forte e clara é a *visão* do tempo própria do artista, mais ele vai se ressentir de qualquer injúria nesse domínio. Ao profanar esse domínio, certos críticos lesam a obra e a mente do artista. Artistas com uma visão fraca do tempo são facilmente enganados por esse tipo de crítica que vitimiza, e são seduzidos para alguma história trivial. Um artista só é escravizado pelo tempo se o tempo for controlado por alguém ou por alguma coisa que não ele próprio. Quanto mais fundo um artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna *esquecimento*; por isso, o artista tem de permanecer perto das superfícies temporais. Muitos gostariam de esquecer o tempo por inteiro, porque este oculta o “princípio da morte” (todo artista autêntico sabe disso). Flutuando nesse rio temporal estão os remanescentes da história da arte, embora o “presente” não possa sustentar as culturas da Europa, ou até mesmo as civilizações arcaicas ou primitivas; em vez disso, ele tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.

Julio Le Parc

Guerrilha cultural?

Após uma temporada de quatro meses em algumas cidades da América do Sul (Buenos Aires, Mendoza, Montevideu, São Paulo, Valencia, Caracas), e tendo assistido ao “simpósio dos intelectuais e artistas da América” em novembro de 1967 em Puerto Azul (Venezuela); tendo tido, por outro lado, em inúmeras ocasiões, a possibilidade de dialogar com várias pessoas muito diferentes, senti, logo quando voltei a Paris, a necessidade de esclarecer e de reafirmar certos aspectos da minha posição.

Em Paris, falei de minha inquietação com diversas pessoas, entre as quais meus amigos do Grav [Groupe de Recherche d'Art Visuel] e da [revista] *Robho*. Estes últimos me pediram um editorial para seu número seguinte. São estas, portanto, as circunstâncias desta redação que se estende aos trancos e barrancos desde novembro (quatro meses). Digo isso a título de crítica e de autocrítica. Pois penso que é preciso agir. Agir em todas as ocasiões. Agir para criar outras situações onde poderemos desenvolver uma ação mais concertada, mais orquestrada. Agir mesmo quando se corre o risco de se enganar.

Julio Le Parc

[Mendoza, 1928]

Filho de ferroviário, aprendiz de curtume, operário metalúrgico, porteiro de teatro, ator e andarilho pelo interior da Argentina, Le Parc frequentou o curso noturno da Escola de Belas-Artes em Buenos Aires entre 1943 e 1946. Aproximou-se do grupo Arte Concreta e voltou-se para instalações cinéticas e pesquisas com o movimento, com claro comprometimento político. É uma das figuras essenciais do Groupe de Recherche d'Art Visuel (Grav), fundado em 1960 em Paris pelos artistas Garcia Rossi, François Morellet, Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral, entre outros, e que se dissolveu em 1968, tendo desenvolvido diversas experiências e ações urbanas voltadas ao estudo do movimento na arte e lançado inúmeros manifestos e panfletos.

Colaborou regularmente com a *Robho*, revista editada em Paris entre 1967 e 1971 e que publicou, em seus seis números, dossiês sobre diferentes grupos, como Gutai (n.5-6, 1971), e também

sobre Lygia Clark (n.4, 1968), com a tradução do “Manifesto neoconcreto”. Neste editorial redigido em março de 1968, Le Parc insiste na necessidade de agir e de contestar o sistema cultural existente criando situações que incitem a participação do espectador e transformem o papel do artista na sociedade.

Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza em 1966, Julio Le Parc participou das Documenta III e IV (Kassel, 1964 e 1968). Em 1988, o Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires lhe dedicou uma retrospectiva, ocasião em que realizou um espetáculo pirotécnico sobre a música de Astor Piazzolla. Em 2001, a Pinacoteca de São Paulo apresentou ampla mostra de suas obras: “Julio Le Parc: luz e movimento”. Entre outras referências, assinalamos: Frank Popper, *Art Action et participation* (Paris, Klincksieck, 1980); GRAV: *stratégies de participation. Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960-1968* (Grenoble, Magasin, 1998); Guy Brett, *Force Fields* (Barcelona, MACBA, 2000); *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Caracas, Fundación Cisneros, 2001).

“Guerrilla culturelle?” Publicado originalmente em *Robho 3* (primavera 1968) e reeditado em *Art d'Amérique Latine: 1911-1968* (Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre Pompidou, 1993).

Durante minha viagem, fiz quatro exposições representativas de minhas pesquisas, com uma participação muito grande do público (Buenos Aires: 180 mil visitantes em 16 dias).

Eu não queria que o clima de feira, de alegria, de espontaneidade que se podia notar entre os visitantes de minhas exposições (em sua maioria não-especializados) fosse assimilado à atitude habitual do visitante dos museus e das exposições. Eu tampouco queria ver desenvolver-se um mito em torno do meu trabalho e de mim mesmo.

Em todas as ocasiões, coloquei em evidência uma intenção de mudança da qual essas pesquisas eram o suporte ocasional.

O papel de intelectual do artista na sociedade?

Pôr em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes.

Desenvolver uma ação a fim de que sejam as próprias pessoas que produzam as mudanças.

A quase-totalidade daquilo que fazemos em nome da cultura contribui para o prolongamento de um sistema baseado em relações entre dominantes e dominados.

A persistência dessas relações é garantida pela manutenção da dependência e da passividade nas pessoas.

Ao assimilar as novas atitudes, a sociedade apara todas as suas arestas e transforma em hábitos ou em modas tudo aquilo que poderia ter tido um início de agressividade em relação às estruturas existentes.

Ora, hoje em dia torna-se ainda mais evidente a necessidade de questionar o papel do

artista na sociedade. É preciso adquirir uma lucidez maior e multiplicar as iniciativas na difícil posição daquele que, ao mesmo tempo em que está imerso em uma determinada realidade social, e ao mesmo tempo em que compreende sua situação, tenta tirar partido das possibilidades que se apresentam para produzir mudanças.

Quando as pessoas começam a ver com seus próprios olhos, quando constatarem que os esquemas mentais que as aprisionam estão muito longe de sua realidade cotidiana, as condições estão maduras para uma ação de destruição desses esquemas.

É claro que o enorme peso da tradição artística e dos condicionamentos que ela exerce nos fazem duvidar. E, muitas vezes, voltamos o olhar na direção do passado onde se encontram os estereótipos históricos e os valores estabelecidos que tentam se prolongar.

Podemos ver facilmente na sociedade dois blocos bem diferenciados. De um lado, uma minoria que determina totalmente o que constitui a vida dessa sociedade: política, economia, normas sociais, cultura etc. Do outro lado, uma enorme massa que segue as determinações da maioria. Essa minoria age de forma que as coisas se prolonguem. E, mesmo mudando de aparência, as relações continuam as mesmas.

Se nos colocamos nessa perspectiva, constatamos duas atitudes bem diferenciadas na produção intelectual e artística. De um lado, tudo aquilo que — voluntariamente ou não — ajuda a manter a estrutura dessas relações existentes, a conservar as características da situação atual; do outro, espalhadas por toda parte, iniciativas, deliberadas ou não, que tentam minar essas relações, destruir os esquemas mentais e os comportamentos nos quais a minoria se apóia para dominar.

São essas iniciativas que deveriam ser desenvolvidas e organizadas. Trata-se de utilizar uma capacidade profissional adquirida no domínio da arte, da literatura, do cinema, da arquitetura etc. e — em vez de simplesmente seguir o caminho já traçado, aquele que consolida as estruturas sociais — questionar as prerrogativas ou os privilégios próprios à nossa situação.

Trata-se de despertar a capacidade potencial das pessoas para participar, para decidir por si próprias — e levá-las a se relacionar com outras pessoas para desenvolver uma ação comum, de modo que elas desempenhem um papel real em tudo aquilo que faz suas vidas.

Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura ou da arte é destinado somente a uma

elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apóia o sistema de dominação.

As determinações unilaterais no campo artístico são idênticas às determinações unilaterais no campo social.

A produção artística convencional é exigente em relação ao espectador. Para que ele possa apreciar, ela subentende condições especiais: um certo conhecimento da história da arte; uma determinada informação; sensibilidade artística etc. Aqueles que cumprem essas exigências pertencem evidentemente a uma classe bem determinada.

Assim, colaboramos com toda uma mitologia social que condiciona o comportamento das pessoas. Reencontramos o mito da coisa única, que vai contra a coisa comum; o mito daquele que torna as coisas especiais, que vai contra o daquele que torna as coisas comuns; o mito do sucesso — ou, pior ainda: o mito da possibilidade do sucesso.

Tudo aquilo que justifica uma situação de privilégio, uma exceção, carrega dentro de si a justificativa das situações não-privilegiadas do grande número.

É assim, por exemplo, que nasce e se propaga o mito do homem excepcional (político, artístico, bilionário, religioso, revolucionário, ditador etc.) que implica seu contrário: o homem que não é nada, o miserável, o fracassado, o ignorante. Esse mito e alguns outros são as miragens que mantêm a situação: cada indivíduo, em algum momento, é incitado a aderir a ela. Pois o “sucesso” faz parte da escala de valores que sustenta as estruturas sociais.

Em nossos próprios meios, podemos questionar a estrutura social e seus prolongamentos no interior de cada especialidade. Podemos coordenar as intenções de todos e criar perturbações no sistema.

De uma maneira ou de outra, participamos da situação social. O problema da dependência e da passividade das pessoas não é um problema local — mas sim geral, mesmo que tenha aspectos variados. Ele se torna mais agudo nos centros onde a tradição e a cultura têm um peso maior, e onde a organização social é mais evoluída.

Os jovens pintores condicionados (pelo ensino, pela impregnação de ideais que obedecem a esquemas preestabelecidos, pelas miragens do su-

cesso etc.) podem ser estimulados por determinadas evidências e orientar seu trabalho em um sentido diferente.

Eles podem:

- deixar de ser os cúmplices inconscientes, involuntários dos regimes sociais onde a relação é entre dominados e dominantes;
- tornar-se motores e despertar a capacidade adormecida das pessoas de decidir por si mesmas seu destino;
- reanimar sua poderosa agressividade contra as estruturas existentes;
- em vez de buscar inovações no interior da arte, mudar, na medida do possível, os mecanismos de base que condicionam a comunicação;
- recuperar a capacidade de criação dos praticantes atuais, cúmplices geralmente involuntários de uma situação social que mantém a dependência e a passividade das pessoas: tentar fundar uma ação prática para transgredir os valores e quebrar os esquemas; desencadear uma tomada de consciência coletiva e preparar, com clareza, empreitadas que porão em evidência o potencial de ação que as pessoas carregam dentro de si;
- organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições, criar situações onde as pessoas re-encontrem sua capacidade de produzir mudanças;
- combater todas as tendências ao estável, ao duradouro, ao definitivo: tudo aquilo que aumenta o estado de dependência, de apatia, de passividade ligado aos hábitos, aos critérios estabelecidos, aos mitos — e outros esquemas mentais nascidos de um condicionamento cúmplice com as estruturas no poder. Sistemas de vida que, mesmo que mudem os regimes políticos, continuarão a se manter se não os questionarmos.

O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista.

Jasper Johns

Marcel Duchamp (1887-1968)

Jasper Johns

[Augusta, 1930]

Jasper Johns participa do debate crítico na cena norte-americana após o Expressionismo Abstrato. O comércio de Johns com a escrita já é evidente em sua pintura desde as primeiras *Bandeiras* [*Flags*]. O artista escreve com frequência e toma parte em entrevistas estratégicas, como a realizada em 1965 com David Sylvester e transmitida pela BBC.

A geração pop, aliás, manifesta-se mais frequentemente em entrevistas — por exemplo “Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: a discussion”, por Bruce Glaser (*Artforum* 4, fev 1966); “Pop! Interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, and Robert Indiana”, por Phyllis Tuchman (*Artnews* 73, mai 1974) —, ou em narrativas jornalísticas e ficcionais, como *Andy Warhol's Index Book* (Nova York, Random House, 1967); *A: A Novel* (Nova York, Grove Press, 1969); *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (Nova York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975) e *Popism: The*

O eu [*self*] busca o equilíbrio, aterrissa. Perfume — o ar era para ter o fedor do ego dos artistas. Ele mesmo, rapidamente rasgado em pedaços. Sua língua em sua bochecha.*

Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio de uma complexa interação de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recente.

Ele disse que estava à frente de seu tempo. É possível adivinhar uma certa solidão ali. Wittgenstein disse que “O tempo só tem uma direção, deve ser uma peça de *nonsense*”. Nos anos 20 Duchamp desistiu da pintura,

* Referência ao trabalho de Duchamp *With my tongue in my cheek* (crayon e gesso sobre papel, 1959). O título do trabalho é um jogo de palavras com a expressão em inglês “with one's tongue in one's cheek”, que significa dizer algo de modo jocoso. (N.T.)

abandonou-a. Ele permitiu, talvez tenha encorajado, a mitologia da criação. Pensou-se em sua decisão, seu desejo dessa interrupção. Entretanto, em certa ocasião ele disse que não era assim. Falou de quebrar uma perna. “Você não tem a intenção de fazer isso”, disse.

O grande vidro. Uma estufa para a sua intuição. Maquinaria erótica, *a noiva*, mantida em uma jaula, visível — “uma pintura hilária”. Suas referências cruzadas de visão e pensamento, o foco cambiante de olhos e mente, deram um sentido renovado ao tempo e ao espaço que ocupamos, negaram qualquer preocupação com a arte como arrebatamento. Nenhum fim está à vista nesse fragmento de uma nova perspectiva. “No final você perde o interesse, então não senti a necessidade de terminar.”

Ele declarou que queria matar a arte (“para mim”), mas suas tentativas persistentes de destruir o quadro de referências alteraram a nossa maneira de pensar, estabeleceram novas unidades de pensamento, “um novo pensamento para aquele objeto”.

A comunidade artística sente a presença de Duchamp, e sua ausência. Ele mudou a condição de se estar aqui.

Warhol's 60s (Nova York, Harper and Row, 1980), todos de Andy Warhol. São os artistas que se incumbem da interpretação de suas poéticas e que nos deixam alguns clichês e refrões, como os repetidos por Oldenburg em “I'm for an art”, in *Store Days: Documents from The Store* (1961), and *Ray Gun Theater* (1962) (Nova York, Something Else Press, 1967). Em “Objetos específicos” (ver p.96), Donald Judd considera Johns e Rauschenberg como precursores dos novos trabalhos em três dimensões, “nem pintura, nem escultura”, em descendência direta dos readymades duchampianos.

Os dois textos de Johns apresentados nesta coletânea (ver também p.208) são dedicados a Marcel Duchamp, cuja obra teria sido marcante para sua poética reflexiva e irônica. Seus escritos estão reunidos em *Jasper Johns. Writings. Sketchbook. Notes. Interviews*. (Nova York, MoMA, 1996).

“Marcel Duchamp (1887-1968)”

Publicado originalmente em *Artforum* 7, n.3 (nov 1968).

Sol LeWitt

Sentenças sobre Arte Conceitual

Sol LeWitt

[Hardford, 1928]

Ver perfil do artista à p.176.

“Sentences on Conceptual Art”

Publicado pela primeira vez no catálogo 0-9 n.5 (jan 1969) e reeditado em *Art-Language* 1 (1969).

1. **A**rtistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar.
2. Julgamentos racionais repetem julgamentos racionais.
3. Julgamentos ilógicos levam para uma nova experiência.
4. A arte formal é essencialmente racional.
5. Pensamentos irracionais deviam ser seguidos absoluta e logicamente.
6. Se o artista muda de opinião no meio do caminho, durante a execução da peça, ele compromete o resultado e repete resultados passados.
7. A vontade do artista é secundária em relação ao processo que ele inicia, da idéia à conclusão do trabalho. Sua obstinação pode ser apenas ego.
8. Quando palavras como “pintura” e “escultura” são usadas, elas conotam toda uma tradição e em consequência implicam uma aceitação dessa tradição, impondo assim limitações ao artista, que relutaria em fazer uma arte que fosse além das limitações.

9. O conceito e a idéia são diferentes. O primeiro implica uma direção geral enquanto a segunda consiste nos componentes. Idéias implementam o conceito.
10. Idéias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as idéias precisam ser transformadas em algo físico.
11. Idéias não necessariamente procedem em uma ordem lógica. Elas podem levar a direções inesperadas, mas uma idéia tem necessariamente que estar completa na mente antes que a próxima seja formada.
12. Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam.
13. Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador, ou pode ser que nunca saia da mente do artista.
14. As palavras de um artista para outro podem provocar uma cadeia de idéias, se eles compartilham do mesmo conceito.
15. Uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior a outra, o artista pode usar qualquer forma, desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física.
16. Se palavras forem usadas, e elas procederem de idéias sobre a arte, então elas são arte e não literatura; números não são matemática.
17. Todas as idéias são arte se dizem respeito à arte e estão incluídas nas convenções da arte.
18. Normalmente se entende a arte do passado aplicando convenções do presente, equivocando-se, assim, no entendimento da arte do passado.
19. As convenções da arte são alteradas por trabalhos de arte.
20. Arte bem-sucedida muda o nosso entendimento das convenções, alterando a nossa percepção.
21. A percepção de idéias leva a novas idéias.
22. O artista não pode imaginar sua arte, e não pode percebê-la até que esteja completa.
23. Um artista pode perceber de maneira equivocada um trabalho de arte (entendê-lo diferentemente do artista), mas mesmo assim ser impulsionado em sua própria cadeia de pensamento por essa interpretação equivocada.
24. A percepção é subjetiva.

25. O artista não necessariamente entende sua própria arte. Sua percepção não é melhor nem pior do que a de outros.
26. Um artista pode perceber a arte de outros melhor do que a sua própria.
27. O conceito de um trabalho de arte pode envolver a matéria da peça ou o processo pelo qual ela é feita.
28. Uma vez que a idéia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante cegamente. Há muitos efeitos colaterais que o artista não é capaz de imaginar. Esses efeitos podem ser usados como idéias para novos trabalhos.
29. O processo é mecânico e não deve ser adulterado. Deve seguir o seu curso.
30. Há muitos elementos envolvidos em um trabalho de arte. Os mais importantes são os mais óbvios.
31. Se um artista usa a mesma forma em um grupo de trabalhos e muda o material, é de se supor que o conceito do artista envolve o material.
32. Idéias banais não podem ser salvas por uma bela execução.
33. É difícil estragar uma boa idéia.
34. Quando um artista aprende o seu ofício bem demais ele faz uma arte engenhosa.
35. Essas sentenças comentam a arte, mas não são arte.

Jasper Johns

Reflexões sobre Duchamp

Pouco depois de sua morte, houve aquelas entrevistas publicadas em duas revistas de arte. Quase no final de uma delas, Duchamp disse: “Não sou nada além de um artista. Estou confiante e encantado em sê-lo.” A outra entrevista terminava assim: “Oh, sim. Ajo como um artista embora eu não seja um.” Pode haver alguma malícia nessas descrições contraditórias ou, talvez, certa falta de vontade de considerar qualquer definição como sendo conclusiva.

Uma fascinação com as tentativas de todos os estados-de-coisas era refletida pela manipulação indiferente que Marcel fazia de valores e definições ligados a obras de arte. Ele foi o primeiro a ver ou dizer que o artista não tem total controle das virtudes estéticas de sua obra, que outros contribuem para a determinação da qualidade. Ele parecia imaginar a obra de arte como envolvida em uma espécie de reação em cadeia até que fosse, de algum modo, capturada ou parada, fixada pelo “veredicto final” da posteridade. Essa preocupação com coisas se movendo e paradas — exemplificada em suas obras *Nu descen-*

Jasper Johns

[*Augusta, 1930*]

Ver perfil do artista à p.203.

“**Thoughts on Duchamp**” *Art in America* 57, n.4 (jul-ago 1969).

do a escada, A passagem, Três medidas padrão, os “pistons delineados” e a poeira fixada no *Grande vidro*, os *Rotorrelevos* etc. — focaliza as alterações de peso das coisas, a instabilidade das nossas definições e medições.

O readymade foi movido mentalmente e, depois, fisicamente, para um lugar ocupado previamente pela obra de arte. As conseqüências desse simples rearranjo provavelmente ainda não se esgotaram. Mas, por enquanto, o readymade parece permanecer naquele lugar, um exemplo do que a arte é, uma nova unidade de pensamento.

Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp. Ele não parece ter exagerado nenhuma das condições para a arte, atacando as idéias de objeto, artista e espectador com igual intensidade e observando a sua interação com desprendimento e algum divertimento, nunca com qualquer demonstração física especial de otimismo, e com freqüência a partir de pontos de vista conflitantes.

Mas Marcel nunca nos deixava seguro a respeito de qualquer afirmação que se fizesse sobre ele. Nunca reivindicou aquilo que deveríamos reivindicar para ele.

Joseph Kosuth

A arte depois da filosofia

Parte I

O fato de que recentemente se tornou de bom-tom para os próprios físicos demonstrar simpatia com relação à religião ... marca a falta de confiança dos físicos na validade de suas hipóteses, o que é uma reação, por parte deles, ao dogmatismo anti-religioso dos cientistas do século XIX, e uma consequência natural da crise de pensamento pela qual a física acaba de passar. A.J. AYER

... Uma vez que alguém tenha entendido o Tractatus, não haverá nenhuma tentação para que essa pessoa se ocupe mais com a filosofia, que não é nem empírica como a ciência, nem tautológica como a matemática; essa pessoa vai, como Wittgenstein em 1918, abandonar a filosofia, que, como é tradicionalmente entendida, está enraizada na confusão. J.O. URMSOM

A filosofia tradicional, quase por definição, ocupou-se com o *não-dito*. A focalização quase exclusiva no *dito*, por parte dos filósofos analíticos da linguagem no século XIX, está ligada à alegação compartilhada por eles de que o *não-dito* é *não dito* porque é *indizível*. A filosofia hegeliana fez sentido no século XIX e deve ter sido um alívio para um século que estava apenas

Joseph Kosuth

[Toledo, 1945]

Joseph Kosuth é um proeminente artista da tendência conceitual, aberta por Henry Flynt, músico e matemático que em 1963 publicou seu ensaio "Concept Art", na famosa coletânea *An Anthology* (organizada por La Monte Young). Para Flynt, assim como o som constitui o material da música, a linguagem instaura o sentido das artes visuais. Em fins dos anos 70, é Sol LeWitt quem publica seus "Parágrafos..." e "Sentenças sobre arte conceitual" (ver p.176 e 205). Mel Bochner, Dan Graham e Kosuth seriam outros importantes artistas a interessar-se pela relação entre arte e linguagem, assim como o grupo Art&Language, que terá em comum com Kosuth o fato de assumir o texto teórico como trabalho de arte.

Kosuth estudou no Instituto de Arte de Cleveland e depois na Escola de Artes Visuais. Em 1967, fundou o Museum of Normal Art, onde realizou sua primeira

exposição individual. No início dos anos 70, colaborou com várias edições de artistas, como a revista e o jornal *Avalanche*, sendo editor das publicações *Art-Language* e *The Fox*, “uma publicação da Fundação Art&Language”.

“Art after philosophy”, cuja versão integral apresentamos, é um verdadeiro manifesto que define a natureza tautológica da condição artística, onde se ressalta a responsabilidade de cada artista pela leitura de seu próprio trabalho. Os escritos de Kosuth estão reunidos em *Art after Philosophy and after. Collected Writings* (Cambridge/Londres, MIT Press, 1991).

“Art after philosophy” Ensaio em três partes, publicado em *Studio International* 178, n.915 (out 1969); n.916 (nov 1969) e n.917 (dez 1969). O primeiro número da revista *Malasartes* (Rio de Janeiro, set/out/nov 1975), editada por artistas e críticos, traz uma versão deste ensaio.

começando a superar Hume, o Iluminismo, e Kant.¹ A filosofia de Hegel também era capaz de dar pretexto para uma defesa de crenças religiosas, providenciando uma alternativa para a mecânica newtoniana e se encaixando no crescimento da história como uma disciplina, além de aceitar a biologia darwinista.² Hegel parecia oferecer uma solução aceitável para o conflito entre a teologia e a ciência.

O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer. Começamos a ficar com a impressão de que não há “nada mais para ser dito”. E certamente, se compreendemos as implicações do pensamento de Wittgenstein, e do pensamento influenciado por ele ou que o seguiu, a filosofia “continental” não precisa ser considerada seriamente aqui.³

Existe uma razão para a “irrealidade” da filosofia na nossa época? Talvez isso possa ser respondido observando a diferença entre a nossa época e os séculos precedentes. No passado, as conclusões do homem acerca do mundo eram baseadas na informação que ele tinha sobre o mundo — se não especificamente, como os empiristas, de maneira genérica, como os racionalistas. Com frequência a proximidade entre a filosofia e a ciência era tão

³ Refiro-me com isso ao existencialismo e à fenomenologia. Mesmo Merleau-Ponty, com sua posição intermediária entre o empirismo e o racionalismo, não foi capaz de expressar a sua filosofia sem o uso de palavras (portanto usando conceitos); e seguindo esse caminho, como alguém pode discutir a experiência sem distinções nítidas entre nós e o mundo?

grande, que cientistas e filósofos eram uma mesma pessoa. De fato, desde a época de Tales, Epicuro, Heráclito e Aristóteles, até Descartes e Leibniz, “os grandes nomes na filosofia também eram, muitas vezes, os grandes nomes nas ciências”.³

Não é preciso provar aqui o fato de que o mundo, como é percebido pela ciência do século XX, tem uma diferença muito maior em relação ao mundo do século precedente. Será possível, então, que com efeito o homem tenha aprendido tanto, e que a sua “inteligência” seja tanta, que ele não pode *acreditar* no raciocínio da filosofia tradicional? Será possível, talvez, que ele saiba demais acerca do mundo para chegar àqueles *tipos* de conclusões? Como sir James Jeans declarou:

Quando a filosofia se valeu dos resultados da ciência, não foi tomando emprestada a descrição matemática abstrata do padrão dos eventos, mas sim a descrição pictórica, em voga então, desse padrão; portanto ela não se apropriou de certo conhecimento, mas de conjecturas. Essas conjecturas muitas vezes serviam muito bem para o mundo de medidas humanas, mas não, como sabemos, para esses processos derradeiros da natureza que controlam os acontecimentos do mundo de medidas humanas e nos trazem para mais perto da verdadeira natureza da realidade.

Ele continua:

Uma conseqüência disso é que as discussões filosóficas tradicionais acerca de muitos problemas, tais como a causalidade e o livre-arbítrio ou o materialismo ou o mentalismo, são baseadas em uma interpretação do padrão de eventos que não é mais sustentável. A base científica dessas discussões mais antigas acabou por desaparecer, e com o seu desaparecimento foram-se todos os argumentos...⁴

O século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada “o fim da filosofia e o começo da arte”. Não afirmo isso de maneira estrita, claro, mas sim como uma “tendência” da situação. Certamente a filosofia da linguagem pode ser considerada herdeira do empirismo, mas é uma filosofia de uma só marcha. E certamente existe uma “condição artística” para a arte que precedeu Duchamp, mas as suas outras funções

* A tarefa que tal filosofia assumiu é a única “função” que ela poderia realizar sem fazer afirmações filosóficas.

ou razões-de-ser são tão pronunciadas, e a sua habilidade de funcionar claramente como arte limita a sua condição artística tão drasticamente, que ela é apenas minimamente arte.^{*} Não há, em nenhum sentido mecânico, uma conexão entre o “fim” da filosofia e o “começo” da arte, mas não considero que essa ocorrência seja uma total coincidência. Embora as mesmas razões possam ser responsáveis por ambas as ocorrências, a conexão é estabelecida por mim. Trago tudo isso à tona para analisar a função da arte e, subseqüentemente, a sua viabilidade. E faço isso para permitir que outros entendam os argumentos da minha arte e, por extensão, os de outros artistas, como também para fornecer um entendimento mais claro do termo “Arte Conceitual”.^{**}

A função da arte

A principal qualificação para a posição inferior da pintura é a de que os avanços na arte nem sempre são avanços formais. DONALD JUDD [1963]

A metade ou mais da metade dos melhores trabalhos novos nos últimos anos não foram nem pintura nem escultura. DONALD JUDD [1965]

Tudo que a escultura tem, meu trabalho não tem. DONALD JUDD [1967]

A idéia se torna uma máquina que faz a arte. SOL LEWITT [1967]

A única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. A arte como arte não é nada além de arte. A arte não é o que não é arte. AD REINHARDT [1963]

O significado é o uso. WITTGENSTEIN

Uma abordagem mais funcional no estudo de conceitos tendeu a substituir o método de introspecção. Em vez de tentar compreender ou descrever conceitos nus, por assim dizer, o psicólogo investiga de que maneira eles funcionam como ingredientes em crenças e julgamentos. IRVING M. COPI

O significado é sempre uma pressuposição da função. T. SEGERSTED

^{*} Isso é tematizado na seção seguinte.

^{**} Gostaria de esclarecer, entretanto, que não tenho a intenção de falar em nome de mais ninguém. Cheguei a essas conclusões sozinho, e de fato foi a partir desse pensamento que a minha arte desde 1966 (senão antes) evoluiu. Só recentemente percebi, depois de encontrar Terry Atkinson, que ele e Michael Baldwin compartilham de opiniões similares, embora certamente não idênticas às minhas.

... o tema das investigações conceituais é o significado de certas palavras e expressões — e não as coisas e estados dos próprios casos sobre os quais falamos, ao usar aquelas palavras e expressões. G.H. VON WRIGHT

O pensamento é radicalmente metafórico. A ligação por analogia é a sua lei ou princípio constituinte, seu nexos causal, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por (toma o lugar de) uma instância de certa espécie. Pensar em alguma coisa é tomá-la como de uma espécie (como tal e tal), e esse “como” traz à tona (abertamente ou de modo disfarçado) a analogia, o paralelo, o gancho metafórico, ou campo, ou ligação, ou impulso, pelo qual a mente toma posse. Ela não toma posse se não há nada para ela captar, pois o seu pensamento é a rede lançada, a atração de semelhantes. I.A. RICHARDS

Nessa seção vou discutir a separação entre a estética e a arte; considerar brevemente a arte formalista (porque ela é um dos principais proponentes da idéia de estética como arte), e afirmar que a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer “indiferente” com relação às conjecturas filosóficas.

É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos dois destaques da função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a “beleza”, e portanto com o “gosto”, era inevitavelmente obrigado a discutir também a arte. A partir desse “hábito” surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e a estética, o que não é verdade. Essa idéia, até recentemente nunca havia entrado em conflito de maneira drástica com as considerações artísticas, até recentemente, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as aparentes “funções” da arte (representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura etc.) usavam a arte para encobrir a arte.

Quando objetos são apresentados no contexto da arte (e até recentemente os objetos eram sempre usados), eles são passíveis de considerações estéticas assim como quaisquer objetos no mundo, e uma consideração estética de um objeto existente no reino da arte significa que a existência do objeto, ou o funcionamento em um contexto de arte, é irrelevante para o juízo estético.

A relação da estética com a arte não é diferente da relação da estética com a arquitetura, em que a arquitetura tem uma *função* muito específi-

ca, e o valor de seu projeto, o quanto ele é “bom”, está relacionado *primordialmente* ao desempenho de sua função. Portanto, juízos acerca de sua aparência correspondem ao gosto, e nós podemos ver que, ao longo da história, diferentes exemplos de arquitetura são louvados em períodos de tempo diferentes, dependendo da estética de cada uma das épocas em particular. O pensamento estético chegou até mesmo a fazer de exemplos de arquitetura, de modo algum relacionados à “arte”, obras de arte em si mesmas (como as pirâmides do Egito).

De fato as considerações estéticas são *sempre* alheias à função ou à “razão de ser” de um objeto. A não ser, é claro, que a “razão de ser” de um objeto seja estritamente estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, uma vez que a função primordial da decoração é “acrescentar algo de modo a tornar mais atrativo; adornar; ornamentar”,⁵ e isso se relaciona diretamente com o gosto. O que nos leva diretamente à arte e à crítica “formalistas”.^{*} A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética. Clement Greenberg é, acima de tudo, o crítico do gosto. Por trás de cada uma de suas decisões há um juízo estético, sendo que esses juízos refletem o seu gosto. E o que o seu gosto reflete? O período em que ele cresceu como crítico, o período “real” para ele: os anos 50.^{**} Dadas as suas teorias (se elas chegam a ter alguma lógica), como seria possível dar conta de seu desinteresse por Frank Stella, Ad Reinhardt e outros que seriam aplicáveis a seu esquema histórico? Será que isso acontece porque ele é “... basicamente antipático a campos das experiências pessoais”?⁶ Ou, em outras palavras, o trabalho deles não agrada o seu gosto?

^{*} O nível conceitual do trabalho de Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen et al. é tão sombriamente baixo, que qualquer um ali é apoiado pelos críticos que o promovem. Isso é visto depois.

^{**} As razões de Michael Fried para usar a argumentação de Greenberg refletem seus antecedentes (e os de muitos outros críticos formalistas) como um “*scholar*”, mas suspeito que se deva ainda mais a seu desejo de trazer os seus estudos eruditos para o mundo moderno. É possível simpatizar facilmente com seu desejo de conectar, digamos, Tiepolo com Jules Olitski. Não se deveria esquecer, entretanto, que um historiador ama a história mais do que qualquer outra coisa, mesmo a arte.

Entretanto, na *tabula rasa* filosófica da arte, “se alguém chama de arte”, como diz Don Judd, “é arte”. Por isso, a atividade formalista da pintura e da escultura pode ter o privilégio de uma “condição artística”, mas só em virtude de sua apresentação, nos termos de sua idéia de arte (ou seja, uma tela de forma retangular esticada sobre suportes de madeira e manchada com tais e tais cores, usando tais e tais formas, oferecendo tais e tais experiências visuais etc.). Observando a arte contemporânea sob essa ótica, percebe-se o mínimo esforço criativo por parte dos artistas formalistas, especificamente, e por parte de todos os pintores e escultores, de modo geral.

Isso nos leva à percepção de que a arte e a crítica formalistas aceitam como uma definição da arte algo que existe somente com bases morfológicas. Embora uma vasta quantidade de objetos ou imagens de aspecto similar (ou então objetos ou imagens relacionados visualmente) possa parecer estar relacionados (ou conectados) por causa de uma similaridade de “leituras” visuais/experimentais, não se pode reivindicar uma relação artística ou conceitual.

É óbvio, então, que a confiança da crítica formalista na morfologia se alinha necessariamente com uma inclinação para a morfologia da arte tradicional. E, nesse sentido, tal crítica não está relacionada a um “método científico” ou a qualquer tipo de empirismo (como Michael Fried, com suas descrições detalhadas de pinturas e outras parafernália “eruditas”, gostaria que acreditássemos). A crítica formalista não passa de uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular, que por acaso existem em um contexto morfológico. Mas isso não acrescenta nenhum conhecimento (ou fato) à nossa compreensão da natureza ou da função da arte. Também não leva em consideração se os objetos analisados chegam ou não a ser trabalhos de arte, já que os críticos formalistas sempre deixam de lado o elemento conceitual em trabalhos de arte. O motivo exato pelo qual eles não fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude de sua semelhança em relação a trabalhos de arte anteriores. É uma arte insensata. Ou, pelo modo sucinto com que Lucy Lippard descreveu as pinturas de Jules Olitski: “Elas são *Musak* visual.”⁷

Os críticos formalistas, assim como os artistas formalistas, não questionam a natureza da arte. No entanto, como eu disse em outro lugar:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a natureza da arte como sendo a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura.⁸

A objeção mais forte que se pode fazer contra uma justificação morfológica para a arte tradicional é que as noções morfológicas da arte incorporam um conceito *a priori*, subentendido, das possibilidades da arte. Mas tal conceito *a priori* da natureza da arte (como sendo separado das proposições de arte analiticamente enquadradas ou “trabalho”, que discutirei mais tarde) torna de fato, *a priori*, impossível questionar a natureza da arte. E esse questionamento da natureza da arte é um conceito muito importante na compreensão da função da arte.

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. (Decerto se pode enxergar uma tendência em direção a essa auto-identificação da arte começando com Manet e Cézanne, até chegar ao cubismo,⁹ mas as obras deles são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp.) A arte “moderna” e as obras anteriores pareciam conectadas em virtude de sua morfologia. Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a “linguagem” da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *readymade não-assistido* de Duchamp. Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança — de “aparência” para “concepção” — foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.

⁹ Como Terry Atkinson apontou em sua introdução para *Art-Language* 1, n.1, os cubistas nunca questionaram se a arte tinha características morfológicas, mais *quais* eram aceitáveis na *pintura*.

O “valor” de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer “o que eles *acrescentaram* à concepção da arte” ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à “linguagem” legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a “criar” novas proposições.

Sempre se levanta a questão — particularmente em referência a Duchamp — de que todos os objetos de arte (tais como os *readymades*, é claro, mas toda arte está implicada nisso) são julgados, passados alguns anos, como *objets d’art* e as *intenções* do artista se tornam irrelevantes. Tal argumento é um caso de uma noção preconcebida de arte que está coordenando fatos não necessariamente relacionados. O ponto em questão é o seguinte: estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d’art*, quer dizer, pode ser considerada de bom gosto, esteticamente agradável etc. Mas isso não tem nenhuma influência sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico; ou seja, sobre o seu *funcionamento* em um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador pega um quadro, encaixa nele pernas e passa a usá-lo como mesa de jantar, trata-se de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque, *como arte*, essa não era a *intenção* do artista.)

E o que permanece verdade em relação à obra de Duchamp também se aplica à maioria da arte posterior a ele. Em outras palavras, o valor do cubismo é a sua idéia no domínio da arte, não as qualidades físicas ou visuais observadas em uma pintura específica, nem a particularização de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas constituem a “linguagem” da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte. Olhar *agora* com respeito uma “obra-prima” cubista como arte é absurdo, do ponto de vista conceitual, no que diz respeito à arte. (Aquela informação visual que era única na linguagem do cubismo agora foi absorvida genericamente e tem muito a ver com o modo como se lida com uma pintura “lingüística-mente”. [Por exemplo, o que uma pintura cubista significava do ponto de vista experimental e conceitual para, digamos, Gertrude Stein, vai além da

nossa especulação, porque a mesma pintura “significava”, naquela época, algo diferente do que significa agora.]) O “valor” que uma pintura cubista original tem agora não difere, em muitos aspectos, do valor de um manuscrito original de Lord Byron, ou de *The Spirit of St. Louis*, como é visto na Smithsonian Institution. (De fato, os museus preenchem a mesma função da Smithsonian Institution — por que outro motivo o Jeu de Paume, uma ala do Louvre, iria exibir as palhetas de Cézanne e Van Gogh tão orgulhosamente como exibe suas pinturas?) Obras de arte atuais são pouco mais do que curiosidades históricas. No que diz respeito à *arte*, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que a sua palheta. Em ambos os casos, trata-se de “itens de colecionador”.

A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como o resíduo físico das idéias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.

Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo a *linguagem* da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte. Podemos ir mais longe e analisar os tipos de “proposições”.

A avaliação de A.J. Ayer da distinção de Kant entre analítico e sintético é útil para nós aqui: “Uma proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência.”⁹ A analogia que vou tentar fazer é entre a condição da arte e a condição da proposição analítica. Pelo fato de não ser possível acreditar nelas como mais nada, e de que parecem ser sobre nada (além de arte), as formas de arte, que afinal se referem claramente apenas à arte, foram as formas mais próximas das proposições analíticas.

Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto — como arte — eles não fornecem nenhuma informação so-

⁹ Quando alguém “compra” um Flavin, não está comprando um espetáculo de luzes, pois se estivesse poderia apenas ir a uma loja e comprar os produtos por muito menos. Não está “comprando” nada. Está subsidiando a atividade de Flavin como artista.

bre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição* da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori* (foi isso o que Judd quis dizer quando declarou que “se alguém chama isso de arte, é arte”).

De fato é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias — pois tentar “captar” a arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a “condição artística” da obra de arte. Começamos a perceber que a “condição artística” da arte constitui um estado conceitual. O fato de que as formas lingüísticas em que o artista enquadra suas proposições são com frequência linguagens ou códigos “privados” é uma consequência inevitável da liberdade do artista de constrições morfológicas; e deriva-se disso o fato de que é preciso ter familiaridade com a arte contemporânea para apreciá-la e entendê-la. Do mesmo modo, entende-se por que o “homem da rua” é intolerante em relação à arte artística [*artistic art*] e sempre reivindica a arte em uma “linguagem” tradicional. (E se entende por que a arte formalista “vende como pão quente”.) Só na pintura e na escultura todos os artistas falaram a mesma linguagem. O que é chamado de “*Novelty Art*” pelos formalistas é, com frequência, a tentativa de encontrar novas linguagens, embora uma nova linguagem não implique necessariamente a concepção de novas proposições: por exemplo, a arte cinética e eletrônica.

Uma outra maneira de exprimir, em relação à arte, o que Ayer afirmou sobre o método analítico no contexto da linguagem seria a seguinte: a validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas. Pois o artista, como um analista, não se preocupa diretamente com as propriedades físicas das coisas. Ele se preocupa apenas com o modo 1) como a arte é capaz de desenvolver-se conceitualmente e 2) como as suas proposições são capazes de seguir logicamente esse desenvolvimento.¹⁰ Em outras palavras, as proposições da arte não são factuais, mas lingüísticas, em seu *caráter* — isto é, elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte. Assim,

podemos dizer que a arte opera dentro de uma lógica. Pois veremos que a marca característica de uma investigação puramente lógica é que ela se ocupa com as consequências formais de nossas definições (de arte) e não com questões relacionadas a fatos empíricos.¹¹

Para repetir, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a “idéia de arte” (ou o “trabalho de arte”) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação.

Por outro lado, vamos considerar por que a arte não pode ser (ou tem dificuldades com a suas tentativas de ser) uma proposição sintética. Ou, isso quer dizer, quando a verdade ou falsidade de sua asserção é verificável em bases empíricas. Ayer afirma:

O critério pelo qual determinamos a validade de uma proposição *a priori* ou analítica não é suficiente para determinar a validade de uma proposição empírica ou sintética. Pois é característico das proposições empíricas que a sua validade não seja puramente formal. Dizer que uma proposição geométrica é falsa, ou que um sistema de proposições geométricas é falso, é dizer que ele é autocontraditório. Mas uma proposição empírica, ou um sistema de proposições empíricas, pode ser livre de contradições e mesmo assim ser falso. Ele é considerado falso não porque é imperfeito formalmente, mas porque falha em satisfazer algum critério material.¹²

A irrerealidade da arte “realista” se deve à sua estruturação como uma proposição artística em termos sintéticos: sofre-se sempre a tentação de “verificar” a proposição empiricamente. O estado sintético do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões acerca da natureza da *arte* (como faz a obra de Malevitch, Mondrian, Pollock, Reinhardt, o período inicial de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris e outros), mas lança para fora da “órbita” da arte, para o “espaço infinito” da condição humana.

O expressionismo puro, continuando a usar os termos de Ayer, poderia ser considerado da seguinte maneira: “Uma sentença que consistisse em símbolos demonstrativos não iria expressar uma proposição genuína. Seria uma mera ejaculação, não caracterizando de modo algum aquilo a que supostamente se referiria.” Obras expressionistas costumam ser tais

“ejaculações” apresentadas na linguagem morfológica da arte tradicional. Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou em telas soltas no chão, dispostas horizontalmente. O que *não é* importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de *drippings* e as pendurado na parede. (Em outras palavras, o que é importante na arte é o que alguém *traz* para ela, não a sua adoção do que já existia previamente.) O que é ainda menos importante para a arte são as noções de Pollock de “auto-expressão” [*self-expression*], porque esses *tipos* de significados subjetivos são inúteis para qualquer outro que não aqueles envolvidos pessoalmente com ele. E a sua qualidade “específica” os põe fora do contexto da arte.

“Eu não faço arte”, diz Richard Serra, “estou empenhado em uma atividade; se alguém quiser chamá-la de arte, é problema seu, mas não cabe a mim decidir isso. Essas coisas todas são consideradas depois.” Serra está muito consciente das implicações de sua obra. Se Serra de fato está apenas “considerando o que o chumbo faz” (do ponto de vista gravitacional, molecular etc.), por que *qualquer um* pensaria nisso como arte? Se ele não assume a responsabilidade de que aquilo é arte, quem pode, ou deveria, assumir? O seu trabalho certamente parece ser verificável empiricamente: o chumbo pode realizar muitas atividades físicas e ser usado para elas. Por si só, esse fato não faz nada além de nos levar a um diálogo sobre a natureza da arte. Em certo sentido, então, Serra é um primitivo. Ele não tem nenhuma idéia sobre a arte. Como é então que nós temos conhecimento sobre a “sua atividade”? Porque ele nos contou que se tratava de arte por meio de suas ações *depois* que “sua atividade” aconteceu. Ou seja, pelo fato de que ele está em várias galerias, põe o resíduo físico de sua atividade em museus (e o vende a colecionadores de arte — mas, como observamos, colecionadores são irrelevantes para a “condição de arte” de uma obra). O fato de ele negar que seu trabalho é arte mas representar o artista é mais do que um simples paradoxo. Serra sente secretamente que a “atividade” é alcançada empiricamente. Então, como Ayer afirmou: “Não existe nenhuma proposição empírica absolutamente certa. São apenas as tautologias que estão certas. Questões empíricas são todas hipóteses, que podem ser confirmadas ou desacreditadas na experiência sensível atual. E as proposições nas quais gravamos as observações que verificam essas hipóteses são, elas mesmas, hipóteses sujeitas ao teste de novas experiências sensíveis. Portanto não existe nenhuma proposição final.”¹³

O que se encontra em toda parte nos escritos de Ad Reinhardt é essa tese muito similar da “arte-como-arte”, e de que “a arte está sempre morta, e uma arte ‘viva’ é uma decepção”.¹⁴ Reinhardt tinha uma idéia muito clara acerca da natureza da arte, e a sua importância está longe de ser reconhecida.

Formas de arte que podem ser consideradas proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo; isso significa que para entender essas proposições é preciso abandonar a estrutura de aspecto tautológico da arte e considerar informações “de fora”. Mas, para considerar isso como arte, é necessário ignorar essas mesmas informações de fora, porque a informação de fora (qualidades experimentais, para mencionar) tem o seu próprio valor intrínseco. E para compreender esse valor não é preciso um estado de “condição artística”.

A partir disso, é fácil perceber que a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual (ou de outro tipo). Não é improvável que essa tenha sido uma das funções mais estranhas à arte nos séculos precedentes. Afinal, mesmo no século XIX o homem vivia em um ambiente visual bastante padronizado. Ou seja, normalmente o ambiente era previsível em relação àquilo com que o homem iria entrar em contato dia após dia. Seu ambiente visual, na parte do mundo em que ele vivia, era bastante consistente. Na nossa época, temos um ambiente drasticamente mais rico com relação à experiência. Uma pessoa pode voar em torno da Terra em uma questão de horas ou dias, não meses. Temos o cinema, a televisão a cores, assim como o espetáculo fabricado de luzes de Las Vegas, ou os arranha-céus de Nova York. O mundo todo está aí para ser visto, e o mundo todo pode assistir de suas salas de estar ao homem andando na lua. Certamente não se pode esperar que a arte, ou os objetos de pintura e escultura possam competir com isso em termos de experiência?

A noção de “uso” é relevante para a arte e para a sua “linguagem”. Recentemente, a forma da caixa ou do cubo foi usada muitas vezes no contexto da arte. (Tome-se como exemplo o seu uso por Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell e MacCracken — para não falar da quantidade de caixas e cubos que vieram depois.) A diferença entre todos os vários usos da forma da caixa ou do cubo está diretamente relacionada às diferenças nas intenções dos artistas. Além disso, como se vê particularmente no trabalho de Judd, o uso da forma da caixa ou do cubo ilustra muito bem a nossa alegação anterior de que um objeto só é arte quando posto no contexto da arte.

Alguns poucos exemplos vão apontar isso. Seria possível afirmar que, se uma das formas de caixa de Judd fosse vista cheia de entulhos, posta em um cenário industrial, ou apenas vista na rua, em uma esquina, não seria identificada com arte. A consequência é que entender e considerar essa forma como uma obra de arte é necessariamente um *a priori* em relação à sua observação, a fim de vê-la como obra de arte. A informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos de um artista é necessária para a apreciação e o entendimento da arte contemporânea. Qualquer um e todos os atributos físicos (qualidades) das obras contemporâneas, se considerados separada e/ou especificamente, são irrelevantes para o conceito de arte. O conceito de arte (como disse Judd, embora não quisesse dizer nesse sentido) precisa ser considerado em sua totalidade. Considerar as partes de um conceito é, invariavelmente, considerar aspectos irrelevantes para a sua condição artística — ou como ler *partes* de uma definição.

Não é nenhuma surpresa o fato de que a arte com a morfologia menos fixada seja o exemplo a partir do qual deciframos a natureza do termo geral “arte”. Pois é mais provável encontrar resultados menos adaptados e previsíveis onde há um contexto existindo separadamente de sua morfologia e consistindo em sua função. Na posseção, pela arte moderna, de uma “linguagem” com a história mais curta, a plausibilidade do abandono dessa “linguagem” se torna mais possível. É compreensível, nesse caso, o fato de que a arte derivada da pintura e da escultura ocidentais seja a mais energética, questionadora (de sua natureza), e a que menos assume todas as questões gerais da “arte”. Em última análise, contudo, todas as artes têm apenas (nos termos de Wittgenstein) uma semelhança de família.

Entretanto as várias qualidades referentes a uma “condição artística”, que a poesia, o romance, o cinema, o teatro e por várias formas de música etc. possuem, constituem o aspecto mais confiável para a função da arte, como foi definida aqui.

O declínio da poesia não se relaciona à metafísica subentendida no uso da linguagem “comum” como uma linguagem artística? Em Nova York, os últimos palcos decadentes da poesia podem ser vistos no movimento, feito

* É o uso da linguagem comum pela poesia para tentar *dizer o indizível* que é problemático, não qualquer problema inerente ao uso da linguagem no contexto da arte.

recentemente por poetas “concretos”, em direção ao uso de objetos e do teatro reais.* Será que eles sentem a irrealidade de sua forma de arte?

Vemos agora que os axiomas de uma geometria são simples definições, e que os teoremas de uma geometria são simplesmente as consequências lógicas dessas definições. Uma geometria não diz respeito, em si mesma, ao espaço físico; em si mesma, não pode ser considerada “dizendo respeito” a algo. Mas podemos usar uma geometria para argumentar acerca do espaço físico. Isso quer dizer que uma vez que tenhamos dado aos axiomas uma interpretação física, podemos proceder com a aplicação dos teoremas aos objetos que satisfazem os axiomas. Se uma geometria pode ser aplicada ao mundo físico real [*actual*] ou não é uma questão empírica, que é externa ao escopo da própria geometria. Não há sentido algum, portanto, em perguntar qual das várias geometrias conhecidas por nós é falsa e qual é verdadeira. Na medida em que todas elas são livres de contradições, todas são verdadeiras. A proposição que afirma ser possível uma certa aplicação de uma geometria não é, por si própria, uma proposição dessa geometria. Tudo o que a própria geometria nos informa é que, se qualquer coisa puder ser considerada segundo as definições, também vai satisfazer os teoremas. Trata-se portanto de um sistema puramente lógico, e as suas proposições são puras proposições analíticas.¹⁵

Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço — como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração —, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem.

Nesse período [da história] do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem. Ou então, outra maneira de dizê-lo seria afirmar que a arte lida por analogia com o estado de coisas “além

* Ironicamente, muitos deles se autodenominam “poetas conceituais”. Uma grande parte desse trabalho é similar ao trabalho de Walter De Maria e isso não é uma coincidência; o trabalho realizado por De Maria funciona como um tipo de poesia “objeto”, e as suas intenções são muito poéticas: ele realmente quer que o seu trabalho mude a vida dos homens.

da física”, onde a filosofia tinha que fazer asserções. E a força da arte é que mesmo a sentença anterior é uma asserção, e não pode ser verificada pela arte. A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte.

Parte II

Arte Conceitual e arte recente

O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo, não por elas mesmas do modo como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as mais recentes e superiores versões. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. DONALD JUDD [1965]

A arte abstrata, ou arte não-pictórica, tem a mesma idade desse século, e embora seja mais especializada do que a arte precedente, é mais clara, mais completa e, como todo pensamento e conhecimento moderno, mais exigente em seu domínio de relações. AD REINHARDT [1948]

Na França há um velho ditado, “burro como um pintor”. O pintor era considerado burro, mas o poeta e o escritor eram considerados muito inteligentes. Eu queria ser inteligente. Eu tinha que ter a idéia de invenção. Não é nada fazer o que o seu pai fazia. Não é nada ser outro Cézanne. Em meu período visual há um pouco daquela burrice do pintor. Toda a minha obra no período anterior ao Nu era pintura visual. Então cheguei à idéia. Eu pensei que a formulação ideática era um modo de escapar das influências. MARCEL DUCHAMP

Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam. SOL LEWITT

A principal virtude das formas geométricas é que elas não são orgânicas, como todo o resto da arte é. Uma forma que não fosse nem geométrica nem orgânica seria uma grande descoberta. DONALD JUDD [1967]

A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é sem fôlego, sem vida, sem morte, sem conteúdo, sem forma, sem espaço e sem tempo. Isso é sempre o fim da arte. AD REINHARDT [1962]

Nota: A discussão na parte precedente faz mais do que apenas “justificar” a arte recente, chamada de “Conceitual”. Ela aponta, pelo que sinto, alguns dos pensamentos confusos que se desenvolveram a respeito da atividade na arte, tanto a arte do passado quanto — particularmente — a arte atual. Este artigo não tem a intenção de evidenciar um “movimento”. Mas, como um advogado (por meio de trabalhos de arte e da conversação) de um tipo

particular de arte mais bem descrito como “Conceitual”, eu me tornei cada vez mais preocupado com a aplicação quase arbitrária desse termo para um agrupamento de interesses artísticos — a muitos dos quais eu nunca gostaria de ser ligado, e logicamente não deveria ser.

A definição “mais pura” da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo. Como a maioria dos termos com significados bastante específicos aplicados genericamente, a “Arte Conceitual” é considerada freqüentemente uma *tendência*. Em certo sentido ela é evidentemente uma tendência, porque a “definição” de “Arte Conceitual” é muito próxima dos sentidos da própria arte.

Mas receio que a argumentação por trás da noção de tal tendência ainda esteja ligada à falácia das características morfológicas, como um connectivo entre atividades que na verdade são díspares. Nesse caso, trata-se de uma tentativa de detectar estilismo. Ao supor uma relação primordial de causa e efeito para “resultados finais”, essa crítica deixa de lado as intenções (conceitos) de um artista em particular, para lidar exclusivamente com seu “resultado final”. De fato, a maior parte da crítica lidou apenas com um aspecto muito superficial desse “resultado final”, que é a aparente “imaterialidade” ou similaridade “antiobjetiva” da maioria dos trabalhos de arte “conceituais”. Mas isso só pode ser importante se supomos que os objetos são necessários para a arte — ou, para dizer melhor, que eles têm uma relação definitiva com a arte. E nesse caso tal crítica estaria focalizando um aspecto negativo da arte.

Se alguém acompanhou meu pensamento (na Parte I), pode entender a minha afirmação de que os objetos são conceitualmente irrelevantes para a condição da arte. Isso não quer dizer que uma “investigação artística” em particular possa ou não empregar objetos, substâncias materiais etc. nos domínios de sua investigação. Certamente as investigações feitas por Bainbridge e Hurrell são exemplos excelentes de um tal uso.¹⁶ Embora eu tenha proposto que toda arte acaba sendo conceitual, algumas obras recentes são claramente conceituais em sua intenção, enquanto outros exemplos de arte recente só estão relacionados à arte conceitual de uma maneira superficial. E, embora esse trabalho seja, na maioria dos casos, um avanço em relação às tendências formalistas ou

“antiformalistas” (Morris, Serra, Sonnier, Hesse e outros), não deveria ser considerado “Arte Conceitual” no sentido *mais puro* do termo.

Três artistas com os quais freqüentemente eu me associei (através dos projetos de Seth Siegelau) — Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner — não estão preocupados, segundo penso, com a “Arte Conceitual” como foi definida previamente. Douglas Huebler, que estava na mostra “Primary structures”, no Jewish Museum (Nova York), usa uma forma de apresentação não-morfológica como-arte [*art-like*] (fotografias, mapas, correspondências) para responder a problemas icônicos, estruturais, da escultura diretamente relacionados a sua escultura em fórmica (que ele estava fazendo até 1968). Isso é indicado pelo artista na primeira frase do catálogo de sua mostra individual (que foi organizada por Seth Siegelau e só existiu como um catálogo de documentação): “A existência de cada escultura é documentada por sua documentação.” Não é minha intenção apontar um aspecto *negativo* da obra, mas apenas mostrar que Huebler — que está com quarenta e poucos anos e portanto é bem mais velho do que a maioria dos artistas discutidos aqui — não tem tanto em comum com os propósitos das versões *mais puras* da “Arte Conceitual” como pareceria superficialmente.

Os outros — Robert Barry e Lawrence Weiner — viram o seu trabalho ser associado à “Arte Conceitual” quase por acidente. Barry, cuja pintura foi vista na mostra “Systemic painting” no Guggenheim Museum, tem em comum com Weiner o fato de que o “atalho” para a arte conceitual surgiu via decisões relacionadas a escolhas de materiais e processos artísticos. As pinturas pós-Newman/Reinhardt de Barry se “reduziram” (em material físico, não em “significado”), ao longo de um caminho, de pinturas de 5cm² a simples fios de arame entre dois pontos de arquitetura, a feixes de ondas de rádio, a gases inertes, e finalmente a “energia cerebral”. Assim, seu trabalho parece existir conceitualmente somente porque o material é invisível. Mas a sua arte tem um estado físico, que é diferente de trabalhos que só existem conceitualmente.

Lawrence Weiner, que abandonou a pintura na primavera de 1968, mudou a noção de “lugar” (no sentido de Carl Andre) do contexto da tela (que só poderia ser específico) para um contexto que era “geral”, embora tenha ao mesmo tempo preservado sua preocupação com materiais e processos específicos. Tornou-se óbvio para ele que, se alguém não está

preocupado com a “aparência” (e ele não estava, e nesse aspecto precedeu a maior parte dos artistas “*antiform*”), não apenas não haveria nenhuma necessidade para a fabricação (tal como em seu ateliê) de sua obra, mas também — mais importante — essa fabricação daria ao “lugar” de seu trabalho, invariavelmente, um contexto específico. Assim, no verão de 1968, ele decidiu que faria a sua obra existir apenas como uma proposta em seu caderno de anotações — isto é, até que uma “razão” (museu, galeria ou colecionador) ou, como ele os chamava, um “receptor” tivesse necessidade de que sua obra fosse feita. Foi no final do outono do mesmo ano que Weiner deu um passo adiante na decisão de que não importava se a obra fosse feita ou não. Nesse sentido, seus cadernos de anotações particulares se tornaram públicos.*

A arte *puramente* conceitual foi vista pela primeira vez na obra de Terry Atkinson e Michael Baldwin em Coventry, Inglaterra; e em minha própria obra feita na cidade de Nova York, tudo isso por volta de 1966.** On Kawara, um artista japonês que tem viajado constantemente pelo mundo desde 1959, tem feito um tipo de arte altamente conceitualizado desde 1964.

On Kawara — que começou com pinturas de inscrição de uma única palavra, foi para “questões” ou “códigos”, e pinturas tais como a demarcação de uma mancha no deserto do Saara em termos de sua longitude e latitude — é mais conhecido por suas pinturas de “datas”. As pinturas de “datas” consistem na inscrição (em tinta sobre tela) da data daquele dia em que a pintura é executada. Se uma pintura não é “terminada” no dia em que é iniciada (isto é, até a meia-noite), ela é destruída. Embora ainda faça pinturas de data (durante o ano passado ele viajou para todos os países da América Latina), começou a realizar também outros projetos nos dois últimos anos. Esses projetos incluem um *Calendário de cem anos*, uma listagem diária de todas as pessoas que ele encontra a cada dia (*I met*), mantida em cadernos, e *I went*, que é um calendário de mapas das cidades

* Não entendi (e continuo sem entender) sua última decisão. Desde a primeira vez em que encontrei Weiner, ele defendeu a sua posição (bastante hostil à minha) de ser um “materialista”. Sempre achei essa última direção (por exemplo *Statements*) *sensical* em meus termos, mas nunca entendi como ela era nos termos dele.

** Comecei a datar meu trabalho com as séries *Art as Idea as Idea*.

em que esteve com as ruas por onde passou marcadas. Ele também enviava cartões-postais diários dando a hora em que acordou naquela manhã. As razões de On Kawara para sua arte são extremamente privadas, e ele permaneceu conscientemente afastado de toda publicidade ou exposição pública do mundo da arte. Seu uso contínuo da “pintura” como um meio é, segundo penso, um jogo a respeito das características morfológicas da arte tradicional, mais do que um interesse na pintura estrita.

O trabalho de Terry Atkinson e Michael Baldwin, apresentado como uma colaboração, começou em 1966, consistindo em projetos tais como: um retângulo com descrições lineares dos estados de Kentucky e Iowa, intitulado *Map to not include: Canada, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick...* e assim por diante; desenhos conceituais baseados em vários esquemas seriais e conceituais; um mapa de uma área de 58km² no oceano Pacífico, a oeste de Oahu, em escala de 3,5cm para 1,6km (um quadrado vazio). Trabalhos de 1967 foram o *Air conditioning show* e o *Air show*. Este último, segundo a descrição de Terry Atkinson, era “uma série de declarações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar abrangendo uma base de 1,6km² e de uma distância não especificada na dimensão vertical”.¹⁷

Nenhum quilômetro quadrado da superfície da Terra em particular era especificado. O conceito não requeria nenhuma localização particular. Também obras como *Frameworks*, *Hot-cold*, e *22 sentences: the French army* são exemplos de suas colaborações mais recentes.¹⁸ Atkinson e Baldwin formaram no ano passado, junto com David Bainbridge e Harold Hurrell, a Art&Language Press, que publica *Art-Language* (um periódico de Arte Conceitual),* assim como outras publicações relacionadas a essa investigação.

Christine Kozlov vem trabalhando em linhas conceituais também desde 1966. Uma parte de sua obra consistiu em um filme “conceitual”, usando uma fita de Leder; *Composition for audio structures* (um sistema codificado para som); uma pilha de várias centenas de folhas de papel (uma para cada dia em que um conceito é rejeitado); *Figurative work*, que é uma listagem de tudo o que ela comeu por um período de seis meses; e um estudo do crime como uma atividade artística.

O canadense Iain Baxter vem fazendo uma espécie de trabalho “conceitual” desde o final de 1967. Assim como os americanos James Byars e

* Da qual o autor é o editor americano.

Frederic Barthelme, o artista francês Bernar Venet e a artista alemã Hanne Darboven. E certamente os livros de Edward Ruscha escritos mais ou menos a partir daquele mesmo período são relevantes também. Assim como *alguns* dos trabalhos de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long. As *Time capsules*, de Steven Kaltenbach, de 1968, e muitos de seus trabalhos feitos desde então são consideráveis. E as *Conversations* de pós-Kaprow Ian Wilson são apresentadas conceitualmente.

O artista alemão Franz E. Walther, desde 1965 tratou os objetos em sua obra de uma maneira muito diferente daquela como eles são tratados normalmente em um contexto artístico.

No ano passado, outros artistas, embora alguns deles estejam relacionados apenas de maneira periférica, começaram com uma forma de trabalho mais “conceitual”. Mel Bochner deixou de trabalhar sob uma forte influência da arte “*minimal*” e começou a fazer trabalhos conceituais. E certamente alguns trabalhos de Jan Dibbets, Eric Orr, Allen Ruppersberg e Dennis Oppenheim poderiam ser considerados dentro de uma estrutura conceitual. O trabalho de Donald Burgoyne realizado no ano passado também usa um formato conceitual. Pode-se ver ainda um desenvolvimento em uma forma *mais pura* de arte “conceitual” nos trabalhos de artistas mais jovens que começaram recentemente, tais como Saul Ostrow, Adrian Piper e Perpetua Butler. Um trabalho interessante nesse sentido “mais puro” está sendo feito também por um grupo constituído por um australiano e dois ingleses (todos morando em Nova York): Ian Burn, Mel Ramsden e Roger Cutforth. (Embora as divertidas pinturas pop de John Baldessari façam alusão a essa espécie de trabalho, por serem *cartoons* “conceituais” de arte conceitual de fato, elas não são realmente relevantes para essa discussão.)

Terry Atkinson sugeriu, e eu concordo com ele, que Sol LeWitt é um grande responsável por criar um ambiente que tornou a nossa arte aceitável, se não concebível. (Eu acrescentaria apressadamente a isso, entretanto, que fui com certeza muito mais influenciado por Ad Reinhardt, Duchamp via Johns e Morris, e por Donald Judd do que jamais fui por LeWitt, especificamente.) Talvez sejam acrescentados à história da Arte Conceitual alguns dos primeiros trabalhos de Robert Morris, particularmente *Card file* (1962). Muitos dos primeiros trabalhos de Rauschenberg, tais como seu *Portrait of Iris Clert*, e seu *Erased DeKooning drawing*, são exemplos importantes de um tipo de Arte Conceitual. E os europeus Klein e Manzoni tam-

bém se encaixam nessa história em algum lugar. E no trabalho de Jasper Johns — como as pinturas *Target* e *Flag* e suas latas de cerveja — tem-se um exemplo particularmente bom da arte existindo como uma proposição analítica. Johns e Reinhardt são provavelmente os últimos dois pintores que eram legítimos *artistas* também.* Quanto a Robert Smithson, se ele *tivesse* reconhecido seus artigos em revistas como sendo a sua obra (como poderia e deveria ter feito) e seu trabalho servindo como ilustração para eles, a sua influência seria mais relevante.**

Andre, Flavin e Judd exerceram uma enorme influência sobre a arte recente, embora provavelmente mais como exemplos de um padrão elevado e um pensamento claro do que de um modo mais específico. Sinto que Pollock e Judd são o começo e fim do domínio americano na arte; em parte devido à habilidade de muitos dos artistas mais jovens na Europa de se “purgar” da sua tradição, mas muito provavelmente devido ao fato de que o nacionalismo está fora de propósito na arte, da mesma maneira que em qualquer outro campo. Seth Siegelaub, um antigo *marchand* que agora funciona como um *curator-at-large* e foi o primeiro organizador de exposições a se “especializar” nessa área da arte recente, realizou muitas mostras coletivas que não existiram em nenhum *lugar* (além do catálogo). Como Siegelaub declarou: “Estou muito interessado em transmitir a idéia de que o artista pode viver onde quiser — não necessariamente em Nova York ou Londres ou Paris, como tinha que fazer no passado, mas *em qualquer lugar* — e ainda assim fazer uma arte importante.”

Parte III

Suponho que meu primeiro trabalho “conceitual” foi o *Leaning glass*, de 1965. Ele consiste em uma chapa de vidro qualquer, de 1,5m, para ser recostada em qualquer parede. Logo depois disso, interessei-me pela água, por causa de sua qualidade incolor e informe. Usei água de todas as manei-

* E Stella também, é claro. Mas o trabalho de Stella, que foi muito enfraquecido por ser pintura, tornou-se obsoleto muito rapidamente graças a Judd e outros.

** Smithson com certeza liderou a atividade dos *earthworks* — mas seu único discípulo, Michael Heizer, é um artista de “uma idéia”, que não contribuiu muito. Se você tem trinta homens cavando buracos e nada se desenvolve a partir dessa idéia, você não tem muita coisa, tem? Um fosso muito grande, talvez.

ras que pude imaginar — blocos de gelo, vapor de aquecedor, mapas com áreas de água usadas em um sistema, coleções de fotos de cartões-postais de quedas-d'água, e assim por diante, até 1966, quando mandei fazer uma cópia fotostática da definição da palavra “água” no dicionário, o que era para mim, naquela época, uma maneira de simplesmente apresentar a *idéia* de água. Eu já havia usado a definição do dicionário uma vez, antes, no final de 1965, em uma peça que consistia em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira levemente menor — que eu coloquei na parede perto da cadeira — e uma definição da palavra “cadeira”, que eu pendurei na parede perto da cadeira. Aproximadamente na mesma época fiz uma série de trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos (conceitos e aquilo a que eles se referiam). Assim como uma série de trabalhos que só existiam como “modelos”: formas simples — tais como um quadrado de um 1,5m com a informação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30cm; e outras tentativas simples de “desobjetivar” o objeto.

Com a ajuda de Christine Kozlov e mais alguns outros, fundei o Museum of Normal Art em 1967. Era uma área de “exposição” dirigida para e por artistas, que durou apenas uns poucos meses. Uma das exposições que aconteceram lá foi o meu único “*one-man show*” realizado em Nova York, e eu o apresentei como um segredo, intitulado “15 people present their favorite book”. E a mostra era exatamente o que o título declara. Entre os “colaboradores” encontravam-se Morris, Reinhardt, Smithson, LeWitt e eu mesmo. Também relacionada a essa “mostra”, fiz uma série constituída por citações de artistas a respeito de seus trabalhos, ou a respeito da arte em geral; esses “depoimentos” foram dados em 1968.

Dei a toda a minha obra, a começar pela primeira definição de “água”, o subtítulo “Art as idea as idea”. Sempre considerei a cópia fotostática como a forma de apresentação (ou mídia) da obra; mas nunca quis fazer ninguém pensar que eu estava apresentando uma cópia fotostática como uma obra de arte — é por isso que fiz essa separação e dei a elas o subtítulo da maneira como fiz. Os trabalhos com o dicionário partiram de abstrações de coisas particulares (como *Water*) para abstrações de abstrações (como *Meaning*). Interrompi a série do dicionário em 1968. A única “exposição” que já foi feita dessas obras aconteceu no ano passado, em Los Angeles, na Gallery 669 (agora fechada). A mostra consistia na palavra “nada” retirada de cerca de uma dúzia de dicionários diferentes. No começo, as

cópias fotostáticas eram obviamente cópias fotostáticas, mas com o passar do tempo elas passaram a ser confundidas com pinturas, de modo que a “série sem fim” foi interrompida. A idéia com a cópia fotostática era a de que elas podiam ser jogadas fora e então refeitas — se fosse preciso — como parte de um procedimento irrelevante, conectado com a forma de apresentação, mas não com a “arte”. Desde que a série do dicionário terminou, comecei uma série (ou “investigações”, como prefiro chamá-las) usando as categorias do *Thesaurus*, apresentando a informação por meio da mídia de propaganda. (Isso torna mais clara em meu trabalho a separação entre a arte e a sua forma de apresentação.) Atualmente estou trabalhando em uma nova investigação que lida com “jogos”.

Notas

1. Morton White, *The Age of Analysis*, Nova York, Mentor Books, 1955, p.14.
2. Ibid, p.15.
3. Sir James Jeans, *Physics and Philosophy*, Nova York, Macmillan, 1946, p.17.
4. Ibid., p.190.
5. *Webster's New World Dictionary of the American Language* (1962), s.v. “decoration”.
6. Lucy Lippard usa essa citação em *Ad Reinhardt: Paintings*, Nova York, Jewish Museum, 1966, p.28.
7. Mais uma vez Lucy Lippard, na resenha “Constellation by Harsh Daylight: The Whitney Annual”, *Hudson Review* 21, primavera 1968, p.180.
8. Arthur R. Rose, “Four Interviews”, *Arts Magazine* 43, n.4, fev 1969, p.23.
9. A.J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Nova York, Dover, 1946, p.78.
10. Ibid., p.57.
11. Idem.
12. Ibid., p.90.
13. Ibid., p.94.
14. Lucy Lippard, *Ad Reinhardt: Paintings*, op.cit., p.12.
15. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, op.cit., p.82.
16. *Art-Language* 1, n.1.
17. *Art-Language* 1, n.1, p.5-6.
18. Todas podem ser obtidas a partir da Art&Language Press, 84 Jubilee Crescent, Coventry, England.

Art&Language

Arte-linguagem

Art&Language

[Inglaterra, 1969]

O coletivo de artistas britânicos Art&Language estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo como veículo de sua prática artística *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Inicialmente, Joseph Kosuth é o editor americano da revista, ao lado de outros membros do grupo, que assinam o editorial da primeira edição, aqui publicado: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Charles Harrison, editor de *Studio Internacional* de 1966 a 1971 e organizador de importantes antologias de textos sobre arte moderna e contemporânea (ver Harrison e Wood, *Art in Theory*, Oxford, Blackwell, 1992. [Ed. fr. *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1997]) torna-se editor-geral de *Art-Language* em 1971. Em 1975, a Fundação Art&Language lança outra publicação, *The Fox*, em Nova York, de cujo corpo editorial Joseph Kosuth participa.

O grupo permanece atuante, tendo, em finais dos anos 70,

Este editotial não tem a intenção de servir como uma coletânea completa da atividade realizada dentro do campo da Arte Conceitual — se tivesse iria possuir lamentáveis deficiências. Também não tem a presunção de representar os artistas conceituais nos EUA, nem a maior parte dos artistas da Grã-Bretanha. Há três contribuições de artistas americanos nessa edição; espera-se que as contribuições de artistas americanos sejam mantidas e aumentem, e também é uma meta dessa revista oferecer um relato compreensível da Arte Conceitual nos EUA em uma das futuras edições desse ano. O ensaio abaixo se dirige especificamente à indicação do desenvolvimento de um número de artistas britânicos que vêm trabalhando nesse campo nos últimos dois anos. A formação dessa revista é parte desse desenvolvimento e o trabalho discutido neste ensaio é o trabalho dos fundadores da revista. O ensaio apontará algumas diferenças, de uma maneira indireta, entre a Arte Conceitual americana e a britânica, mas ele não deve ser considerado a indicação de uma fronteira clara e definida entre elas; trabalhando neste

campo, existem artistas britânicos que mostram mais afinidade com a Arte Conceitual americana do que com aquilo que é chamado aqui de Arte Conceitual britânica. Os editores-fundadores dessa revista mantiveram, por exemplo, estreito contato com Sol LeWitt e Dan Graham desde um ano e meio atrás. A sua posição não é vista por eles, de modo algum, como sendo de isolamento.

Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que este editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a “Arte Conceitual”, seja considerado como um trabalho de “Arte Conceitual”. À primeira vista esse parece ser um caso que tem paralelo com muitas situações do passado, dentro dos limites determinados das artes visuais; por exemplo, pode-se dizer que a primeira pintura cubista foi uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a arte visual, enquanto, obviamente, era considerado como um trabalho das artes visuais. Mas a diferença aqui é daquilo que pode ser chamado “a forma do trabalho”. Inicialmente, o que a Arte Conceitual parece estar fazendo é questionar a condição que parece governar rigidamente a forma das artes visuais — a de que as artes visuais permaneçam algo visual.

Nos últimos dois anos, houve um certo número de artistas que desenvolveram projetos e teses, sendo que os primeiros deles estavam enquadrados de maneira bastante sólida dentro dos parâmetros estabelecidos das artes visuais. Muitos desses projetos etc. evoluíram de tal maneira que a sua relação com as convenções das artes visuais se tornou cada vez

retomado a linguagem pictórica por um viés conceitual.

Destacamos, dentre seus catálogos recentes: *Artists Favourites – Act II* (Londres, Institute of Contemporary Arts, 2004); *1950 – heute* (Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2004); *Art&Language* (Zurique, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2003); *Berlin-Moskau Moskau-Berlin 1950-2000* (Berlim, Martin-Gropius-Bau, 2003); *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (Bienal de Veneza, 2003); *Conception – The Conceptual Document 1968-1972* (Vancouver, British Columbia, The Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2001); *Global Conceptualism – Points of Origin 1950s-1980s* (Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 2000); *Art&Language* (Paris, Jeu de Paume, 1993).

“Art-Language Editorial”

Editorial de *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* 1, n.1 (mai 1969).

mais tênue. Os projetos mais recentes, em particular, são representados por meio de objetos cuja forma visual é governada pela forma dos signos convencionais da linguagem escrita (neste caso, o inglês). O conteúdo da idéia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita. Sendo assim, muitas pessoas julgariam que essa tendência é mais bem descrita pelo nome-categoria “teoria da arte” ou “crítica de arte”; restam poucas dúvidas a respeito do fato de que os trabalhos de “Arte Conceitual” possam ser considerados como incluindo também a periferia da crítica de arte e da teoria da arte, e tal tendência pode muito bem ser ampliada. Com relação a esse ponto em particular, deve-se levar em conta o critério que recai sobre a cronologia da teoria da arte de modo mais severo e rigoroso, particularmente em termos de analogias evolucionistas. Por exemplo, a questão não é simplesmente: “Trabalhos de teoria da arte são parte do *kit* do artista conceitual, e como tal um desses trabalhos pode ser considerado, quando levado adiante por um artista conceitual, como um trabalho de Arte Conceitual?” Mas também é: “Será que os trabalhos de teoria da arte do passado agora devem ser levados em consideração como trabalhos de Arte Conceitual?” O que tem de ser considerado aqui é a intenção do artista conceitual. É muito duvidoso se o teórico da arte poderia ter levado adiante um de seus trabalhos como um trabalho de “Arte Conceitual” (digamos) em 1964, uma vez que os primeiros rudimentos de uma consciência, pelo menos embrionária, da noção de “Arte Conceitual” ainda não eram evidentes até 1966. A intenção do “artista conceitual” separou-se da dos teóricos da arte por causa de suas diferentes relações prévias e pontos de vista quanto à arte, ou seja, por causa da natureza de seu envolvimento nela.

Se a questão for formulada de outro modo, ou seja, não como “Será que a teoria da arte é levada em consideração como um setor possível da ‘Arte Conceitual’?”, mas “Será que a ‘Arte Conceitual’ deve ser levada em consideração como um possível setor da teoria da arte?”, então uma categoria definida de modo bastante vago está sendo pensada como um possível membro de uma outra, mais estabelecida. Talvez alguma qualificação possa ser atribuída para uma tal afirmação. O desenvolvimento de alguns trabalhos por certos artistas, tanto nos EUA quanto na Grã-Bretanha, se suas intenções forem levadas em conta, não significa simplesmente um caso de transferência de função, daquela do artista para a do teórico da

arte, mas envolveu necessariamente a intenção do artista de considerar várias construções teóricas como trabalhos de arte. Isso significou, de modo contingente, ou 1) se eles devem ser “deixados sozinhos” como distintos, então redefinindo cuidadosamente as definições tanto da arte quanto da teoria da arte, a fim de estabelecer com mais clareza que tipo de entidade pertence a qual categoria. Se isso é assumido, normalmente significa que a definição de arte é expandida, e os teóricos da arte passam a discutir as consequências e as possibilidades das novas definições, o formato tradicional da teoria da arte discutindo o que o artista sugere, acarreta etc. por meio de seu “ato criativo”. Ou 2) permitir que a área periférica entre as duas categorias tenha alguma amplitude de interpretação e, conseqüentemente, leve em consideração a categoria de “teoria da arte”, uma categoria que a categoria de “arte” pode passar a incluir, por expansão. A categoria de “fabricante [*maker*] de arte visual” foi tradicionalmente considerada como um domínio exclusivo do produtor de um objeto de arte visual (i.e. o artista das artes visuais). Existia uma hierarquia de linguagens encabeçada pela linguagem “diretamente lida a partir do objeto”, que servia como o cerne criativo, e então havia várias linguagens de apoio agindo como ferramentas explicativas e elucidativas em relação ao cerne criativo central. A linguagem inicial tem sido a que chamamos de “visual”; as linguagens de apoio costumam assumir o que pode ser chamado aqui de forma lingüística do “signo escrito convencional”. O surpreendente nesse caso é que, embora o cerne central tenha sido visto como uma linguagem que se encontra em permanente evolução, até hoje nenhuma análise parece ter levado em consideração a possibilidade de que esse cerne central evolua a ponto de incluir uma ou outra, ou todas as linguagens de apoio. É por meio da natureza da evolução dos trabalhos de “Arte Conceitual” que os artistas implicados têm sido obrigados a levar em conta essa possibilidade. Por conseguinte, esses artistas não consideram que a propriedade do rótulo “teórico da arte” necessariamente elimine a propriedade do rótulo “artista”. No âmbito da “Arte Conceitual”, fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento.

Com um contexto como esse, a questão inicial pode ser colocada tendo em vista uma investigação mais específica. A questão: “Será que este editorial, em si mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘Arte Conceitual’, pode ser levado em consideração como um trabalho de Arte Conceitual?” A princípio, têm de ser examinadas as no-

ções estabelecidas do que a apresentação da arte e os procedimentos do fazer artístico exigem. A questão “Será que este editorial pode ser levado em consideração como um trabalho de arte nos moldes desenvolvidos a partir da convenção das artes visuais?” só pode ser respondida com o pressuposto de que sejam feitas antes algumas considerações gerais acerca do que significa aqui “desenvolvido”. Atualmente não esperamos, como uma norma, encontrar trabalhos de artes visuais impressos em revistas, esperamos que haja comentários críticos, históricos etc. sobre eles, reproduções fotográficas etc. As estruturas de identidade de objetos de arte foram colocadas sob tensão, consecutivamente, por cada movimento artístico, e a sucessão de novos movimentos se tornou mais rápida neste século. Tendo em vista esse fenômeno, talvez a questão proposta anteriormente possa ser alterada para: “Será que este editorial pode ser levado em consideração como um membro da classe ampliada dos ‘trabalhos de artes visuais’?” Aqui, “ampliada” substitui “desenvolvido” e pode, talvez, apontar o problema seguinte.

Suponhamos que um artista exponha um ensaio em uma exposição de arte (como algo impresso pode ser exposto). As páginas são simplesmente dispostas em ordem de leitura atrás de vidros dentro de uma moldura. O espectador deve ler o ensaio “em ordem”, como uma notícia pode ser lida, mas como o ensaio está disposto em um ambiente de arte, está implícito que o objeto (papel com tinta impressa) possui conteúdos artísticos visuais convencionais. O espectador, confuso pelo fato de não ser capaz de identificar nenhum significado direto de arte visual, começa a ler o ensaio (como uma notícia pode ser lida). Ele segue assim:

“Sobre por que isto é um ensaio”

A aparência desse ensaio não é importante de acordo com nenhum sentido forte dos critérios de aparência das artes visuais. A primeira exigência com relação à aparência desse ensaio é que ele seja razoavelmente legível. Quaisquer decisões diferentes dessa foram tomadas tendo em vista o que esse ensaio não deveria parecer ser, como um argumento para enfatizar aquilo que ele parece ser. Essas decisões secundárias têm o objetivo de eliminar tantas similaridades aparentes quanto for possível, com relação aos objetos de arte estabelecidos.

Assim, se o ensaio fosse avaliado em termos do conteúdo expresso na escrita (QUE ELE É), então em um sentido estabelecido óbvio muitas pessoas diriam que, se ele tem alguma conexão com a arte, encaixa-se melhor na categoria de “crítica de arte” ou “teoria da arte”. Tal declaração pelo menos admite a observação de que, quando o artista usa “(uma peça) escrita” nesse contexto, então ele não está usando tal objeto do modo a que as platéias de arte estão acostumadas. Mas além disso a declaração admite, a partir de um ponto de vista mais intolerante, que este ensaio pertence mais à crítica de arte ou à teoria da arte porque é formado pela escrita, e nesse sentido parece mais crítica de arte ou teoria de arte do que arte; ou seja, a visão de que esse objeto (uma peça escrita) não tem critérios de aparência suficientes para ser identificado como um membro da classe “objeto de arte” — ele não parece arte. Essa observação tem por trás de si uma forte suposição de que a feitura de um objeto de arte tradicional (i.e. um objeto a ser julgado no âmbito da estrutura avaliativa visual) é uma condição necessária para a feitura da arte. Supondo que haja algumas áreas (digamos), atualmente dizendo respeito à arte, que por sua natureza não precisam mais, talvez não possam mais, preencher as exigências previamente requeridas como necessárias para um objeto ser levado em consideração como um membro da classe “trabalho de arte”. Esse modo necessário é formulado da seguinte maneira (digamos): o reconhecimento da arte no objeto se dá por meio de alguns aspectos das qualidades visuais do objeto como são percebidas diretamente.

A questão do “reconhecimento” é crucial aqui. Houve uma série de métodos em constante desenvolvimento ao longo da evolução da arte, pelos quais o artista tentou construir vários mecanismos para assegurar que fosse reconhecida a sua intenção de que o objeto seria levado em conta como um objeto de arte. Isso nem sempre foi “dado” no próprio objeto. Os métodos estabelecidos mais recentemente não significaram necessariamente, e isso é justificado, a obsolescência dos métodos mais antigos. Uma breve enumeração dessa série pode ajudar a esclarecer o assunto mais adiante.

1) Construir um objeto que possua todas as características morfológicas já estabelecidas como necessárias para um objeto, a fim de que ele possa ser levado em consideração como um trabalho de arte. Isso pressupõe, é claro, que tais categorias estabelecidas (como a pintura e a escultura), por exemplo, já tivessem evoluído em um período no qual as regras e os axiomas relevantes ainda tinham de ser desenvolvidos.

2) Acrescentar novas características morfológicas às mais antigas, já estabelecidas, na estrutura de um objeto (como acontece, com o advento da técnica de colagem, quando certas características morfológicas do objeto podiam ser reconhecidas como um tipo de critério para indicar os objetos da categoria “pintura” e outras (mais novas) transplantadas para eles não podiam ser posicionadas com tanta facilidade (como na introdução das colagens cubistas e das colagens feitas por Schwitters). Essa controvérsia, agora histórica, deveria ser cuidadosamente distinguida da controvérsia principal referente às pinturas cubistas, e tal distinção é relevante aqui. As pinturas cubistas eram pinturas por definição, ou seja, são construídas com tinta aplicada sobre uma superfície (bidimensional por definição) e como tal preenchem os requisitos para entrar na categoria “pintura”. A controvérsia referente às pinturas cubistas não dizia respeito, primordialmente, ao fato de elas serem ou não (fisicamente) pinturas, mas de a forma delas (na pintura) ser ou não viável, e as colagens cubistas eram questionadas nos dois níveis.

3) Pôr um objeto em um contexto em que a atenção de qualquer espectador será condicionada na direção da expectativa de reconhecer objetos de arte. Por exemplo, pondo em tal contexto o que até então tinha sido um objeto de características visuais alheias àquelas esperadas dentro dos moldes de um ambiente de arte, ou em virtude de o artista declarar que o objeto é um objeto de arte, estando ele ou não em um ambiente de arte. Usando essas técnicas, morfologias que pareciam ser inteiramente novas foram levadas a se qualificar segundo o estatuto de membros da classe “objetos de arte”. Por exemplo, os “readymades” de Duchamp e o *Retrato de Iris Clert* de Rauschenberg. Há uma considerável superposição aqui com o tipo de objeto mencionado no número 2), mas agora a questão primordial parece enfatizar ainda mais o fato de os objetos serem levados em consideração como objetos de arte, e cada vez menos o fato de eles serem (objetos de arte) bons ou ruins. *Grua* [*Crane*], de David Bainbridge, que mudou de estatuto de acordo com as intenções de sua “escala móvel”, assim como o lugar em que foi colocado em diferentes situações, levantou uma camada aparentemente ainda mais densa de questões com relação à morfologia dos objetos de arte. Em contraste com os “readymades” de Duchamp, que assumiam o estatuto de objetos de arte *de acordo com o ato de Duchamp de (di)gamos) adquirir* (como *Porta-garrafas*), requerendo uma transferência assi-

métrica ou uma superposição da identidade “objeto de arte” sobre a de “porta-garrafas”, *Grua*, de Bainbridge, algumas vezes é membro da classe “objeto de arte e grua” e algumas vezes é simplesmente membro da classe “grua”. A sua qualificação como membro da classe “objeto de arte” não é concebida como sendo baseada nas características morfológicas do objeto, mas na lista de intenções de Bainbridge e Atkinson, validando dois tipos de meio: de arte e de não-arte. Aqui a identidade (objeto de arte ou grua) é simétrica. Alguns outros aspectos referentes a *Grua* serão discutidos mais adiante.

4) O conceito de usar a “declaração” como uma técnica para fazer arte foi usado por Terry Atkinson e Michael Baldwin para os propósitos dos *Air-conditionig show* e *Air show*, formulados em 1967. Por exemplo, o princípio básico do *Air show* foi uma série de afirmações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar comprimindo a base de 1,6km² de uma distância não especificada na dimensão vertical. Nenhum quilômetro quadrado da superfície da Terra em particular foi especificado. O conceito não requeria essa localização particularizada. Uma citação de algumas das notas preliminares do *Air show* talvez sirva para elucidar o conceito:

Uma objeção persistente que até aqui não foi mencionada é a de que os *Air shows* etc. não são nada mais do que entidades fictícias (uma vez que não parece importar se é isso que eles são), enquanto a pintura, a escultura etc. são coisas reais — entidades concretas, oferecendo experiências concretas e atuais. Tal objeção pode ser respondida apenas pela indicação de possíveis “testes” instrumentais etc. (observações): quando se faz uma afirmação a respeito do fato de uma escultura ser, digamos, feita de ouro “real” etc., está implicado que ela não é uma imitação, ou que não é ilusória em algum sentido. Alguma coisa assim pode ser dita a respeito do *Air show* — mas não a respeito da situação (i.e. o estado de coisas descrito) —, diz-se do conceito: a questão de alguém poder ou não dizer que algo é “real” aqui não é uma questão que surge naturalmente, as circunstâncias em que uma tal questão pode surgir podem ser aquelas em que a pessoa esteja procurando defeitos de conceito (sendo fictícia).

Quem objeta está apenas afirmando que essas “coisas” não ocorrem em uma série de situações perceptivas.

O número 4) difere dos números 1), 2) e 3) da seguinte maneira: os três primeiros métodos usam um objeto existente concreto, a última usa apenas um objeto teórico. Esse fator de “uso” é importante aqui. O objeto

existente sobre o qual o “conteúdo” do número 4) é formulado (i.e., papel com tinta impressa sobre ele) não é o objeto de arte; o objeto de arte não é um objeto que pode ser diretamente percebido, o componente “objeto” é meramente especificado. Uma vez tendo estabelecido a escrita como um método para especificar pontos em uma investigação desse tipo, não parece haver nenhuma razão para supor que investigações referentes à área artística deveriam necessariamente usar objetos teóricos simplesmente porque a arte no passado exigia a presença de um objeto concreto, antes que pudesse ser pensada como “tomando lugar”, tendo ganhado o uso de um instrumento de alcance tão amplo quanto a escrita “direta”, então os objetos, concretos e teóricos, são apenas dois tipos de entidades que podem ser levados em consideração, e vários outros tipos de entidades se tornam candidatos ao uso artístico. Alguns dos artistas britânicos envolvidos nessa área construíram algumas hipóteses usando entidades que podem ser encaradas como alheias à arte. A maioria dessas investigações não exhibe o quadro de referência da relação estabelecida de arte-para-objeto [*art-to-object*], e (se desejarem) não são categoricamente afirmadas como membros da classe “objeto de arte”, nem existe uma afirmação categórica de que tais investigações sejam arte (“trabalho de arte”); mas uma tal falta de afirmação absoluta não impede que se tente afirmá-las como suscitando algumas importantes interpelações para essa área da arte.

O conceito de apresentar um ensaio em uma galeria de arte, o ensaio sendo considerado em si mesmo em relação ao fato de estar em uma galeria de arte, ajuda a fixar seus significados. Quando ele é usado como neste editorial, então o componente da galeria de arte tem de ser especificado. O componente da galeria de arte no primeiro ensaio é uma entidade concreta, o componente da galeria de arte no segundo caso (aqui) é um componente teórico, e o componente concreto são as palavras “em uma galeria de arte”. A enumeração de 1), 2), 3) e 4) feita anteriormente deve ser seguida 5) pelo ensaio na galeria, e 6) pelo ensaio possuindo o parágrafo que especifica teoricamente a galeria de arte; é mais provável que as nuances 5) e 6) possam ser incluídas em uma versão expandida de 4).

Os “artistas conceituais” britânicos ainda estão tentando penetrar nessa noção de metacamadas da arte-linguagem. Duchamp escreveu no começo do século que “queria pôr a pintura de novo a serviço da mente”. Há duas coisas a serem levadas em consideração especialmente aqui, a

“pintura” e a “mente”. Deixando de lado questões ontológicas referentes à “mente”, o que os artistas britânicos analisaram, de modo certo ou errado, e construíram pode ser resumido em palavras aproximadamente assim:

A questão não é pôr a pintura, a escultura *et alli*, de volta a serviço da mente (porque como pintura e escultura só servem à mente dentro dos limites da linguagem da pintura e da escultura, e a mente não pode fazer nada acerca dos limites da pintura e da escultura a partir de um certo ponto físico, simplesmente porque aqueles são os limites da pintura e da escultura). A pintura e a escultura têm limites físicos e o limite do que pode ser dito nelas acaba sendo decidido precisamente por esses limites físicos.

A pintura, a escultura *et alli* jamais deixaram de estar a serviço da mente, mas só podem servir à mente nos limites daquilo que são. Os artistas conceituais britânicos descobriram, em certo momento, que a natureza de seus envolvimento excedia os limites da linguagem dos objetos concretos, logo depois eles descobriram a mesma coisa a respeito dos objetos teóricos, pois ambos impõem limites precisos aos tipos de conceitos que podem ser usados. Nunca houve nenhuma questão a respeito do fato de esses últimos projetos passarem a ser levados em consideração como membros da classe “pintura” ou da classe “escultura”, ou da classe “objeto de arte” que engloba as classes “pintura” e “escultura”. Há algumas questões em torno do fato de esses últimos projetos serem levados em consideração como membros da classe “trabalho de arte”.

Deve-se dizer, aqui, ainda alguma coisa a respeito do trabalho de Duchamp, por razões diferentes daquelas já declaradas. No início da Arte Conceitual, americana e britânica, foi sustentado por alguns comentadores que a influência de Duchamp está amplamente difundida, e que hoje suas concepções estéticas são totalmente absorvidas e aceitas pela geração mais jovem de artistas. Se a intenção é a de dizer que Duchamp é tratado a-criticamente, tornando-se uma espécie de “evangelho”, então é certo que pelo menos o grupo britânico irá discordar dessa afirmação. Dois projetos iniciais dos artistas britânicos podem servir de exemplos aqui, para indicar a extensão da análise que eles, artistas, empreenderam ao observar as idéias de Duchamp; alguns outros comentários acerca de *Grua*, de Bainbridge, e de *Declarations series*, de Terry Atkinson e Michael Baldwin.

Grua é um trabalho comparativamente prematuro (1966), e o que já foi escrito terá alguma importância aqui. Bainbridge e Atkinson tinham discutido as possibilidades teóricas do que eles chamavam de *Made-made*,

Volkswagen na Banbury High Street etc. contam como objetos de arte? Não parece haver necessidade de se complicar ao responder tais questões; o quadro de referências foi estabelecido na maior parte para fornecer um meio de arte readymade, em contraste com um objeto de arte readymade, e tais questões servem meramente para ilustrar possíveis implicações. O quadro de referências deve ser considerado como algo em que decisões referentes ao “todo” não são, agora, decisões primordialmente relativas a características espaciais da situação, e sim, mais explicitamente, relativas a dimensões temporais (i.e., o “início” e o “término” (se é que deve haver um término) do fato de Oxfordshire ser “convertida” em um meio de arte). A questão não é “O que ou que lugar se torna um meio de arte?”, mas, sobretudo, “Quando, o que e que lugar se torna um meio de arte?”. A *Declarations series* foi encerrada por Atkinson e Baldwin por meio do desenvolvimento de um quadro de referências para investigar a declaração de que uma entidade temporal é uma entidade de arte — *The monday show*. Grande parte da conversação e dos textos escritos referentes a essa idéia logo chegaram a um nível incoerente — era desnecessário tentar fornecer uma analogia adequada à entidade espacial, porque se tornava evidente de modo claro e rápido que não havia analogia alguma. O que se tornou claro para os artistas desde então é que esse trabalho era uma forma necessária de desenvolvimento, para indicar as possibilidades de uma análise teórica como um método para (possivelmente) fazer arte.

Algo deve ser dito agora para indicar a relação da psicologia da percepção com referência à “Arte Conceitual”. É amplamente aceito, hoje, o fato de que a psicologia da percepção tem alguma importância no estudo das artes visuais. A prática desse estudo pelos teóricos da arte, por exemplo Ehrenzweig, Arnheim etc., ao menos tornou claras algumas questões dentro do contexto das “artes visuais” visuais, o que permitiu aos artistas conceituais dizerem que aqueles (tais e tais) projetos não tinham tais e tais características — desse modo eles tiveram influência sobre o que as hipóteses formulativas de uma parte da Arte Conceitual não são. Tais conceitos a respeito do fato de a arte consagrar ou não nossos modos de ver ordinários, e de sermos ou não capazes, na presença da arte, de suspender os nossos hábitos ordinários de ver, são fortemente ligados a investigações a respeito de hipóteses da gestalt e outras teorias da percepção; os limites das artes visuais são freqüentemente sublinhados em investigações a res-

peito de como vemos. O grupo britânico mencionou particularmente, e com profundo interesse, as várias hipóteses da gestalt que Robert Morris (por exemplo) desenvolveu nas notas acerca de seus objetos-esculturas. Essas notas parecem ter sido desenvolvidas como um apoio e uma elucidação para a escultura de Morris. O tipo de análise a que o grupo britânico dedicou um tempo considerável diz respeito ao uso lingüístico tanto das artes plásticas em si quanto de suas linguagens de apoio. Essas teses tenderam a usar a forma de linguagem das linguagens de apoio, ou seja, a linguagem das palavras, e não por qualquer razão arbitrária, mas pela razão de que essa forma parece oferecer a ferramenta mais penetrante e flexível com referência a alguns problemas primordiais na arte, hoje. Merleau-Ponty é um dos colaboradores mais recentes em uma longa linhagem de filósofos que enfatizaram, de várias maneiras, o papel das artes visuais como uma correção para a abstração e a generalidade do pensamento conceitual — mas o que as artes visuais estão corrigindo no pensamento conceitual, de dentro ou de fora? Em última análise, tais tendências corretivas podem simplesmente se revelar como nada mais que um conservadorismo do tipo “ficamos com aquilo que temos”, sem nenhum reconhecimento de como a arte pode se desenvolver. Richard Wollheim escreveu: “... Mas já é um outro assunto, e um assunto que sugiro, para além dos liames do sentido, cogitar mesmo a idéia de que uma forma de arte poderia se manter fora de uma sociedade de usuários da linguagem.” Eu sugeriria que não está para além dos liames do sentido sustentar que uma forma de arte pode evoluir tomando como ponto de partida da investigação o uso da linguagem da sociedade de arte.

Daniel Buren

Advertência

Daniel Buren

[Boulogne-Billancourt, 1938]

O discurso artístico de Daniel Buren é marcado pela politização de todas as questões do universo da arte — museus, galerias, críticos, colecionadores, aparelho econômico, político e cultural no qual ela se inscreve e que faz funcionar. Associado, entre 1966 e 1967, a Oliver Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, forma o grupo B.M.P.T., que preconiza a obra anônima, reduzida à sua simples materialidade (suporte, cor e textura). Passa a utilizar sua “ferramenta visual”, constituída de listras alternadas, brancas e coloridas, de 8,7cm enquanto signo impessoal e antiilusionista, como um dos elementos em meio a um conjunto arquitetônico, econômico e político.

Sua atuação tem sido pontuada por inúmeras polêmicas, como na VI Exposição Internacional do Guggenheim Museum (Nova York, 1971), na Documenta V (1972) e por ocasião da instalação de *Deux plateaux*, no Palais Royal, em Paris (1986). Neste

O conceito pode ser compreendido como “a representação mental geral e abstrata de um objeto” (dicionário *Le Petit Robert*). Ainda que essa palavra seja assunto para uma discussão filosófica, seu sentido é, mesmo assim, entendido de forma bastante exata, e conceito nunca quis dizer cavalo. No entanto, tendo em vista o sucesso que esta palavra adquire no mundo da arte, tendo em vista o que é e será reunido sob essa palavra, parece necessário começar dizendo aqui o que entendemos por “conceito” na linguagem para-artística.

Podemos distinguir três sentidos diferentes, que encontraremos nas diversas manifestações “conceituais” e dos quais tiraremos imediatamente três reflexões que constituirão uma advertência.

1) Conceito = projeto

Trabalhos que, até hoje, eram considerados apenas esboços ou planos que deviam ser realizados em outra escala serão a partir de agora elevados ao patamar de “conceitos”. O que era apenas um meio, graças ao milagre de uma palavra, torna-se um fim. Não se trata de modo algum de um conceito qualquer,

mas simplesmente de um objeto que não pode ser realizado em tamanho real por falta de meios técnicos ou financeiros.

2) Conceito = Maneirismo

Sob o pretexto do “conceito”, o anedótico vai reflorescer e, com ele, a arte acadêmica. Não se tratará mais, é claro, de representar o número exato de botões dourados na túnica de um soldado, nem de fazer sentir o farfalhar de um bosque, mas sim de nos entreter com o número de passos necessários para percorrer um quilômetro, as fêrias do Sr. X em Popocatepetl ou a temperatura medida em tal lugar. Sob o pretexto de se ater à realidade, os pintores “realistas”, quer se trate de Bouguereau, dos pintores do realismo socialista ou dos artistas pop, não agiram de outra maneira. É uma maneira — mais uma — de o artista exibir seus dons de ilusionista. Nesse tipo de atitude, o campo de possibilidades é quase ilimitado. De certo modo, o conceito vago da própria palavra “conceito” nos vale um retorno do romantismo.

3) Conceito = Idéia = Arte

Finalmente, a tentativa de tomar uma idéia, transformá-la em arte e chamá-la de “conceito” seduzirá mais de um. É esse procedimento que nos parece o mais perigoso, o mais difícil de desbancar, por ser muito sedutor e por levantar um problema atual: como se livrar do objeto? A seqüência desta explanação [*exposé*] tentará esclarecer essa noção de objeto. Observemos apenas desde já que nos

“Advertência”, também em tom polêmico, e tratando em detalhe os fundamentos de sua própria prática, Buren chama a atenção, embora partilhe a abordagem analítica, contra o uso incorreto da noção de arte conceitual, em clara referência a “Arte depois da filosofia”, de Joseph Kosuth (ver p.210).

Com intensa e ininterrupta atividade de formulação crítica e teórica, seus escritos foram reunidos, em três volumes, por Jean-Marc Poinot: *Daniel Buren. Les écrits (1965-1990)* (Bordeaux, capc/Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1991). Expôs no Centro de Artes Hélio Oiticica em 2001, quando foi publicado, com organização de Paulo Sergio Duarte, *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*.

Entre diversas referências, indicamos ainda: Daniel Buren, *Au sujet de..... Entretien avec Jérôme Sans* (Paris, Flammarion, 1998) e *Le musée qui n'existait pas* (Paris, Centre Pompidou, 2002); Glória Ferreira, “Emprestar a paisagem — Daniel Buren e os limites críticos”, *Arte & Ensaios* 8 (2001).

“Mise en garde” Publicado originalmente em *Konzeption/Conception* (Leverkusen, Städtisches Museum, out 1969), e com correções do artista em novembro do mesmo ano, por Kasper König, em Anvers, no catálogo *Konzeption/Conception*.

parece que expor um conceito é, no mínimo, cometer desde o início um contra-senso fundamental que pode, se não tomarmos cuidado, nos fazer embarcar em uma sucessão de raciocínios falsos. Expor um “conceito” ou entender a palavra conceito como arte equivale a pôr o próprio conceito no nível do objeto. Expor um “conceito” equivale a dizer que se trata então de um “conceito-objeto”, o que é uma aberração.”

Essa advertência nos parece necessária, pois se pudermos admitir que essas interpretações não são os objetivos buscados pelos realizadores da exposição podemos desde já afirmar que pelo menos 90% dos trabalhos reunidos nesse evento [“Konzeption/Conception”] (ou em eventos semelhantes) derivarão de um dos pontos citados acima, ou mesmo, no caso de alguns, participarão sutilmente dos três ao mesmo tempo, e derivarão da arte tradicional e “sempre nova” ou, se preferirmos, do idealismo ou da utopia, taras originais das quais a arte não consegue se livrar.”* Sabemos por experiência própria que, quando ocorre um evento desse gênero, logo se põe a máscara da maioria em qualquer trabalho apresentado. Nesse caso, essa máscara será mais ou menos a descrita acima, ou seja, a da nova vanguarda que se tornou “conceitual”. Isso nada mais é do que trazer à tona, de forma mais ou menos nova, a *ideologia dominante*. Assim, devemos desde já, e mesmo estando implicados em alguns dos problemas presentes, tomar distância em relação ao modo como eles são abordados ou resolvidos na maioria dos casos. Nosso trabalho, aliás, não é resolver qualquer enigma, mas sim procurar compreender/conhecer os problemas que se colocam. Trata-se muito mais de um método de trabalho do que da proposição de um novo *gadget* intelectual.

Que trabalho é esse?

São apresentados papéis listrados verticalmente, cujas listras, brancas e coloridas, têm 8,7cm de largura cada uma, cobrindo (colados) superfícies interiores ou exteriores: paredes, tapumes, vitrines etc. ou/e tecidos/tela/su-

* Quer um objeto material exista ou não, a partir do momento em que uma coisa, uma idéia ou um “conceito” sai de seu “contexto”, trata-se claramente de sua exposição, no sentido tradicional do termo.

” Essa aproximação não apenas é aberrante (*nonsense*), mas tipicamente regressiva, uma vez que os próprios conceitos de arte, de obra de arte... estão se dissolvendo.

*** Se conseguisse, no mesmo instante todas as noções subentendidas na palavra arte desmoronariam imediatamente.

porte, listrados verticalmente, com listras brancas e coloridas de 8,7cm cada uma e cujas duas extremidades são cobertas de tinta branca fosca. Constatando que esse é meu trabalho há quatro anos, sem nenhuma evolução nem escapatória. Isso é o passado, pouco importa que continue assim durante mais dez ou quinze anos, ou que termine amanhã.

O recuo que começamos a ter graças a esses quatro anos decorridos permite algumas reflexões sobre as conseqüências diretas e indiretas que isso tem sobre a própria concepção da arte. Essa aparente imobilidade (nenhuma pesquisa nem evolução formais há quatro anos) oferece uma plataforma que situaremos no nível zero, o que faz com que as observações tanto internas (transformação conceitual em relação à ação/práxis de uma mesma forma) quanto externas (trabalho/produção apresentados pelos outros) sejam numerosas e ainda mais facilitadas pelo fato de não participarem dos diversos movimentos em volta, mas sobretudo serem feitas de sua ausência.

Todo ato é político e, quer estejamos conscientes disso ou não, o fato de apresentar um trabalho/produção não foge a essa regra. Toda produção, toda obra de arte é social, tem uma significação política.

Quanto ao aspecto sociológico da proposição que iremos abordar, ele voluntariamente não será estudado por causa do espaço de que dispomos aqui e que nos obriga a uma escolha no conjunto das questões a serem analisadas.

Os pontos examinados abaixo o são de maneira sinalética, ou seja, cada um deles deverá ser estudado mais longa e separadamente em uma ocasião posterior.

a) O objeto – o Real, a Ilusão

Toda arte tenta decifrar o mundo, visualizar uma emoção, a natureza, o subconsciente etc. Não podemos fazer uma pergunta, em vez de responder sempre a nossos próprios fantasmas? Essa pergunta seria: podemos criar uma coisa real/não ilusão? Portanto, não criar um objeto de arte. Podemos responder a essa pergunta — é tentador para um artista — de modo imediato e primário, e cair imediatamente em uma das armadilhas assinaladas no primeiro parágrafo, acreditar que o problema está *resolvido* só porque foi *levantado*, e não apresentar nenhum objeto, mas um conceito (*sic*). Isso é ir com sede demais ao pote, confundir um desejo com uma realidade,

isso é ser um artista. De fato, em vez de questionar ou conhecer o problema colocado, nós lhe damos uma solução, e que solução! Nós o escamoteamos definitivamente e passamos a outra coisa. Assim, a arte evolui de forma em forma, de problemas levantados em problemas resolvidos, uns mascarando os outros e assim por diante. Abolir o objeto como ilusão — problema real —, substituindo-o por um “conceito” — resposta utópica ou ideal — é tomar gato por lebre, é conseguir fazer um daqueles passes de mágica que a arte do século XX tanto aprecia. Podemos aliás afirmar, sem muitos riscos, que a partir do momento em que um conceito é enunciado e, sobretudo, “exposto” como arte, com a vontade de abolir o objeto, nós na verdade o *substituímos*; o “conceito” exposto torna-se *objeto-ideal*, o que nos remete mais uma vez à arte como ela é, ou seja, a ilusão de alguma coisa, e não essa coisa. Da mesma maneira que a escrita é cada vez menos a transcrição da fala, a pintura não deveria mais ser uma visão/ilusão qualquer, mesmo mental, de um fenômeno (natureza, subconsciente, geometria...), mas *VISUALIDADE da própria pintura*. Chegamos a uma noção que se assemelha então mais a um método — e não a uma inspiração qualquer —, método este que desejaria, de modo a atacar de frente os problemas do objeto propriamente dito, que a própria pintura criasse um modo, um sistema específico, que não ditasse mais o olhar, mas que fosse “produzido para o olhar”.

b) A forma

Quanto à estrutura interna da proposição, as contradições são dela retiradas; nenhum “drama” ocorre na superfície de leitura — nenhuma linha horizontal, por exemplo, vem cortar uma linha vertical, só a linha horizontal imaginária da delimitação da obra em cima e embaixo “existe”, mas, do mesmo modo que “existe” apenas por reconstrução mental, logo se desconstroi mentalmente também, pois sabemos que o tamanho exterior não é fixo, o que explicamos mais adiante.

A sucessão das listras verticais ocorre igualmente sem nenhum acidente, sempre de forma idêntica (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 etc.), não criando assim nenhuma composição no interior da superfície a ser olhada, ou, se preferirmos, uma composição mínima ou zero ou neutra. Essas noções são entendidas em relação à obra artística em geral, e não à obra em si. Essa pintura neutra nem por isso é desengajada, mas, muito pelo contrário, graças a sua neutralidade ou a sua ausência de estilo, é extre-

mamente rica em explicações sobre si mesma (sua posição exata em relação ao resto) e, sobretudo, sobre as outras produções, deixando, graças à falta ou à ausência de problema formal, todo seu vigor ao pensamento. Podemos dizer também que essa pintura não tem mais caráter plástico, mas que é *indicativa* ou *crítica*. Entre outros, indicativa/crítica de seu próprio processo. Esse grau zero/neutralidade da forma é engajado no sentido em que a ausência total de conflito elimina qualquer abrigo (qualquer mitificação ou segredo) e, em seguida, traz o silêncio. Por pintura neutra não se deve entender pintura indiferente.

Finalmente, essa neutralidade formal não o seria se a estrutura interna da qual acabamos de falar (listras verticais brancas e coloridas) estivesse ligada à forma exterior (tamanho da superfície dada ao olhar). Sendo a estrutura interna imutável, se a forma exterior também o fosse, chegaríamos com bastante rapidez à criação de um arquétipo quase religioso que, em vez de ser neutro, dotar-se-ia de repente de toda uma série de significados dos quais um, e não o menos importante, seria tornar-se a imagem idealizada da neutralidade. Em compensação, a variação contínua da forma exterior nos faz descobrir que ela não tem nenhuma incidência sobre a estrutura interna, que permanece a mesma em todos os casos. A estrutura interna permanece sem conflito/não-composta. Se a forma exterior não variasse, ao contrário, imediatamente surgiria um conflito, que seria a criação de uma combinação ou relação fixa entre o tamanho respectivo das listras, seu espaçamento -- estrutura interna -- e o tamanho geral da obra. Esse tipo de relação estaria em contradição com a ambição de não criar nenhuma ilusão, pois teríamos a imagem congelada de um problema, no caso o da neutralidade do grau zero, e não mais a própria coisa fazendo suas próprias perguntas.

Pensamos, enfim, que se é preciso haver um suporte/obra questionando sua própria existência, produzido para o olhar, suporte que acabamos de analisar de modo clínico, essa forma na verdade não tem importância alguma; ela está no nível zero, nível mínimo mas *essencial*. Veremos mais adiante qual prática utilizamos para apagar ao máximo essa própria forma. Em outras palavras, já é tempo de afirmar que *os problemas formais deixaram de nos interessar*. Essa afirmação é a consequência lógica de um trabalho real produzido há quatro anos, onde o problema formal deve desaparecer/desapareceu como pólo de interesse.

A arte sendo a forma que ela adquire, deve estar sempre se renovando, de modo a produzir o que chamamos de nova arte. Tantas e tantas vezes falamos de nova arte, porque a forma mudava, que se pode pensar que no espírito da maioria — criadores e críticos — o fundo e a forma estavam/estão ligados. Ora, se partirmos do princípio de que a nova arte — portanto literalmente diferente — é sempre de fato a mesma coisa, mas fantasiada com outra máscara, então o problema do fundo se coloca. E não buscar mais a todo custo uma forma nova é tentar abandonar a história da arte tal como a conhecemos, é passar do *Mítico* ao *Histórico*, da *Ilusão* ao *Real*.

c) A cor

Do mesmo modo que o trabalho que propomos não poderia ser a imagem de alguma coisa (com exceção, é claro, da sua própria), e não poderia, pelas razões dadas anteriormente, ter uma forma exterior *definida* de uma vez por todas, ele não pode ter uma cor única e definitiva. Se fosse fixa, a cor mitificaria a proposição e se tornaria a cor X grau zero, do mesmo modo que existe o azul-marinho, o verde-esmeralda ou o amarelo-canário.

Uma cor, e apenas uma, repetida indefinidamente, ou pelo menos um grande número de vezes, adquiriria assim significações múltiplas e incongruentes.* Assim, todas as cores são utilizadas simultaneamente, sem ordem preferencial, mas sistematicamente.

Dito isso, constatamos que, se o problema da forma como pólo de interesse dissolveu-se por ele mesmo, o da cor, ao contrário — considerado como subordinado ou evidente no início do trabalho e devido ao emprego que dele se faz a fim de retirar-lhe toda significação de ordem emocional ou anedótica — revela-se de grande importância.

Não desenvolveremos essa questão com mais detalhes aqui, devido ao fato de ela ter se colocado recentemente e de faltar-nos elementos e recuo para uma análise séria. Assinalamos ao menos sua existência e seu interesse evidente. Podemos simplesmente dizer que, a cada vez que a proposição é dada ao olhar, uma única cor (repetida a cada duas listras, sendo a outra branca) é visível e que ela não tem relação com a estrutura interna ou com

* Notemos, a esse respeito, o falso problema criado/resolvido pelo monocromo... “A tela monocromática como quadro de gênero remete, e no final das contas remete apenas, a esse fundo metafísico onde se destacam as figuras da pintura chamada realista e que, na verdade, é apenas ilusionista” (Marcelin Pleynet, *Les Lettres Françaises*, n.1.177).

a forma exterior que a sustenta e que, conseqüentemente, coloca-se *a priori* que: branco-vermelho-preto-azul-amarelo-verde-violeta etc.

d) A repetição

A aplicação, ou seja, aquilo que é dado ao olhar em lugares e tempos diferentes, bem como o trabalho pessoal há quatro anos, nos força a constatar uma repetição visual evidente ao primeiro olhar. Dizemos “ao primeiro olhar” pois os parágrafos b e c já nos ensinaram que existiam diferenças de uma obra para outra. No entanto, o essencial, ou seja, a estrutura interna, permanece imutável. Podemos assim, tomando alguns cuidados, falar de repetição. Essa repetição nos conduz a duas reflexões aparentemente contraditórias: por um lado, a realidade de uma certa forma (descrita acima) e, por outro, seu *desaparecimento* por visões sucessivas e idênticas que, elas próprias, rompem com aquilo que essa forma poderia ter de original, apesar do sistematismo do trabalho. Sabemos que apenas um e único quadro, conforme descrito acima, mesmo neutro, adquiriria por sua própria unicidade uma força simbólica que destruiria sua vocação de neutralidade. Da mesma maneira, a repetição de uma forma idêntica, de cor idêntica, cairia nas armadilhas assinaladas nos parágrafos b e c, e adquiriria além disso toda uma tensão religiosa se a atitude se encarregasse de idealizar uma tal proposição ou adquirisse o interesse anedótico de um grande esforço oriundo de um desafio que viesse depois de uma estúpida aposta, essas duas interpretações talvez sendo uma só, aliás.

Resta uma única possibilidade: a repetição dessa forma neutra, com as diferenças que já assinalamos. Assim concebida, essa repetição tem como efeito dissolver ao máximo a *eficácia*, mesmo fraca, da forma proposta enquanto tal, de revelar que a forma exterior (móvel) não tem nenhuma incidência sobre a estrutura interna (repetição alternada de listras) e de fazer aparecer o problema colocado pela cor em si. Essa repetição também revela nos seus próprios fatos que, visualmente, não existe nenhuma *evolução formal* — embora haja mudança — e que, do mesmo modo que nenhum “drama”, composição ou tensão é visível no contexto definido da obra proposta ao olhar, nenhum drama nem tensão é perceptível quanto à criação propriamente dita. As tensões abolidas na própria superfície do “quadro” também o foram — até hoje — no espaço-tempo dessa produção. *A repetição é o meio inelutável da legibilidade da própria proposição.*

É por isso que, se determinadas formas artísticas isoladas colocaram o problema da neutralidade, elas nunca foram levadas até o fim de seu próprio sentido e, permanecendo “únicas”, perderam a neutralidade que acreditamos desvendar nelas (pensamos, entre outras, em certas telas de Cézanne, Mondrian, Pollock, Newmann, Stella).

A repetição nos ensina igualmente que não há perfectibilidade possível. Um trabalho está no nível zero ou não está.

Aproximar-se do nível zero não quer dizer nada. Nesse sentido, as poucas telas dos artistas aos quais nos referimos há pouco só podem ser consideradas como abordagens empíricas do problema e, devido justamente a seu empirismo, não puderam desviar o rumo da “história” da arte, mas sim reforçar seu conjunto como idealismo.

e) A diferença

Depois do item anterior, podemos considerar que a repetição seria a maneira adequada ou uma das maneiras adequadas de propor nosso trabalho na lógica interna de seu próprio percurso. Além das revelações assinaladas por sua aplicação, a repetição deveria na verdade ser compreendida como *um Método*, e não como um fim. Método que, como vimos, rejeita definitivamente qualquer repetição de tipo mecanicista, ou seja, a repetição de uma mesma coisa (cor + forma) geométrica (sobreponível em todos os aspectos, inclusive na cor). Repetir, nesse sentido, seria provar que um único exemplar já possui uma carga que o exclui de qualquer neutralidade, e a repetição nada poderia mudar nisso.

Um coelho repetido dez mil vezes não dará nenhuma noção de neutralidade ou grau zero, mas eventualmente a imagem dez mil vezes idêntica do mesmo coelho.

A repetição que nos interessa é, portanto, fundamentalmente, a apresentação da mesma coisa, mas sob um aspecto objetivamente *diferente*. Para resumir, é evidente que não nos parece de modo algum interessante mostrar sempre de modo idêntico a mesma coisa e deduzir desse fato que existe repetição. A repetição que nos interessa é um método, e não um rítique; é uma repetição com diferenças.

Podemos até dizer que são essas diferenças que fazem a repetição, e que não se trata de fazer o mesmo para dizer que é idêntico ao precedente, o que é uma tautologia, mas sim de uma *repetição de diferenças objetivando um mesmo*.

f) O anonimato

Dos cinco itens anteriores surge uma relação que também leva a algumas considerações; trata-se da relação que pode existir entre o “criador” e essa proposição que tentamos definir.

Primeira constatação: ele não é mais proprietário de seu trabalho. Aliás, não se trata de *seu* trabalho, mas de *um* trabalho. A neutralidade da proposição “a pintura como assunto da pintura” e, daí, a ausência de estilo, nos leva a constatar um certo anonimato. Não se trata obviamente do anonimato daquele que propõe o trabalho, o que seria, mais uma vez, resolver um problema falseando-o — de que nos importa o nome daquele que fez a *Pietà de Villeneuve-les-Avignon*? —, mas sim do *anonimato do próprio trabalho apresentado*. Considerando-se esse trabalho um acervo comum, não se trata de reivindicar sua paternidade, da maneira possessiva segundo a qual existem pinturas autênticas de Courbet e pinturas falsas, que não têm nenhum valor. Como em nossa proposição a projeção do indivíduo é nula, não vemos como ele poderia reivindicar seu trabalho como *lhe pertencendo*.

Do mesmo modo, enunciamos que a mesma proposição feita por X ou Y é idêntica feita pela mão daquele que assina este texto. Se preferirmos, o estudo do trabalho já feito nos força a constatar que não existe mais, na forma definida anteriormente — na forma apresentada — verdadeiro ou falso em relação à significação clássica desses dois termos quando se referem a uma obra de arte.¹ Podemos dizer também que a obra da qual falamos, porque neutra/anônima, foi sem dúvida produzida por alguém, mas que esse alguém não tem nenhuma importância ou, se preferirmos, que a importância que possa ter é totalmente arcaica. Quer ele assine “sua” obra ou não, mesmo assim ela continuará a ser anônima.

g) O ponto de vista, o lugar

Finalmente, uma das consequências exteriores de nossa proposição é o problema criado pelo lugar onde o trabalho é mostrado. De fato, a própria obra se apresentando sem composição, o olhar não sendo distraído por nenhum acidente, é a obra como um todo que se torna o acidente em relação ao lugar onde é apresentada. A condenação de toda forma como tal, conforme nos fizeram constatar os itens anteriores, nos conduz a questionar o espaço finito no qual essa forma é vista.

Constatamos que a proposição, qualquer que seja o lugar onde é apresentada, não “perturba” o dito lugar. O lugar em questão aparece tal qual,

é visto realmente. Esse fenômeno se deve em parte ao fato de a proposição não ser *distrativa*. Além disso, sendo apenas seu próprio enunciado, seu lugar próprio é a proposição em si. O que permite dizer, paradoxalmente: a proposição em questão “não tem lugar próprio”.²

De certa maneira, uma das características da proposição é revelar o “continente” que lhe serve de abrigo. Tomamos consciência igualmente do fato de que a influência do lugar tem um papel tão pequeno em relação à significação da obra quanto o contrário.

Essa reflexão, ainda em curso de elaboração, nos levou a apresentar a proposição em um número de lugares extremamente variados. Se for possível imaginar uma relação constante entre o continente (lugar) e o conteúdo (proposição inteira), essa relação é sempre anulada ou reposta em questão pela apresentação seguinte. Essa relação leva, portanto, a dois problemas indissolúveis, embora aparentemente contraditórios:

- revelação do próprio lugar como novo espaço a ser decifrado;
- questionamento da própria proposição, na medida em que sua repetição (ver os itens d e e) em “contextos” diferentes, sua visibilidade sob diferentes pontos de vista, nos faz voltar à proposição essencial: o que é dado ao olhar? Qual é sua natureza?

A multiplicidade de lugares onde a proposição é visível permite constatar a persistência fora de alcance da qual se faz prova no instante exato em que seu aspecto a-estilo a dissolve com seu suporte.

É muito importante mostrar que, ao mesmo tempo em que se permanece em um campo cultural muito preciso — como *poderia ser de outro modo, aliás?* —, é possível sair do lugar cultural no sentido primário (a galeria, o museu, o catálogo...) sem que a proposição como tal desmorone imediatamente.* Isso reforça nossa convicção de que o trabalho proposto levanta um problema novo, na medida em que cada um pensa que ele é óbvio, ou seja, o problema do *ponto de vista*.

Não podemos insistir nas implicações reveladas por essa noção; mencionemos apenas, a título de indicação, que todas as obras que pretendem abolir o objeto (obras conceituais ou outras) são particularmente tributárias do *ponto de vista único* a partir do qual são “visíveis”, que é considerado um *a priori* inelutável (ou, aliás, não é em absoluto conside-

* Como exemplo e comparação: em que se transforma o mictório de Duchamp se colocado nos banheiros públicos?

rado). Um número significativo de obras de arte (as mais exclusivamente idealistas, ou seja, ready-made de todos os tipos, por exemplo) “só existem” porque o lugar onde são vistas é subentendido, mera decorrência.

Desse modo, o lugar adquire uma importância considerável por seu caráter fixo, inevitável; ele se torna a “moldura” (e o conforto que esta subentende) no exato momento em que querem nos fazer acreditar que o que acontece no interior leva ao rompimento de todas as “molduras” (argolas de ferro) existentes para atingir a “liberdade” pura. Um olho lúcido sabe do que se trata a liberdade na arte, mas um olho um pouco menos educado verá melhor do que se trata quando houver interiorizado a seguinte noção: a de que o lugar (exterior ou interior) onde uma obra é vista é a moldura (o limite).

Teoria, prática, ruptura

Podemos nos perguntar por que se deve tomar tantas precauções, em vez de se permitir apresentar sua obra normalmente, sem comentário, deixando esse cuidado aos “críticos” e outros “redatores” profissionais. Isso é muito simples: porque só uma ruptura completa com a arte tal-como-é-concebida, tal-como-a-conhecemos, tal-como-a-praticamos, tornou-se possível, a voz irreversível na qual o pensamento deve se engajar, e porque isso exige algumas explicações.^{*} Essa ruptura implica, como tarefa primeira e essencial, rever a história da arte que conhecemos ou, se preferirmos, desconstruí-la radicalmente e, se encontrarmos alguns pontos fortes ou essenciais, que não os usemos como aquisições para iniciar ou sublimar, mas sim como uma “variedade” que deve ser reeditada. De fato, uma “verdade” que, embora já “encontrada”, deveria ser questionada e, portanto, criada. Pois podemos enunciar que, atualmente, todas as “verdades” que possam nos ter sido assinaladas ou que tenham sido reconhecidas não

^{*} Na apresentação da primeira antologia de seus textos traduzidos para o inglês, “Por que textos, ou o lugar de onde intervenho”, Buren diz: “É claro que os textos não poderiam ser ilustrações do que eles não poderiam conceber, pois foram ditados por uma série de reflexões sobre trabalhos que lhes precederam.” (in *Five Texts*, Nova York, Londres, John Weber Gallery; Jack Wendler Gallery, 1974. [Trad. bras. in Paulo Sérgio Duarte (org.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica / Consulado Geral da França, 2001.]) (N.Orgs.)

são CONHECIDAS. Reconhecer a existência de um problema com certeza não é conhecê-lo. Se alguns problemas foram de fato empiricamente resolvidos, nem por isso podemos dizer que os conhecemos, pois o próprio empirismo que preside esse tipo de descoberta sufoca a solução em um labirinto de enigmas cuidadosamente preservados.

Paralelamente, graças ao próprio trabalho/produção artística, temos, ao longo de toda a arte, a indicação da existência de determinados problemas. Esse reconhecimento de sua existência pode ser chamado *a prática*. O conhecimento exato de seus problemas será chamado *a teoria* (não confundir com todas as “teorias” estéticas que nos foram legadas pela história da arte).

É esse *conhecimento* ou *teoria* que é hoje indispensável em relação à perspectiva de uma ruptura, ruptura que se torna então fato; *não podemos nos contentar com o simples reconhecimento* da existência dos problemas que surgem.

Podemos afirmar que toda a arte até nossos dias só foi criada, por um lado, *empiricamente* e, por outro, com base em um pensamento *idealista*. Se ela puder se repensar ou se pensar e se criar teoricamente/cientificamente, *a ruptura* será consumada e, por isso mesmo, a palavra arte terá perdido as significações — numerosas e divergentes — que se prendem a ela até o presente. Podemos dizer sobre o que precede que a ruptura, se ruptura houver, só pode/só poderá ser epistemológica. Essa ruptura *é/será* o resultado lógico de um trabalho teórico a partir do momento em que a história da arte (que resta a ser feita) e sua prática são/serão consideradas teoricamente: de fato, a teoria, e só a teoria, pode permitir uma prática revolucionária, como sabemos. Por outro lado, não só a teoria *é/será* indissociável de sua própria prática, mas ainda pode/poderá suscitar outras práticas originais.

No que nos diz respeito, por fim, *é preciso entender muito bem que por teoria, como produtor, apenas o resultado apresentado/pintura é teoria ou prática teórica* ou, como define Althusser: “Teoria: uma forma específica da prática.”

Estamos conscientes do que essa exposição [*exposé*] pode ter de didática, mas pensamos, ainda assim, que no momento é indispensável proceder desse modo.

Notas

1. Cf. *Buren ou Toroni ou n'importe qui*, manifestação Lugano, dez 1967.

2. Cf. Michel Claura, *Les Lettres Françaises* 1.277.

Artur Barrio

Manifesto

Manifesto:

contra as categorias de arte
contra os salões
contra as premiações
contra os júris
contra a crítica de arte

Fevereiro de 1970 — Rio de Janeiro

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Artur Barrio

[Porto, 1945]

Artur Alípio Barrio sempre manteve intensa relação com a escrita, seja em manifestos e textos críticos, seja como parte de seu processo poético, das páginas dos *Cadernos-livros* (que realiza desde 1967, reunindo os registros de seus trabalhos) às paredes de suas instalações.

Em “Manifesto”, texto inaugural, contesta as categorias tradicionais da arte e as intuições a partir das quais se articula o sistema da arte.

Em 1952 viveu em Angola, e três anos mais tarde mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Residiu posteriormente em Portugal, França, Holanda e diversos lugares da África, voltando a fixar-se no Rio de Janeiro em 1994.

Em 1967 estudou pintura com Onofre Penteado, na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1969, realizou trabalho com Ivald Granato e Luís Pires para a Pré-Bienal de Paris no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, exposição impedida pelo Dops. Participou em 1969 do Salão da Bússola, com *Situação....*
ORHHHHHHHHHHHHHHHHH....
ou....S.000....T.E.... em....N.Y....

CITY. Em 1970 realizou, no Rio, *Deflagramento de situações sobre ruas*, e, em Belo Horizonte, na mostra “Do corpo à terra”, organizada por Frederico Moraes, espalhou trouxas ensangüentadas pelo Ribeirão do Arruda e no próprio Parque Municipal, criando a *Situação T/T,1 (2ª parte)*. Os registros dessa situação foram expostos na mostra “Information”, no MoMA. No mesmo ano realizou *4 dias 4 noites*, processo deambulatório pelas ruas do Rio. Em 1978, em Nice, instalou os *Rodapés de carne*, realizando, posteriormente, o *Livro de carne*. Em 2002 participou da Documenta de Kassel (Alemanha). Expôs em várias edições da Bienal Internacional de São Paulo.

Em 1978 a Funarte publicou *Artur Barrio*, na coleção Arte Brasileira Contemporânea. Recebeu em 1988 o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, por *Experiência n.1*. Dentre seus mais importantes catálogos e livros, destacamos: *Depoimento de uma geração: 1969-1970* (Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1986); *Situações: Artur Barrio: Registro* (Rio de Janeiro, CCBB, 1996); *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968* (São Paulo, Paço das Artes, 2000); *Regist(r)os* (Porto, Fundação de Serralves, 2000); *Panorama da Arte Brasileira 2001* (livro e cat., São Paulo, MAM, 2001); e Ligia Canongia (org.), *Arthur Barrio* (Rio de Janeiro, Modo, 2002).

“Manifesto” Texto de 1969, lançado em fevereiro de 1970. Publicado em *Artur Barrio* (Rio de Janeiro, Funarte, 1978).

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. — ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.

1969 — Rio de Janeiro

Cildo Meireles

Inserções em circuitos ideológicos

Quando, numa definição filosófica de seus trabalhos, M. Duchamp afirmava que, entre outras coisas, seu objetivo era libertar “a Arte do domínio da mão”, certamente não imaginava a que ponto chegaríamos em 1970. O que à primeira vista podia ser facilmente localizado e efetivamente combatido tende hoje a localizar-se numa área de difícil acesso e apreensão: o cérebro.

É evidente que a frase de Duchamp é o exemplo, hoje, de uma lição mal aprendida. Muito mais que contra o domínio das mãos, Duchamp lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos, contra, enfim, o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de Arte nada significa além de que as mãos estão limpas.

Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento a

Cildo Meireles

[Rio de Janeiro, 1948]

Em 1963, iniciou estudos de arte em Brasília, com Felix Alejandro Barrenechea. Frequentou a Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 1967, e dois anos depois fundou, com outros artistas, a Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual lecionou em 1969 e 1970. Criou cenários e figurinos para teatro e cinema de 1970 a 1974 e, em 1975, foi um dos fundadores da revista *Malasartes*. Entre 1970 e 1975, Cildo Meireles desenvolveu o projeto *Inserções*, que se desdobra em *Inserções em circuitos ideológicos*, com os projetos Coca-Cola e Cédula, e *Inserções em circuitos antropológicos*. Segundo o artista, “as *Inserções em circuitos ideológicos* tinham essa presunção: fazer o caminho inverso ao dos readymades. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial”.

Trabalhando com múltiplas linguagens — pintura, desenho,

escultura, ambiente, happening, instalação, performance, fotografia —, o artista incorpora questões de ordem social e política.

Entre suas inúmeras exposições individuais, acompanhadas de catálogos, realizou duas mostras de caráter retrospectivo, no Instituto Valenciano de Arte Moderna (Ivam), Espanha, em 1995, e no Novo Museu de Arte Contemporânea, Nova York, em 1999. Participou das bienais de Veneza (1976) e Paris (1977), da Bienal Internacional de São Paulo (1981, 1982 e 1998) e da Documenta de Kassel (1992 e 2002).

Em 1997, Branca Bogdanova dirigiu o documentário *Cildo Meireles*, nos Estados Unidos. Em 1999 Cildo recebeu o Prince Claus Award do governo holandês. Entre as referências bibliográficas, destacamos *Cildo Meireles* (Londres, Phaidon, 1999. [Ed. bras. *Cildo Meireles*, São Paulo, Cosac & Naify, 1992.])

“Inserções em circuitos

ideológicos” Escrito em abril de 1970, foi apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, em 1971, do qual participaram Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Jorge Romero Brest, Carlos Vergara e Raimundo Colares. Reeditado na revista *Malasartes* 1 (set/nov 1975).

gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.

O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo.

ARTE-CULTURA

Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.

1. *Projeto Coca-Cola*: gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

2. *Projeto cédula*: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação.

Luis Camnitzer

Arte contemporânea colonial

Eu tinha cerca de 18 anos quando li os três volumes de *A cultura das cidades*, de Lewis Mumford. Da obra toda, uma única idéia permaneceu fixada na minha mente, uma idéia ou descrição com a qual eu havia me identificado imediatamente: “O banheiro é o único lugar de privacidade que nos resta.” Foram precisos aproximadamente cinco anos para que eu percebesse que essa declaração era a verdade de uma outra pessoa. É verdade naquilo que o próprio Mumford chama de “megalópole”, uma cidade monstruosamente superdimensionada, mas decididamente não era verdade na minha cidade, Montevideu, com menos de um milhão de pessoas — e com espaços amplos, pelo menos naquela época do meu passado. Um sintoma da cultura metropolitana conseguiu evocar em mim, um habitante das colônias — por meios aparentemente intelectuais —, uma experiência que eu nunca havia tido.

Um dia deixei o meu país. Na época da minha partida, as pessoas costumavam assoviar quando queriam mostrar desaprovação em público. Cinco anos depois, voltei e descobri que o assobio estava sendo usado para

Luis Camnitzer

[Lubeck, 1937]

A família de Luis Camnitzer emigrou para o Uruguai em 1939. Desde 1964, o artista reside em Nova York. Artista plástico, professor, teórico e historiador de arte latino-americana, Camnitzer começou como gravador, atividade que privilegiava por suas possibilidades democráticas, voltando-se posteriormente para métodos que operavam com a linguagem. Associa aspectos da Arte Conceitual norte-americana e latino-americana, examinando o potencial tautológico da linguagem, sua composição estrutural como um sistema arbitrário de símbolos e sua relação com as imagens e objetos. Seus trabalhos são repletos de referências políticas, como *From the Uruguayan torture series* (1983-84), composto de 35 fotografias e apresentado na Documenta XI (2002). Para o artista, a arte deve ser um sistema aberto e provisório de processamento e apresentação de relevantes aspectos sociais e políticos, capaz de esvaziar os controles hegemônicos e ideológicos. Seu interesse volta-se

A distorção é ainda mais profunda. Os Estados Unidos da América, com 6% da população mundial, consomem 50% dos bens de consumo do mundo. Além das conseqüências militares necessárias para manter uma tal situação, essa proporção realmente monstruosa permite também, aos Estados Unidos da América, fixar as condições de mercado para esses bens. Os bens de mercado da arte não fogem à regra.

Um império tem uma cultura para disseminar, mesmo quando essa cultura é apenas uma coleção de hábitos. Na metrópole, são criados os bens de consumo artísticos que se originam de uma “cultura existente”. A criação desses bens, que podemos chamar de “produtos culturais”, e o seu consumo determinam uma série de regras que são rígidas e ao mesmo tempo funcionais. O resultado delas é acumulado no que chamamos de “história da arte”. Essa “história” é por natureza metropolitana, e quando histórias locais aparecem em outros lugares elas são compiladas segundo os mesmos parâmetros de avaliação. Quem determina o que é universal também é quem determina como é feito.

A questão para o artista da colônia é a seguinte: participando do jogo da arte metropolitana, será que ele realmente está apenas adiando a liberação da colônia à qual pertence? Existe um absurdo na criação de produtos culturais quando não há nenhuma cultura para justificá-los. A América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece — construir a sua própria cultura, achar uma identidade cultural. O artista, em vez de trabalhar nesse problema, mantém a mesma atitude dos restaurantes chineses nos países ocidentais: um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele. Ele anuncia o seu nome com caracteres chineses estilizados, faz propaganda de “comida exótica” e tem, por via das dúvidas, uma página de comida metropolitana listada em seu cardápio.

Sem muito cuidado científico, vou tomar emprestados alguns termos da Teoria da Informação: originalidade, redundância e banalidade.

Tradicionalmente, na arte existe um equilíbrio cuidadoso dos três elementos. A originalidade é a contribuição do trabalho de arte. A redundância, tecnicamente um desperdício de informação repetitiva, assegura a recepção inteligente da mensagem por parte do público. A banalidade é o sistema de referências, ou a coleção de elementos conhecidos de que a

originalidade necessita, como um veículo, a fim de não morrer no hermetismo e incomunicabilidade.

Uma das decisões que posicionam o artista, politicamente e em relação a outras coisas, é o sistema de banalidade ou o sistema que ele vai usar como referência. O artista colonial acredita que faz essa escolha com total liberdade. De maneira geral, entretanto, ele só escolhe a partir de três possibilidades, e as três são baseadas na manufatura de produtos culturais. É assim que se apresenta o paradoxo de que aqueles artistas politicamente conscientes se mantenham trabalhando para a cultura da metrópole. As três opções são: o “estilo internacional”, o “folclorismo” regional e pitoresco, e a subordinação ao conteúdo político-literário.

A contribuição ou originalidade de um produto cultural só funciona como um refinamento da cultura da qual ele vem (para essa própria cultura e também para a sua expansão ou proselitismo). Ela realiza a sofisticação do processo de consumo. A criação de produtos coloniais na região colonial se torna, então, uma ferramenta para o enriquecimento e a sofisticação da cultura da metrópole. Com a força crescente do “estilo internacional”, o resultado se torna óbvio no panorama produtivo da América Latina. As tendências estéticas usadas estão permanentemente atrasadas em relação às promulgadas nos centros imperiais, sem as evoluções correspondentes que tiveram lugar naqueles centros. Acontece que, desse modo, temos desenvolvimentos individuais de artistas com rupturas artificiais, que só podem ser explicadas pela data em que a “revista de arte” chegou, ou a data em que foi feita a “exposição” atualizando as informações. O aumento da corrente de informações só aumenta a velocidade das transformações. Alan Solomon, que estava encarregado da exposição americana na Bienal de Veneza (onde Rauschenberg ganhou o Grande Prêmio — exposição sobrevoada por aeronaves militares), elogiou um grupo de artistas de Rosário, na Argentina, porque “eles trabalhavam de acordo com padrões nova-iorquinos, apenas com algumas semanas de atraso”. O pintor nova-iorquino Frank Stella disse: “Se somos os melhores, é justo que eles nos imitem.” Ao mesmo tempo, artistas coloniais reclamavam das despesas da cromagem e dos plásticos em geral — um fato que, de acordo com eles, colocava-os fora do Mercado internacional. E a EAT (Experiments in Art and Technology) está abrindo novas sucursais em diversos países subdesenvolvidos, normalmente em função do pedido dos próprios artistas.

O resultado obviamente será um aperfeiçoamento das imagens metropolitanas.

Uma das reações ao “estilo internacional”, além de intencionalmente ignorar esse estilo, leva ao folclorismo. Essa opção, em vez de se basear nas atividades dos centros culturais imperialistas, baseia-se nas tradições locais, e especialmente nos sintomas formais das tradições locais. Há dois problemas com essa opção. O primeiro é que tais tradições normalmente não são sensíveis à realidade imediata e presente, abrindo caminho assim para o escapismo. Em segundo lugar, com poucas exceções, essas tradições estão mortas. Houve colonização demais para que fosse possível uma continuidade entre as tradições e o artista. Normalmente o artista vem da classe média, portanto consumindo aquelas tradições, mais do que as vivenciando. Nesse caso a opção folclorista torna-se tão derivada como a opção que segue o “estilo internacional”.

A terceira opção é a subordinação ao conteúdo político-literário. Essa opção vem de um comprometimento político prioritário em relação à decisão criativa. Isso seria, por si, um processo normal. As limitações aparecem quando o processo criativo é dedicado somente à produção de ilustrações, orientado didaticamente, e simultaneamente segue as regras do jogo indicadas pela história da arte. A função didática requer uma alta porcentagem de redundância, deixando pouco espaço para a originalidade.

As opções descritas estavam em sua forma mais pura. No mercado internacional, os vencedores que vêm das colônias parecem sempre se referir a mais de uma opção ao mesmo tempo. Desse modo, eles provavelmente alcançam ao mesmo tempo um grau mais alto de contribuição e de comunicabilidade. Mas todos os artistas que seguem essas regras do jogo, seja qual for o seu sistema de referência, estão ligados a um sistema mais amplo, apesar de sua estética ou política. Trata-se do sistema do objeto. Uma pintura é uma pintura reconhecível como tal, seja qual for a sua forma ou o seu conteúdo. O mesmo acontece com qualquer objeto artístico, mesmo que ele não siga as linhas formais tradicionais. Há um mecanismo de publicidade forte o bastante para transmitir as normas do reconhecimento que a todo momento é chamado de “*avant-garde*”. O rótulo “*avant-garde*” é uma dessas normas.

A relação entre o objeto e o consumo desse objeto (que de modo geral reproduz a relação entre a arte e a sociedade) serve como um termômetro

para a funcionalidade da arte. Na sociedade capitalista economicamente desenvolvida, o objeto artístico está sujeito às leis da oferta e demanda. O artista é localizado na produção de objetos com sua criação, com a produção de criadores com o seu ensino. Ele é pago por ambos com muito pouca ou nenhuma filantropia, uma vez que a estrutura de poder o aceita como sendo importante, ou pelo menos usável.

A situação também se reflete no investimento econômico do artista, ou de seu patrono, na própria produção de obras. Em 1968, no Whitney Sculpture Annual, o investimento médio só em materiais, por escultura, deve ter chegado a 200 dólares. Essa quantia é mais do que a renda anual da maior parte dos habitantes nos países subdesenvolvidos.

Enquanto isso, as concessões que o artista tem de fazer nas colônias são mais óbvias e mais dolorosas. Em circunstâncias normais, o artista não pode viver de suas habilidades. Ele tem um ou mais empregos sem relação com a sua arte. Ele vende para uma pequena elite nacional ou para turistas. Ele depende da filantropia do governo, por meio de suas exposições politicamente corruptas. Ele tem sempre diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas.

Acredito que as possibilidades de mudança sejam duas. A primeira, moderada, é continuar a usar o sistema de referência relativo a certas formas capazes de serem relacionadas à arte, mas não produzir produtos culturais, e sim informar acerca de condições para uma cultura. Isso significa informar a respeito de situações não necessariamente estéticas, capazes de afetar o mecanismo que eventualmente vai produzir ou definir uma cultura. Isolar, salientar, e levar à consciência elementos transculturais, e dar uma idéia de essências que permitirão a criação de novas plataformas, é isso o que sinto ser necessário. É o que podemos chamar de uma alfabetização perceptiva. Implica assumir o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural, sem julgamentos de valor relativos. O que pode ser negativo em termos econômicos é apenas factual em termos culturais. Neste momento, uma imensa porcentagem de habitantes das áreas subdesenvolvidas está passando fome. Mas os artistas continuam a produzir arte, de barriga cheia.

A segunda possibilidade é afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte. Se analisarmos as atividades de certos grupos de

guerrilha, especialmente os Tupamaros e alguns outros grupos urbanos, podemos ver que algo assim já está acontecendo. O sistema de referência certamente é alheio aos sistemas de referência tradicionais da arte. Entretanto, eles estão funcionando para expressões que, ao mesmo tempo em que contribuem para uma mudança total da estrutura, também possuem uma alta densidade de conteúdo estético. Pela primeira vez a mensagem estética é compreensível como tal, sem a ajuda de “contextos artísticos” dados pelo museu, pela galeria etc.

A guerrilha urbana funciona em condições muito similares àquelas com as quais o artista tradicional se confronta quando está para produzir um trabalho de arte. Há um objetivo em comum: comunicar uma mensagem e ao mesmo tempo mudar, no decorrer do processo, as condições em que o público se encontra. Há uma busca similar para encontrar a medida exata de originalidade que, usando o conhecido como pano de fundo, permita dar ênfase à mensagem até a sua notoriedade, às vezes acenando para a sua eficiência, para o desconhecido. Mas indo do objeto para a situação, da legalidade elitista para a subversão, aparecem novos elementos. O público, um consumidor passivo, subitamente, na passagem do objeto para a situação, tem de participar ativamente para ser parte da situação. Na passagem da legalidade para a subversão, aparece a necessidade de encontrar um mínimo de estímulo com um máximo de efeito — um efeito que, por meio de seu impacto, justifique o risco assumido e o faça valer a pena. Durante certos períodos históricos, no nível do objeto, isso significava lidar com mistérios e criá-los. No nível das situações, e neste caso, significa a mudança da estrutura social.

Essas coincidências não são suficientes para fazer do ativista da guerrilha urbana um artista, da mesma maneira que a atividade de pintar não é suficiente para fazer do pintor um artista. Mas há determinados casos em que a guerrilha urbana atinge níveis estéticos, transcendendo amplamente a função puramente política do movimento. É quando o movimento alcança esse estágio que ele realmente se encaminha para a criação de uma nova cultura, em vez de simplesmente fornecer novas formas políticas a velhas percepções.

As opções da arte tradicional preenchem socialmente a mesma função de outras instituições usadas pelas estruturas de poder para assegurar estabilidade. É por isso que elas levam a uma estética do equilíbrio. De um

modo maquiavélico, dentro dessas coordenadas, uma mensagem revolucionária pode ser reduzida a uma função estabilizadora. Então a arte se torna uma válvula de escape para a expressão das neuroses individuais e coletivas, que se originam na incapacidade de competir com o ambiente. Seus produtos servem como uma correção retardada de uma percepção freada pelo sistema de convenções e estereótipos que estabilizam a sociedade. Eles criam um sistema levemente atualizado que, sendo eventualmente assimilado pela história, exigirá um novo sistema, e assim por diante, sem fim. Os objetos artísticos servem como pontos de identificação alienados do consumidor, exigindo mais simpatia do que empatia. O consumidor, por exemplo, é capaz de se identificar com a mensagem moral de um filme. Ele o aplaude, sentindo que desse modo paga a sua cota de compromisso pessoal, sem ter que mudar o curso de sua vida de uma maneira significativa. Trata-se da mesma ação catártica oferecida pela religião.

Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação.

Ela leva ao confronto que trará a mudança.

Ela leva à integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana.

Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças.

Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson

Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson

Michael Heizer

[Berkeley, 1944]

Dennis Oppenheim

[Electric City, 1938]

Robert Smithson

[Rutherford, 1938 – Nova Jersey, 1973]

Reeditado em inúmeras publicações e idiomas, este é um dos textos emblemáticos e incontornáveis da reflexão sobre a Land Art, a começar pela sua epígrafe citando Heizer:

“O trabalho não é posto em um lugar: ele é esse lugar.”

Em 1968 a Galeria Dwan, em Nova York, apresentou a exposição “Earthworks”, reunindo um conjunto significativo de trabalhos em processo ou realizados fora das galerias e dos museus, dentre os quais o *Double Negative* (1969), de Heizer, na Virgin River Mesa, em Nevada; o *Annual Rings* (1968), de Oppenheim, na fronteira dos Estados Unidos com o Canadá; bem como a *Spiral Jetty*, de Smithson, em Salt Lake. Virginia Dwan, Heiner Friedrich e outros galeristas representam um novo

“O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar.” MICHAEL HEIZER

Dennis, como foi que você começou a usar a terra como material escultórico?

OPPENHEIM: Bem, a princípio não me ocorreu que era isso o que eu estava fazendo. Então gradualmente me descobri tentando chegar abaixo do nível do solo.

Por quê?

OPPENHEIM: Porque não estava muito animado a respeito de objetos que protuberam a partir do solo. Sentia que isso implicava um embelezamento do espaço externo. Para mim, uma peça de escultura dentro de uma sala é uma disrupção do espaço interno. É uma protuberância, uma adição desnecessária ao que poderia ser um espaço suficiente por si mesmo. A minha transição para materiais de terra aconteceu em Oakland, há alguns anos, quando fiz um corte, em forma de cunha, em uma das faces de uma montanha. Estava mais preocupado com o processo negativo de escavar

aquela forma na face da montanha do que em fazer propriamente um *earthwork*. Foi apenas uma coincidência ter feito isso com terra.

Você não pensava nisso como um *earthwork*?

OPPENHEIM: Não, naquele momento não. Mas foi a partir daí que comecei a pensar muito seriamente sobre o lugar, o terreno físico. E isso me levou a questionar os limites do espaço da galeria, e a começar a trabalhar coisas como sistemas de plataformas, na maior parte das vezes em contextos ao ar livre, mas ainda fazendo referência ao sítio [*site*] da galeria e levando algum estímulo dali para o lado de fora novamente. Algumas das coisas que aprendo ao ar livre eu trago de volta a fim de usá-las no contexto de uma galeria.

Você concordaria com a afirmação de Smithsonian de que você, Dennis, e Mike estão envolvidos em uma dialética entre o exterior [*the outdoors*] e a galeria?

OPPENHEIM: Acho que a relação espaço ao ar livre/espaço interior em meu trabalho é mais sutil. Realmente não carrego comigo um conceito de perturbação da galeria; deixo isso para trás, na galeria. Ocasionalmente considero o *site* da galeria como se fosse um tipo de território de caça.

Então para você as duas atividades são separadas?

OPPENHEIM: No todo, sim. Existem áreas em que elas começam a se fundir, mas de um modo geral, quando estou do lado de fora, estou completamente do lado de fora.

SMITHSON: Eu pensava dessa maneira também, Dennis. Projetei trabalhos que são apenas

tipo de mecenato, financiando essa nova produção. O fato de uma publicação como *Avalanche*, editada até 1976 (em formato de revista até 1973 e depois como *Avalanche Newspaper*), reunir esses artistas em seu primeiro número é sintomático da importância desse novo tipo de atuação e das reflexões dos artistas.

Assinalamos o livro de Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna* (Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1998), e seu artigo "A escultura no campo ampliado" (*Gávea* 1, s/d); e os livros de John Beardsley *Probing the Earth: Contemporary Land Projects* (Hirshhorn, Smithsonian Institution, 1977) e *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in the Landscape* (Nova York, Abbeville Press, 1984, 1989); Gilles A. Tiberghien, *Land Art* (Paris, Carré, 1993); Jeffrey Kastner e Brian Wallis (orgs.), *Land and Environmental Art* (Paris, Phaidon, s/d).

"Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson"

Publicado originalmente em *Avalanche* (outono 1970). Organizados por Liza Bear e Willoughby Sharp, e editados em colaboração com os artistas, esses debates aconteceram em Nova York, de dezembro de

para o espaço ao ar livre. Mas o que quero enfatizar é que, se você está concentrado exclusivamente no exterior, então tudo bem, mas provavelmente você vai sempre acabar voltando de alguma maneira para o interior.

Então o que pode ser realmente a diferença entre vocês é a atitude que vocês têm em relação ao *site*. Dennis, como você descreveria a sua atitude em relação a um lugar específico [*specific site*] com o qual você tenha trabalhado?

OPPENHEIM: Uma boa parte de meu pensamento preliminar se dá vendo mapas topográficos e mapas aéreos, e depois coletando vários dados a respeito das informações meteorológicas. Depois levo tudo isso para o ateliê terrestre [*terrestrial studio*]. Por exemplo, meu projeto do lago congelado no Maine envolve o delineamento de uma versão aumentada da linha internacional de mudança de data [IDL – International Date Line] dentro de um lago congelado, cortando uma ilha ao meio. Chamo essa ilha de um bolso-de-tempo [*time-pocket*] porque estou parando a linha internacional da data ali. Nesse caso, trata-se de uma aplicação de um quadro teórico a uma situação física – estou, de fato, cortando essa faixa da ilha com motosserras. Algumas coisas interessantes acontecem durante este processo: há uma tendência a se ter idéias grandiosas quando se observa amplas áreas em mapas, depois se descobre que é difícil atingi-las, então se desenvolve uma árdua relação com a região. Se eu fosse chamado por uma galeria para expor minha peça do Maine, obviamente não seria capaz. Então faria uma maquete dela.

Por que não uma fotografia?

OPPENHEIM: OK, uma fotografia. Na verdade não sou tão sintonizado com fotos quanto Mike. Na verdade não mostro fotos como tais. No momento ando meio desanimado com a apresentação de meu trabalho; é quase como uma convenção científica. Agora Bob está fazendo algo bem diferente. Seu *non-site* é uma parte intrínseca de sua atividade no *site*, enquanto minha maquete é só um resumo do que acontece lá fora, e eu simplesmente não consigo ficar tão estimulado com relação a ela.

Você pode dizer alguma coisa, Bob, sobre o modo como você escolhe os seus *sites*?

SMITHSON: Viajo muitas vezes para uma área em particular; essa é a primeira fase. Comecei de um modo muito primitivo, simplesmente indo

de um ponto a outro. As minhas excursões para *sites* específicos tiveram início em 1965: certos *sites* me atraíam mais — *sites* que haviam sido subvertidos ou pulverizados de alguma maneira. Na verdade o que eu estava procurando era uma desnaturalização, mais do que uma beleza cênica construída. E quando se faz uma viagem, necessita-se de uma porção de dados precisos, por isso eu costumava usar mapas quadrangulares; o mapeamento dava-se após às viagens. O primeiro *non-site* que fiz foi em Pine Barrens, ao sul de Nova Jersey. Esse lugar se encontrava em um estado de equilíbrio, tinha uma espécie de tranquilidade e, por causa dos seus pinheiros atrofiados, era descontínuo em relação à área circundante. Havia por lá um campo de aviação hexagonal, que se prestava muito bem à aplicação de certas estruturas cristalinas com as quais eu havia me ocupado antes, em meus primeiros trabalhos. Um cristal pode ser mapeado, e aliás acho que foi a cristalografia que me levou a fazer mapas. Inicialmente, fui a Pine Barrens para montar um sistema de pavimentos ao ar livre, mas durante o processo fiquei interessado nos aspectos abstratos do mapeamento. Naquele mesmo período estava trabalhando com mapas e fotografia aérea para uma companhia de arquitetura. Eu tinha muita facilidade de acesso a essas coisas. Então decidi usar o *site* de Pine Barrens como um pedaço de papel e desenhar uma estrutura cristalina sobre a massa de terra, em vez de desenhá-la sobre uma folha de papel de 20 x 30. Aplicava, dessa maneira, meu pensamento conceitual diretamente à disrupção do *site*, ao longo de uma área de vários quilômetros. Então digamos que o meu *non-site* fosse um mapa tridimensional do *site*.

OPPENHEIM: Em certo ponto do processo que você acabou de descrever, Bob, você se apropriou de um mapa quadrangular de um aeroporto. Em um trabalho recente exposto na Dwan Gallery, me apropriei de curvas de nível inscritas em um mapa do Equador, país situado próximo à Linha do Equador, e então transferei esses dados bidimensionais para uma localização real. Acho que existe uma similaridade genuína aqui. Nesse caso em particular ampliei a informação até o tamanho total e a transferei para Smith County, em Kansas, que é o centro exato dos Estados Unidos.

SMITHSON: Para mim, o que Dennis está fazendo é pegar um *site* de uma parte do mundo e transferir os dados a respeito dele para um outro *site*, o que eu chamaria de um des-locamento [*dis-location*]. Trata-se de uma atividade muito específica, que diz respeito à transferência de informação, não sendo de modo algum um gesto expressivo volúvel. Em certo sentido,

ele está transformando um *site* terrestre em um mapa. A diferença do meu trabalho em relação ao de Dennis é que estou lidando com uma situação exterior e uma situação interior, em contraposição a duas situações exteriores, como no caso de Dennis.

Por que você ainda acha necessário expor em uma galeria?

SMITHSON: Eu gosto dos limites artificiais que a galeria apresenta. Diria que a minha arte existe em dois domínios — em meus *sites* ao ar livre, que podem apenas ser visitados e onde não são impostos quaisquer objetos, e do lado de dentro, onde de fato existem objetos...

Essa não é uma dicotomia muito artificial?

SMITHSON: É sim, porque acho que a arte se preocupa com os limites, e estou interessado em fazer arte. Você pode chamar isso de tradicional, se quiser. Mas também pensei sobre trabalhos puramente exteriores. As minhas primeiras propostas com terra [*earth proposals*] consistiam em escoadouros de materiais pulverizados. Mas depois fiquei interessado na dialética interior-exterior [*indoor-outdoor*]. Não acho que do ponto de vista artístico sejamos mais livres no deserto do que dentro de uma sala.

Você concorda com isso, Mike?

HEIZER: Acho que há tantas limitações, se não mais, em uma situação ao ar livre.

Não vejo, entretanto, como você pode equiparar as quatro paredes de uma galeria, digamos, com as planícies alagadas de Nevada. Não existem mais restrições espaciais em uma galeria?

HEIZER: Particularmente não quero prosseguir com a analogia entre a galeria e as planícies alagadas. Acho que as únicas limitações importantes na arte são aquelas impostas ou aceitas pelo próprio artista.

Então por que você escolhe trabalhar ao ar livre?

HEIZER: Trabalho do lado de fora porque é o único lugar onde posso deslocar massas. Gosto da escala — essa é certamente uma diferença entre trabalhar em uma galeria e trabalhar ao ar livre. Não estou tentando competir em tamanho com nenhum fenômeno natural, porque isso é tecnicamente impossível.

Quando Yves Klein assinou o mundo, você diria que isso foi uma maneira de superar limites?

SMITHSON: Não, porque então ele ainda tem os limites do mundo...

Dennis, recentemente você tem feito trabalhos ao ar livre de larga escala. O que move você a trabalhar ao ar livre em vez de trabalhar em uma situação já estruturada?

OPPENHEIM: Atualmente, estou seguindo um rumo bastante livre, portanto, nesse sentido, não me atenho exclusivamente ao ar livre. Na verdade minha tendência é ter de volta a galeria como referência.

Por que você acha isso necessário?

OPPENHEIM: É uma espécie de nostalgia, acho. Parece-me que vários problemas dizem respeito principalmente à apresentação. Para algumas pessoas, a questão da galeria é muito importante agora, mas acho que com o tempo isso vai serenar. Recentemente tenho desmontado as galerias, lentamente. Tenho uma proposta que envolve remover as tábuas do assoalho e ocasionalmente arrancar o chão inteiro. Sinto que isso é engatinhar de volta ao *site* original.

Bob, como você descreveria a relação entre a exposição em galeria e a natureza?

SMITHSON: Acho que todos nós vemos a paisagem como sendo coextensiva à galeria. Não acho que estejamos lidando com o assunto em termos de um movimento de volta à natureza [*back to nature movement*]. Para mim, o mundo é um museu. A fotografia torna a natureza obsoleta. O meu pensamento em termos de *site* e de *non-site* me faz sentir que não há mais necessidade de se referir à natureza. Estou completamente absorvido em fazer arte e isso é principalmente um ato de observação, uma atividade mental que aponta diretamente para *sites* distintos. Não estou interessado em apresentar o meio pelo meio [*medium for its own sake*]. Acho que essa é uma fraqueza de vários trabalhos contemporâneos.

Dennis, como você vê o trabalho de outros escultores de Nova York, especificamente Morris, Judd, LeWitt e Andre?

OPPENHEIM: Andre começou, em certa altura, a questionar muito seriamente a validade do objeto. Começou a falar de escultura como lugar.

A preocupação de Sol LeWitt com sistemas, como algo que se opõe à feitura manual e à disposição de arte-objeto, também pode ser vista como um movimento contra o objeto. Esses dois artistas tiveram um impacto sobre mim. Eles produziram coisas tão boas, que percebi termos chegado a um impasse. Morris também chegou ao ponto em que, se fosse melhorar um pouco as suas peças, não teria nem sequer de fazê-las. Senti isso muito fortemente e sabia que deveria haver uma outra direção na qual trabalhar.

Você está se referindo ao trabalho minimalista de Morris?

OPPENHEIM: Sim, seus poliedros. O Earth Movement tirou algum estímulo da Arte Minimal, mas acho que agora ele se afastou das principais preocupações minimalistas.

HEIZER: Não acho que vá ser possível dizer qual é a fonte desse tipo de arte. Mas um aspecto da orientação da Earth Art é que os trabalhos frustram as galerias e os artistas não têm nenhuma noção do aspecto comercial ou utilitário. Mas é fácil ser hiperestético, e não tão fácil manter essa posição.

SMITHSON: Se você está interessado em fazer arte, então não pode assumir um tipo de pretexto facilitador. A arte não é feita dessa maneira. Ela é muito mais rigorosa.

HEIZER: No fim das contas desenvolve-se um certo senso de responsabilidade com relação a transmitir a sua arte por quaisquer meios disponíveis.

O que você tem a dizer sobre isso, Dennis?

OPPENHEIM: Acho que devíamos discutir o que vai acontecer com a Earth Art, porque as reverberações culturais estimuladas por alguns de nossos trabalhos ao ar livre serão muito diferentes daquelas produzidas por uma peça rígida de escultura de interior.

Primeiro, acho que vários artistas vão começar a ver as enormes possibilidades inerentes ao trabalho ao ar livre.

HEIZER: Você quer dizer que algo deve ser dito sobre a IMPORTÂNCIA do que está sendo feito com terra????

OPPENHEIM: Sim.

HEIZER: Bem, veja dessa forma. A arte geralmente se torna mais um bem de consumo. Uma das implicações da Earth Art pode ser a eliminação completa do status de mercadoria do trabalho de arte, permitindo um retorno à ideia de arte como...

Arte como atividade?

HEIZER: Não, se você considerar a arte como atividade, ela se torna algo como uma recreação. Acredito que eu preferiria ver a arte se tornar algo mais como uma religião.

Em que sentido?

HEIZER: No sentido de que ela não mais teria uma função utilitária. Tudo bem se o artista diz que não tem quaisquer intenções mercenárias, desde que saiba muito bem que a sua arte é usada de maneira avarenta.

Então a responsabilidade do artista se estende para além do ato criativo?

HEIZER: O artista é responsável por tudo, tanto pelo trabalho quanto pelo modo como ele é usado. Tantos ataques foram feitos a minha arte, que me fizeram pensar em protegê-la, como um cachorro enterrando o osso no chão.

OPPENHEIM: Você não vê a arte envolvida com o clima ou talvez redirecionando o tráfego?

HEIZER: Gosto da sua idéia, Dennis, mas fica parecendo que você quer fazer uma máquina de chuva, o que não acho que seja a sua intenção de modo algum.

OPPENHEIM: Você não estaria indicando aqui possibilidades que outros artistas não chegaram realmente a explorar? Parece-me que uma das principais funções do envolvimento artístico é expandir os limites daquilo que pode ser feito, e mostrar aos outros que a arte não está apenas fazendo objetos para botar nas galerias, mas que pode haver uma relação artística, com coisas fora da galeria, que valha a pena explorar. Mike, o que você está tentando atingir ao trabalhar na natureza?

HEIZER: Bem, a razão de eu ir lá é porque isso satisfaz meu sentimento pelo espaço. Gosto daquele espaço. É por isso que escolho fazer a minha arte lá.

O seu conhecimento de escavações arqueológicas teve alguma influência sobre o seu trabalho?

HEIZER: Isso pode ter afetado a minha imaginação, porque passei algum tempo registrando escavações técnicas. O meu trabalho é intimamente ligado às minhas próprias experiências; por exemplo, a minha associação pessoal com a terra é muito real. Eu realmente gosto dela, gosto de deitar

na terra. Não me sinto próximo dela da mesma maneira que um fazendeiro... E transcendi o mecânico, o que foi difícil. Não foi uma transição artística legítima, mas foi importante psicologicamente, porque o trabalho que estou fazendo agora com a terra satisfaz alguns desejos muito básicos.

Então você está realmente feliz fazendo isso?

HEIZER: Certo. Não sou um purista em nenhum sentido e, se estou interessado no trabalho de Bob ou de Dennis, é porque sinto nele o mesmo tipo de divergência em relação a um ideal singular que há no meu próprio trabalho. É por isso que eu disse antes que a Earth Art é uma coisa muito particular. E é claro que não estou de maneira alguma preocupado com estilo.

SMITHSON: Acho que a maioria de nós está atenta ao tempo em uma escala geológica, na grande extensão de tempo que se passou enquanto a matéria era esculpida. Tomemos um Anthony Caro: o trabalho expressa uma certa nostalgia de uma visão do mundo como Jardim do Éden, enquanto eu penso em termos de milhões de anos, incluindo épocas em que os seres humanos não existiam. Anthony Caro nunca pensou a respeito do solo sobre o qual seu trabalho se ergue. Na verdade, vejo seu trabalho como um cubismo antropocêntrico. Ele ainda tem que descobrir o terrível objeto. E então abandoná-lo. Tem um longo caminho pela frente.

OPPENHEIM: Parece-me que essa consciência do processo geológico, de uma mudança física muito gradual, constitui um traço positivo, e até mesmo uma característica estética de alguns dos *earthworks* mais significativos.

SMITHSON: Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.

O pensamento geológico parece ter um papel importante em sua estética.

SMITHSON: Não acho que estejamos apelando para a ciência, de maneira alguma. Não há razão alguma para que a ciência tenha qualquer tipo de prioridade.

HEIZER: Teorias científicas, no que me diz respeito, poderiam muito bem ser mágica. Não concordo com nenhuma delas.

Vocês as vêem como ficção?

SMITHSON: Sim.

HEIZER: Sim. Acho que se temos algum objetivo em mente é o de suplantar a ciência.

SMITHSON: Escrevi recentemente um artigo chamado “Strata” [“Strata: A Geophotographic Fiction”, *Aspen Review*, editada por Dan Graham, 1972] que cobre desde o período Pré-Cambriano até o Cretáceo. Lidei com isso como sendo uma ficção. A ciência funciona, é verdade. Mas com que objetivo? Remexer a poeira da lua com ajuda de bilhões de dólares. Estou mais interessado em todos os aspectos do tempo. E também na experiência que você conquista no *site*, quando se confronta com o aspecto físico da duração real. Tome como exemplo o *non-site Palisades*: você vai encontrar rastros de roldanas enterrados no chão, vestígios de outras coisas mais. Toda tecnologia é matéria construída sob a forma de estruturas ideais. A ciência é uma choupana no meio do fluxo de lava das idéias. Tudo deve voltar para a poeira. A poeira da lua, talvez.

Por que não conversamos sobre um de seus trabalhos, Bob? Aquele no Mono Lake, por exemplo.

SMITHSON: O *non-site* do Mono Lake, sim. Os mapas são coisas muito evasivas. Esse mapa do Mono Lake é um mapa que indica como chegar a parte alguma. O Mono Lake é no norte da Califórnia e escolhi esse *site* porque tinha uma grande abundância de cinzas e pedras-pomes, um belo material granular. O próprio lago é um lago salgado. Se você observar o mapa, vai ver que ele tem a forma de uma margem —, não tem nenhum centro. É uma moldura, na verdade. O próprio *non-site* é um canal quadrado que contém a pedra-pomes e as cinzas coletadas perto da beira do lago, em um lugar chamado Black Point. Esse tipo de pedra-pomes é nativo em toda essa área.

Qual é exatamente o seu conceito de *non-site*?

SMITHSON: Existe um ponto focal central que é o *non-site*; o *site* é a periferia fora de foco onde a sua mente perde os limites e é preenchida por uma sensação do oceânico, como fora antes. Gosto da idéia de silenciosas catástrofes acontecendo... O que é interessante em relação ao *site* é que, diferentemente do *non-site*, ele atira você para fora, para as periferias. Em outras palavras, não há nada onde se agarrar a não ser as cinzas e não há modo algum de focalizar um lugar específico. Pode-se até dizer que o lugar se evadiu ou perdeu-se. Esse é um mapa que vai levar você a algum lugar,

mas quando chegar lá, você não saberá realmente onde está. Em certo sentido, o *non-site* é o centro do sistema, e o próprio *site* é a periferia ou a extremidade. Quando olho em volta da margem desse mapa, vejo uma estância, um lugar chamado “açude sulfúrico”; cachoeiras e um tanque de água; a palavra pedra-pomes. Mas é tudo muito evasivo. As linhas das margens não revelam nada acerca das cinzas nas margens. Você é continuamente capturado entre dois mundos, um que é, outro que não é. Eu poderia oferecer alguns fatos sobre Mono Lake. Na verdade, fiz um filme sobre o lago com Mike Heizer. Esse filme se encontra em um estado caótico, e é uma daquelas coisas que eu não gostaria de mostrar para mais do que umas poucas pessoas. Mas o próprio Mono Lake é fascinante. Geólogos encontraram evidências de cinco eras glaciais na Sierra. A primeira começou por volta de meio milhão de anos atrás, a última terminou há menos de 15 mil anos. As geleiras deixaram marcas proeminentes na paisagem, elas entalharam cânions, estendendo-os e aprofundando-os em vales em forma de U, com paredões de pedra íngremes e que depois avançam pela planície. Elas construíram altas colinas paralelas de escombros de pedras chamadas morenas. Há todo tipo de coisas assim. As crateras de Mono são uma cadeia de cones vulcânicos. A maioria deles foi formada depois que o Lake Russell evaporou-se. É por isso que gosto do lugar, porque em certo sentido o *site* inteiro tende a evaporar-se. Quanto mais perto você acha que está chegando dele e mais o circunscreve, mais ele se evapora. Torna-se como uma miragem e simplesmente desaparece. O *site* é um lugar onde devia estar um trabalho, mas não está. O trabalho que deveria estar ali agora está em outro lugar qualquer, normalmente em uma sala. Aliás, tudo o que tem alguma importância acontece fora da sala. Mas a sala nos lembra as limitações da nossa condição.

OPPENHEIM: Por que você se importa com o *non-site*, afinal?

SMITHSON: Por quê?

OPPENHEIM: Por que você não designa simplesmente um *site*?

SMITHSON: Porque gosto do peso, da qualidade ponderosa, do material. Gosto da idéia de expedir as pedras de um lado a outro do país. Isso me dá uma sensação maior de peso. Se apenas pensasse sobre isso e guardasse tudo em minha cabeça, seria uma manifestação de redução idealista, e realmente não estou interessado nisso. Você falou sobre o mal: na verdade, por muito tempo as pessoas consideravam que as montanhas eram más porque eram tão orgulhosas comparadas com os humildes vales. É verdade! É algo chamado controvérsia da montanha. Começou no século XVIII.

Como você caracterizaria a sua atitude em relação à natureza?

SMITHSON: Bem, desenvolvi uma dialética entre os aspectos mentais-materiais da natureza. Minha visão se tornou dualista, movendo-se para trás e para a frente entre as duas áreas. Ela não está envolvida com a natureza, no sentido clássico. Não há uma referência antropomórfica em relação ao ambiente. Mas, de fato, tenho uma tendência mais forte para o inorgânico do que para o orgânico. O orgânico se aproxima mais da idéia de natureza: estou mais interessado na desnaturalização ou no artifício do que em qualquer tipo de naturalismo.

Existe algum elemento de destruição em seu trabalho?

SMITHSON: Ele já está destruído. É um lento processo de destruição. O mundo está se destruindo lentamente. A catástrofe vem subitamente, mas lentamente.

Big bang.

SMITHSON: Bem, é isso para alguns. É excitante. Prefiro a lava, as cinzas que estão totalmente frias e entropicamente resfriadas. Elas ficaram descansando em um estado de movimento retardado. É preciso algo como um milênio para movê-las. É ação suficiente para mim. Aliás, é o bastante para me deixar de quatro.

Um milênio de fluxo gradual...

SMITHSON: Sabe, um seixo movendo poucos centímetros em dois milhões de anos é ação suficiente para me manter realmente estimulado. Mas alguns de nós têm de simular levantes, intensificar a ação. Às vezes temos que convocar Baco. Excesso. Loucura. O fim do mundo. Massacres. Queda de impérios.

Mmmm... O que vocês diriam sobre a relação entre o trabalho de vocês e fotografias dele?

SMITHSON: As fotografias roubam o espírito do trabalho...

OPPENHEIM: Um dia a fotografia vai se tornar ainda mais importante do que ela é agora — vai haver um mais alto respeito pelos fotógrafos. Vamos presumir que a arte se afastou de sua fase manual e que agora diz respeito mais à disposição de material e à especulação. Então o trabalho

de arte agora tem de ser visitado ou abstraído a partir de uma fotografia, mais do que feito. Não creio que a fotografia poderia ter tido, no passado, a mesma riqueza de significado que tem agora. Mas não sou particularmente um defensor da fotografia.

Às vezes argumentam que a foto é uma distorção da percepção sensorial.

HEIZER: Bem, a experiência do olhar é constantemente alterada por fatores físicos. Acho que certas fotografias oferecem um modo preciso de se ver trabalhos. Você pode tirar uma fotografia em um quarto branco vazio, sem nenhum som, sem nenhum barulho. Você pode esperar até se sentir à vontade antes de olhar para ela e possivelmente experimentar com maior profundidade qualquer visão que lhe tenha sido apresentada.

Quais são as suas preocupações primordiais, Mike, ao executar uma das suas *Depressions*?

HEIZER: Estou preocupado principalmente com propriedades físicas, com densidade, volume, massa e espaço. Por exemplo, acho um bloco de granito de 6m². Isso é massa. Já é uma peça de escultura. Mas, como artista, não me basta dizer isso, então mexo com ele. Eu violo... se você fosse um naturalista, diria que eu o violava, senão diria que eu estava respondendo a meu modo. E fiz isso pondo algum espaço embaixo do bloco. Meu trabalho está em oposição ao tipo de escultura que envolve dar forma rígida, soldar, vedar, aperfeiçoar a superfície de uma peça de material. Também quero que o meu trabalho complete o seu período de vida durante a minha vida. Digamos que o trabalho dure dez minutos ou até seis meses, o que não é muito tempo na verdade, mesmo assim satisfaz a exigência básica do fato... Tudo é belo, mas nem tudo é arte.

O que faz disso arte?

HEIZER: Suponho que quando se insiste por bastante tempo em algo, quando se consegue convencer os outros de que este algo é arte. Acho que o olhar da arte está se alargando. A idéia de escultura foi destruída, subvertida, derrubada. E a idéia de pintura também foi subvertida. Isso aconteceu de um modo muito estranho, por meio de um processo de questionamento lógico feito pelos artistas. Não foi como esses vários visuais que surgem a cada 20 anos mais ou menos; eles são apenas fenômenos menores dentro do fenômeno maior que será lembrado.

Você aprova essa demolição gradativa das formas de arte existentes?

HEIZER: Claro que sim, porque então o artista vai se dar conta de que só um verdadeiro primitivo faria algo tão semelhante a um ícone, tão obviamente pagão quanto uma pintura. Trabalhei todos esses anos pintando e agora tenho escrúpulos em relação ao fato de que não vou me permitir fazer aquelas coisas insensatas nunca mais. Parece que todo o espírito da pintura e da escultura poderia ser descartado, em um período de dois anos, quem sabe. É quase totalmente inconseqüente. É claro que nunca vai acontecer isso, mas é concebível, poderia acontecer.

Suga Kishio

Além do circunstancial

Suga Kishio

[Tóquio, 1944]

Com Nobuo Sekine, Lee U-Fan e Katsuro, entre outros artistas, Suga Kishio fundou o grupo Mono Ha, que se desenvolveu em Tóquio entre 1969 e 1970. A origem do nome é *mono*, coisa ou objeto, e *há*, escola ou grupo. Partilhando diversos elementos em comum com as ações de Beuys e tendências contemporâneas tais como a Arte Povera, e a Arte Processual nos Estados Unidos, em sua prática o Mono Há, tendo como referência o contexto filosófico japonês, buscou relativizar e descentrar o lugar do homem em relação ao mundo que o precedeu. Suas ações visam aprender a ver o mundo tal como ele é sem dele fazer um ato de representação que o oponha ao homem. No trabalho de Suga — por exemplo em *Situação infinita*, realizado no Museu Nacional de Arte Moderna de Kyoto, em 1970, no qual vigas foram colocadas nas janelas do museu, e posteriormente retiradas —, é a relação entre os objetos naturais e artificiais, habitualmente separados, que

A consciência de que uma coisa “existe” equivale a reconhecer sua existência incontestável, e ela não pode de maneira nenhuma lembrar um estado de não-existência. Essa existência é completamente distante de qualquer restrição artificial, ou seja, ela é a própria negação de toda obra de criação humana. Enquanto ser deriva da consciência de um estado, a existência deriva da consciência física de uma coisa. Na consciência de “existir” é suprimida qualquer qualidade fictícia que consista seja em recriar alguma coisa de novo, seja em preencher qualquer estrutura com uma certa concepção da existência para fazer dela um objeto único.

O próprio “fato de existir” já é em si uma maneira de ser para nós completamente única e original. Transpor uma coisa “que existe” para seu estado de existência mais extremo, fazer passar do estado de coisas comuns que reconhecemos habitualmente para um estado de “existência” onde cada uma delas adquire uma independência, não seria esse o caminho que nos permitiria ultrapassar o sentimento de que os homens criam os objetos?

O artista plástico deve ser pelo menos aquele que começa rejeitando qualquer sentimento, qualquer idéia latente de criar alguma coisa. Reconhecer a passagem de um objeto de seu estado de “existência comum” para seu estado de “existência extrema” é reconhecer a necessidade da atividade humana como intermediária.

Suponhamos que um artista plástico tenha colocado uma grande pedra sobre uma placa de ferro. Pela natureza da ação que consiste em colocar um objeto sobre outro, descobriremos que do objeto ao objeto, do objeto ao homem, terá sido adquirida uma dimensão comum (um campo comum). Indo um pouco mais longe, podemos dizer que, se existe uma necessidade para que o ferro e a pedra jamais possam ser separados, isso se deve à própria natureza da relação existente entre o objeto e o objeto.

Entre um tronco de árvore que, como material, foi posto de pé por um meio qualquer, e um pedaço de madeira que está ali de pé sem a intervenção da mão do homem, entre esses dois estados existe uma diferença. O fato de colocar um objeto de pé não é uma obra de criação, mas equivale mais a transformar seu estado original em um outro estado, e esse material poderia muito bem ter sido posicionado horizontalmente, enterrado, ou ainda partido. O fato de colocar um objeto de pé deve supor que, inicialmente, um material de madeira pode ficar de pé, e em seguida é o gesto do homem consistindo em colocar esse objeto de pé que faz aparecer seu poder de ficar de pé.

representa a obra. Para ele, os objetos estão em simbiose com o mundo e se tornam obras com o seu mundo.

O Mono Ha é de certa maneira um prolongamento do Gutai, grupo que iniciou suas atividades no meio dos anos 50 e durou cerca de 18 anos. Herdeiros de Pollock, mas próximos também de Klein e Dubuffet, conferiram uma qualidade ritualística às suas manifestações, introduzindo sexualidade, densidade religiosa e psicológica. Não transformar ou falsificar a matéria, mas reconciliá-la com o espírito humano e, assim, afirmar a presença concreta dos elementos, ainda que fossem estes resíduos de uma ação, permitia todos os tipos de liberdades com a definição tradicional da obra de arte.

Como referências importantes sublinhamos *Japon des avant-gardes 1910-1970* (Paris, Centre Pompidou, 1986); *Out of actions, Between Performance and the Object (1949-1979)* (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998); *Gutai* (Paris, Jeu de Paume, 1999).

“Au-delà du circonstanciel”

Trecho de “J’tai o koete aru”, publicado nos *Bijutsu tech* [*Cadernos de arte*] (fev 1970 p.24-33). Traduzido da versão francesa que se encontra em *Japon des avant-gardes 1910-1970* (Paris, Centre Pompidou, 1986).

Mas o fato de essa matéria-madeira se encontrar em toda evidência de pé, fora de qualquer intervenção humana, significa que ela é sustentada por alguma coisa, ou que pode se manter de pé sem nenhum suporte. Trata-se aqui, portanto, da qualidade fundamental da existência do objeto. Nesse caso, a questão de saber se a atividade humana pode se unir ao objeto para deixar nele seus traços certamente não surgirá dentro do conceito de criação.

Louis Cane

“O pintor sem modelo”, nota prática sobre uma pintura

“Mais além, como a doença passa no sono e se torna seu contrário, a forma se dilacera.” Marcelin Pleynet, encantação conhecida como da faixa dourada, intacto-intacta, mais além sobre o solo, estende-se a moleza dos lençóis (telas). Descobrimento de algo já coberto ou de uma mortalha de um morto ausente ou daquelas peles placentárias perdidas pelo mar em suas praias, bolsões de películas, pálpebras fetais. Pia-máter envolvida por suas profundezas.

I. **N**ão aplicar a cor: que ela adquira sua pausa e seu funcionamento nesse lugar que o gesto libera.

— Sua proposição aqui é muda: ela assinala apenas o que lhe permite ser: a matéria bruta das pulsões.

— O pretexto para a metáfora e para a metonímia é a irracionalidade que não pode dizer um certo saber: a pintura.

— A membranografia que diferencia as áreas (camadas envelopes) de cor que se sobrepõem,

Louis Cane

[Beaulieu-sur-Mer, 1943]

Iniciou seus estudos na Escola Nacional de Artes Decorativas, em Nice, e diplomou-se em Arquitetura de Interiores, com especialização na área de afrescos e murais, na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, em Paris, em 1964. Participou da exposição “Hall des remises en question”, no espaço aberto pelo artista Ben Vautier, em Nice. Em Paris, liga-se aos artistas Pierre Buraglio, François Rouan, Marc Devade e Daniel Dezeuze e aos teóricos do grupo Tel Quel, Phillipe Sollers e Marcelin Pleynet, participando das exposições e acontecimentos ao ar livre do grupo Supports/Surfaces. Foi cofundador e editor responsável da revista *Peinture – Cahiers Théoriques*, instrumento teórico e reflexivo do grupo e que sobreviverá, ainda alguns meses, a sua dissolução em 1978. O texto aqui apresentado se inscreve em suas pesquisas pictóricas e reflexões teóricas com base psicanalítica, sobre a pintura e o que a constitui, como a tela e a cor. Por ocasião da exposição do grupo no Museu de

Arte Moderna da Cidade de Paris, sua participação foi recusada por Claude Viallat — o que anuncia as dissidências e polêmicas que atravessaram o grupo, sempre acompanhadas de textos teóricos.

Em 1991 foi publicado o *catalogue raisonné* de sua obra, em dois volumes (Éditions de la Différence/Galerie Beaubourg). Entre as retrospectivas da atuação do grupo destacam-se: *Pictura loquens, 25 ans d'art en France* (Nice, Villa Arson-Centre National d'Art Contemporain, 1986); Marie Hélène Grinfeder, *Les années Supports/Surfaces, Herscher, 1991*; *Made in France 1947-1997: 50 ans de création en France* (Paris, Centre Pompidou/MNAM, 1997); *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Pompidou* (Paris, Jeu de Paume, 1998. [Ed. bras. São Paulo/Rio de Janeiro, MAM/CCBB, 2000]).

“‘Le peintre sans modèle’, note pratique sur une peinture”

Texto de junho de 1971, reproduzido no catálogo *Werke 1968-1978 – Die erste 10 Jahre eines Malers/Les premières dix années d'un peintre* (Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1978).

se justapõem, se dobram é o meu desenho da tesoura e a liga da costura/solda; esse desenho em forma sem outra forma que não a das cores aqui *desdobradas*.

— Contradição da cor e de sua posição geométrica: ela se descobre vermelha e se significa vazia — efeito de diferença, agenciamentos de tintas fluidas, viscosas ou sólidas, sendo essa tinta sólida o lençol que se desenha em suas próprias dobras, em camadas.

— Aqui nesta pintura iniciada no chão, nesta mesa horizontal, local do enxerto e terra do coito, o discurso entrega o objeto de seu fantasma. tela, lençol/corpo materno
traço, fenda, entalhe/castração
cor, máscara, costura, desenho/esperma

ou então: cor, esperma e suplemento
lençol, tela, envelope/corpo materno
costura, entalhe, traço/incesto, castração, falta.

II. A cor: aquilo que pode emergir em clarões e aclarar-se fora das formas — desdobramento para um jorro, surgimento ou pretexto de retorno, ou justificação desse retorno: masturbação.

A infinidade do código é o corpo que goza de suas pulsões libidinais alternando a falta e o ato.

Rezava o costume que, no sul da Itália, se expusesse à janela do quarto nupcial os lençóis dos recém-casados manchados de sangue fe-

minino, publicação de uma virgindade que se marca na superfície da tela e de uma virilidade que dela dispõe. Essa segurança de uma cor que é a cor das misturas não é mais a mancha mas o prazer da união da emergência da confluência do esperma e do sangue. O amarelo, o escorrer vermelho (tornar visível o acordo cromático perfeito da cena primitiva originária cujos ruídos e furor ressoam em nossa pré-história e que exigem aqui, sob o *sol* italiano, esse certificado público de *encaixamento* correto).

III. Traço, fenda, entalhe: castração/desdobramento para um jorro.

O que se abre e se descobre, o que se retira e o que se coloca, abrir/fechar as portas do tabernáculo, braguilha sem botão, ou cortina do berço sob a qual acorda a criança que aprende a ver, pegar/pôr o objeto do ritual, mamadeira/seio, brancura da hóstia que, no objeto do ritual, será engolida, quando não deglutida. Fantasma de descobrir, uma vez levantado o lençol, a castração da mãe: o medo de tal infortúnio: de que o sexo, entre as dobras do lençol, fique preso.

É por partes que a cor se espalha não pela mão, mas pela graça da gravidade. Dinâmica da moção pulsional que, na tela, se atualiza e se forma por meio dessas diferenças geradas pelo corte, pela cor, pela costura.

pulsões que se contam e se deixam ver.

pintura que no par dá seu número — duas partes, três cores, duas camadas, duas costuras uma dentro, uma fora, três irmãos, dois fora, um dentro. corte que faz o desenho e mobiliza a cor, costura que “segura” barras e partes de tecidos, enquanto eu trabalho, para roubar, para reintegrar, para pintar o exterior da tela — Dois lábios vermelhos sobre dentes brancos, duas coxas brancas e debaixo delas a vagina.

Reconstrução da mãe, de seu corpo desarticulado — trabalho sobre a relação de falta, atenuar o “cacarejar” das cores em pano desenhado, a soberba fálica (faladeira) puxando, conversando, dobrando arrumando uma cama para uma noite em lençóis tecidos pelo sonho. Encolhido o ideograma se

enrola em uma cama superfície. Envelope lido ou seja *desenvolvimento* por abertura. Como o polvo é morto, a pintura faz ver seu pensamento.

O de um rio de tinta.

Do corpo materno se desenrola o cordão umbilical que foi o flagelo do espermatozóide e cujo buquê são os pêlos do pincel.

Aquilo que me é assinalado na condição de sujeito e de sujeito pintor consiste nessa proposição de conhecimento, nesse pensamento nu, que o duplo especular estofou no saber.

IV. A idéia desse dentro da pintura, até então entregue ao discurso metafísico da “estética” idealista da burguesia, poderia aqui fornecer a leitura da escrita que a produz.

O branco da tela, cor que já está lá, impensada uma vez que sempre coberta pela “cor”, é originalmente a proposta do trabalho. Não se trata de nada além do que tornar esse branco, essa cor significante-Cor a cobrir por uma outra cor para marcar, a partir do exterior, o interior dessa diferença que a torna diferença. Além do gesto (que “abre” essa superfície e trapaceia uma vez que já está dissolvido outro gesto o preparou) o efeito da surpresa se concentra nessas diferenças: assim, a cor “descoberta” não esconde mais o gesto que descobre — o corpo (o gesto) sabe o que a pintura faz saber. O “medo” do pintor, diante da tela branca, é *parido* junto com a cor.

A cor, a mancha vermelha no lençol nupcial, se apresenta como “encantamento” — a cor que *tranqüiliza* e dá aquilo que, desconhecido, pertencia ao outro inconsciente, essa “Desconhecida” que o trabalho da pintura entrega ao conhecimento — Enigma cromático que acreditamos adivinhar, ouvir — Chamado, afã primitivo que a pintura tende a representar, imposição de reconhecimento que a metafísica ocidental se imagina roubar da mãe.

Na espessura, o meio, a cor se descobriu, como isso aqui que ela é... em face o idealismo diminuído, ao retirar os mesmos lençóis ele descobre e reconhece seus mortos, depois os recobre satisfeito com sua imagem — nada se move

nem a mais ínfima saliência capaz do menor dos tremores. Em oposição a essa face arruinada uma lembrança diz o contrário, é um gesto que atravessa as montanhas verdes, que levanta, aplica, traça, costura, abraça, nutre, pinta nessa espessura. Nesse meio da cama ele causa esse tremor em um lado e adverte a criança que a mãe a está arrumando para dormir. Ela passa, verifica a noite, o sonho essa metade do tempo onde toda adivinhação se ultrapassa.

Volta atrás,

Movimento no interior, gravura impressa nesse lugar — recuada da memória — garantia da presença tímida e delicada da mãe recalçada.

Agora,

Pincel ridículo que gesticula na superfície da tela, testículos inúteis, a cor você vê muito bem está “dentro”.

Mecânica dialética a pintura traça, baba, escorre, gera seu conhecimento e o meu. É a grande fábrica do falo que se constrói nesse fantasma de iniciação do pai, recorte de um lençol; pulsão de morte, castração do pai ou ao mesmo tempo destruição dos órgãos genitais dos pais ou do corpo todo da mãe mas também, pulsões reacionais de vida recreação, refabricar pela cor daquilo que havia sido destruído — Objetivo constituído em espaço erógeno, pelas pulsões de agressões, essa pintura imaginada em segundo corpo espera, desta vez, apreendê-lo inteiramente.

O desenho, aqui a fenda do bisturi no envelope de tecidos *que decide as partes* da tela (a mãe, a mulher) faz com que as contradições dessas partes e a cor se tornem “o efeito” dialético dessa pintura. “Eu modulo com meu traço mais ou menos espesso, e sobretudo pelas superfícies que ele delimita sobre meu papel branco, sem tocá-lo, mas por aproximações” *Matisse* — A cor, pulsão de vida, assinala nessa pintura a passagem ao ato e o lugar do ato.

O falo justifica o entalhe como o esperma “justifica” a masturbação do pênis, “o prazer de dentro” para que ponhamos ali as mãos. A cor escreve sua utilidade como o significante traça seu discurso (partir da falta).

Sob o sol da África o buraco profundo é coberto de bastões de depois de folhagem, ele imita a superfície do solo e engana a fera. Pintura, armadilha de falos, pintura aplainada pela cor receptáculo dos apetites cegos, instrumento que trabalha a fenda, a fossa; fundo de feras, fundo de falos, iscas do fundo.

Entalhe/agressão: pulsão de morte.

cor/pulsão de vida, lugar da reconstrução, da contemplação.

cor/fim do entalhe, da agressão.

Entalhe/fim da cor, corte, cor costura texto desta pintura.

V. Se a cor se agüenta mal em pé, eu a deito fora de sua bainha: os pigmentos não pousam como a poeira sobre os móveis, sua densidade está em seu funcionamento. Sua amplitude, sua fluidez, sua população, suas vizinhanças, suas bordas, sua roupa de baixo, seu calor. Não entrar nessa pista quadrilátera mas irrigá-la, não formar uma travessa mas esvaziá-la: preencher e medo do vazio oblatividade/incesto, castração falta. A relação, o número de cores fornecem o pretexto da moldagem do envelope do rebatimento e da costura sobre a tela. Construção alimentada/avalizada dessa infinidade cromática, dita na unidade, ela constrói “mesmo assim” os pretextos de sua pausa. O Eros conserva e se apropria dessas variações, descoberta do esperma oferenda à mãe-pulsão de vida — contra a lembrança castradora do corte: a cor que se apaga, sublima e a costura torna-se sutura.

Verniz, preparação, revestimento com cola: trem de mercadorias sob cobertas que desfila na altura do olho, recém-descobertas para receber ar, vivam, são cargas variadas que partem para uma longa viagem — Objetos que não escondemos, uma vez que a costura saberá reter as bordas impedindo o fechamento que corra, aperta, separa isola/objetos roubados que dissimulamos com asrúcia.

De agulhadas em fantasmas de agulhadas a tissagem voadora se aproxima do objetivo, alvo dos ataques, estação onde penetra o trem, local de seu reabastecimento em duros e molhados. Preparação da tela — depois do trabalho, o fixador soprado sobre a superfície garantirá a “durabilidade” no tempo. Poeira de carvão vegetal depositada o rastro negro confessa sua fraqueza, transcrição sobre uma inscrição o fixador (os vernizes) molham o papel, faz a cor penetrar na tela. Mercúrio-cromo na ferida, o trabalho da libido na pulsão de morte, contra a lembrança do corte, a cor que desinfeta, asseptiza, muda.

Para transformar a cor penetra, se embebe, se infiltra, se insere no fio do tecido. “Fazer” e *bricoler* a tela segundo uma vontade, uma idéia. Passada pelas pulsões sado-uretrais a cor é substância perigosa, ela penetra para roer, embebe-se para marcar, se infiltra para envenenar, se insere para queimar.

Tribos primitivas onde o feiticeiro mata um homem introduzindo “magicamente” em seu corpo excrementos ou seu equivalente.

Suprimentos de flechas na aljava: tubos de cores na caixa que o pintor possui em grande número, ser capaz de cobrir a tela com esses belos panos excitados duas partes.

Fio de prata, a cor, a pintura — reservatório infinito, baba que passa sobre os obstáculos e conduz à concha, moluscos agarrados que a mãe alimenta, caule da flor, traço dialético e paralelo do Édipo que se semeia em série sobre o solo, em impresso sobre a tela.

A cor repara, prepara e dispõe/deposita uma história do “pintor” na pintura, ela é, aqui, sua “camisa de força” e o *pólen de sua pintura* diante das pulsões destruidoras das imagens inconscientes e fantasmáticas introjetadas/ejetadas no tecido — a tela, a mãe.

O processo da pulsão de morte da criança contra seus objetos identificados aos órgãos de seu corpo desperta seu medo e forma seu temor libidinal sublimando e assimilando o órgão nos objetos, então objeto de angústia do qual ele deve se distanciar *sem parar* por novos símbolos por novas equivalências por novos desenhos e pinturas — *medo do objeto, medo pelo objeto*. O quadro marca, irriga, a fusão sempre sublimada do superego com seus objetos.

As camadas de significação deste trabalho podem aparecer assim como a transformação do sentido dos símbolos que se operam desde a infância: a angústia de ser enterrado vivo, permanecer na água, corredores estreitos etc ... repousam em fantasmas relativos à vida intra-uterina, ao tempo passado dentro do corpo da mãe e ao próprio ato de nascer.

Nós poderíamos nos contar, sobre essa pintura, esse conto baseado em uma observação formalista desses quadros, “o tema se encontra rodeado de superfícies brancas mas diante dele, uma janela, uma janela que ele acaba de

abrir. Ao fundo, através dessa janela ele nada vê de início a não ser a repetição dessa ‘grande superfície branca’ mas menor já que contida em seu meio. Depois ele revê pouco a pouco uma cor que entra e preenche essa janela de vermelho. A cor faz, então, ver em torno do orifício o trabalho da tesoura, da faca; esse labor da ‘superfície branca’ a faz aparecer, a torna mais visível, agora a cor jorra, primeiro o vermelho depois o amarelo, depois o preto, o azul, o verde se descobrem nesse branco”. Que logo saberemos, aqui, o que em outro lugares já é sabido: a descoberta e em seguida a observação da vagina empurra, guia na direção desse tempo passado dentro do corpo da mãe.

*A repetição da cor (repetição narcísica/pulsão de morte), sua insistência em assinalar esse lugar que a gera (a tela, o branco) e que ela gera, produz e reproduz aquilo que Freud designa no trabalho do sonho como esse “*déjà vu*” que tem um sentido particular, “essa localidade é sempre o órgão genital da mãe; não existe nenhum outro lugar onde se possa dizer com tanta certeza que já estivemos” (A interpretação dos sonhos).*

Sobre a superfície da água estende-se a folha do nenúfar, a flor colocada por cima, glândula da superfície que decapitamos, é sua cor, o caule o pênis que a liga aos solos, às terras sólidas que nutrem. Vai e vem, do pai à mãe, do pênis à vagina, da pulsão de morte destruidora à pulsão de vida reparadora. Percurso de 1 a 2: unidade/despedaçamento/reunião, *vida da tela*.

desfabricação do tricô, entre as mãos, na frente, enrola-se a lã e forma-se o novelo. Despedaçamento da superfície pelo corte na tela. Como a pele da barriga da mãe essa pintura se desdobra em partes contraditórias e dialéticas. Detecelagem, retorno ao estado anterior à trama única do primeiro fio dos desejos que se engolem

De 1 a 2: “um se divide em dois” (Mao Tsé-tung)

Contradição: embaixo/em cima
dentro/fora, um quadro tecido com fios, uma pele.

Pele/entalhe/vagina/pênis/filhos, é assim que se tecem novos tecidos como uma mãe teceu os seus e os gerou.

Joseph Beuys

A revolução somos nós

Boa-noite senhoras e senhores! Sinto-me muito feliz por estar aqui junto com vocês, não tanto por meu próprio prazer quanto por considerar útil e importante que todos nós aprendamos a falar dessas coisas.

Alguns poderiam achar surpreendente que uma pessoa como eu, geralmente dedicada ao campo artístico, enfrente uma temática de tipo político como esta que é objeto de nosso debate. Posso entender por que tanta gente não tem mais confiança em conceitos desse tipo. Posso até mesmo imaginar os comentários: “Lá vem de novo a história da democracia, do socialismo e da liberdade. A mesma velha história!”

Pergunto-me se democracia e democracia-cristã seriam a mesma coisa. Quando se atravessa as estradas de Roma, há slogans desse tipo por toda parte.

Mas voltemos ao tema de nosso debate. Pergunto-me quanto tempo ainda pode durar tal jogo. Por quanto tempo as pessoas continuarão a votar em partidos e em seus representantes, ou melhor, em conceitos vazios de significado e de conteúdo? Por quanto tempo as pessoas continuarão a acreditar no chamado

Joseph Beuys

[Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986]

Ver perfil do artista à p.120.

“La rivoluzione siamo noi”

Conferência pronunciada no Palazzo Taverna, Roma, e publicada em *Incontri Internazionali d'Arte* (12 abr 1972).

“parlamentarismo”? Estas são as questões cruciais. Gostaria de acrescentar que conceitos como “democracia” e “socialismo” são de extrema importância, pelo menos no plano teórico, apesar de antipáticos, nos dias que correm, à consciência de pessoas que parecem ter perdido qualquer interesse mais profundo por slogans vazios de conteúdo.

Acredito, contudo, que falta aí um conceito fundamental: falta o conceito de “liberdade”. Não que não se tenha discutido suficientemente sobre tal conceito. Isso já foi feito e até demais. Mas nunca no sentido em que o entendo e que explicitarei a seguir.

Tenho a impressão de que foi totalmente negligenciado o fato de que democracia e socialismo só seriam realizáveis a partir do conceito de liberdade.

E é em nome dessa liberdade, fato intelectual e de pensamento, que me sinto autorizado a falar na presença de vocês, reunindo tudo o que pude aprender e verificar através de minha experiência direta de trabalho. Falarei, portanto, de meus problemas de artista e professor. Do pensamento humano, da criatividade e da economia.

A liberdade concerne essencialmente ao campo do direito e da constituição democrática. Mas diz respeito também à vida econômica — como comportar-se “fraternamente” no campo econômico?

Vou agora fixar estes conceitos no quadro-negro: democracia, fraternidade, socialismo, igualdade. A igualdade, este é o conceito justo do qual partir.

Trata-se, na prática, dos três grandes ideais da Revolução Francesa: liberdade, igualdade, fraternidade. Três conceitos que irão se conectar, segundo uma ordem de prioridades bem específica, ao conceito de criatividade humana no âmbito da escola, da universidade e da cultura em geral. Gostaria de lembrar que falo essencialmente na ótica da minha experiência artística e, portanto, da arte. De resto, aliás, não seria verdade que quando o homem quer fazer uma revolução, ou melhor, quando decide mudar as condições de seu mal-estar, deve necessariamente dar início às mudanças na esfera cultural, operando nas escolas, nas universidades, na cultura, na arte e, em termos mais gerais, em tudo aquilo que diz respeito à criatividade? A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento, desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar o resto.

É no pensamento que reside o núcleo da mudança, a partir do qual pode brotar o eixo central da democracia e da constituição democrática.

Mas projetei-me muito à frente no tempo: estou falando de um futuro e de condições ainda absolutamente inexistentes.

Já me referi ao verdadeiro significado do termo “democracia”. Não àquele usado pelos partidos políticos em suas palavras de ordem propagandísticas, mas à aceção mais real do termo: “poder do povo”.

Devemos apontar para um sistema que permita ao povo, vale dizer a todos os indivíduos residentes em um determinado país, dar sua própria contribuição para a realização de uma constituição realmente democrática. Este deve ser o nosso objetivo. A democracia deve ser construída não pelos partidos, não pelo domínio prevaricante de uma minoria, mas pela contribuição e pela participação de todos os cidadãos.

Estas linhas representam os direitos fundamentais.

Um exemplo de direito fundamental são as leis que regem a propriedade da terra.

(*Indicando o desenho*). O eixo democrático é muito importante. Toda reivindicação de liberdade deve ter limites a fim de salvaguardar e garantir a liberdade de toda a coletividade.

Eu reivindico liberdade para a escola, liberdade para a universidade, liberdade para os artistas, liberdade de opinião, liberdade de crítica, liberdade de imprensa, liberdade de antena etc. Todos esses são espaços que fazem parte não do mundo econômico, mas sim do âmbito informativo e cultural-formativo de um país.

O povo deveria usar plenamente o poder que possui, mas do qual parece não ter consciência, para construir uma verdadeira democracia. E chegamos então ao tema central de nosso encontro.

O povo continua a agir segundo o sistema de delegação: votando, como representante seu, em pessoas propostas pelos partidos. E, assim fazendo, renuncia voluntariamente a seu direito de cogestão política e a seu direito de autodeterminação.

Se alguém, na sala, tiver perguntas a fazer sobre o que foi dito até agora, eu pediria que o fizesse logo para que eu não tenha que voltar a estes pontos.

VOZ DA SALA: Gostaria de saber o que significam aquelas linhas sobre o eixo central.

BEUYS: Ainda não falei delas, mas como já disse, esta é a constituição que provém do povo, em conformidade com o princípio que quer restituir ao povo todos os poderes atualmente detidos pelo Estado.

A constituição se subdivide, por sua vez, em direitos fundamentais, estes também determinados pelo povo. Esta linha significa, justamente, um direito fundamental como, por exemplo, a liberdade de imprensa etc. Ou o direito que regula a propriedade da terra. Ou a questão da propriedade dos meios de produção.

Ou a questão da paridade entre homem e mulher.

Ou ainda a questão do exército e dos armamentos. Em nosso país o exército se chama *Bundeswehr*.

Mas a questão fundamental é — em poucas palavras — a gestão da renda nacional na sociedade democrática. Este é o ponto. Sabemos que uma larga fatia da renda nacional pública é sugada por operações desprovidas de sentido, que não jogam, decerto, a favor da coletividade.

É justo que uma minoria, um governo, decida como administrar o dinheiro público? Ou esta não seria uma decisão da qual toda a comunidade deveria participar?

Mais ainda porque o dinheiro que constitui a renda nacional de um país é, de fato, fruto do trabalho de toda a coletividade. Logo, é absurdo que uma minoria seja chamada a decidir, sozinha, sobre a gestão econômica de um país.

Visto que estamos juntos, falando de “economia”, eis um símbolo que representa a unidade econômica fundamental: a empresa de produção.

A renda nacional é soma de tudo o que foi produzido pela coletividade no âmbito do processo de produção. O direito, por outro lado, não produz valores econômicos. E menos ainda o sistema escolar/educativo, que, muito pelo contrário, depende do sistema econômico para seu próprio sustento. A mais-valia nasce no que, em termos econômicos, é definido como a unidade de produção. (*Traça uma flecha e escreve embaixo: “mais-valia”.*)

De onde se origina a mais-valia? Creio que posso afirmar que ela nasce da criatividade humana. Se quisermos recorrer a uma fórmula, poderíamos escrever: mais-valia = criatividade; criatividade = renda nacional.

GURTUSO (da sala): A mais-valia aumentou os lucros, não aumentou a renda nacional.

BEUYS: Exato. Já falei de minha tendência a antecipar os tempos. Meu discurso referia-se a um sistema que ainda não existe. Nunca se experimentou um conceito “limpo” de democracia, de socialismo e de liberdade, pois vivemos em Estados unitários nos quais estes conceitos são mal aplicados, e além do mais em condições de pouca transparência.

Nos nossos ditos “Estados unitários” (e por isso eu os desaprovo e creio que outros também deviam fazer o mesmo), estes conceitos são tratados de modo absolutamente irracional. Mas este fenômeno não poderá durar para sempre. A mais-valia terá que deixar de enriquecer apenas os capitalistas e voltar às origens, ou seja, ao povo, de cuja criatividade foi gerada.

Obviamente, uma parte da mais-valia terá que ser reinvestida em virtude do rápido envelhecimento das estruturas econômicas.

Na sequência da discussão, ficará claro por que, ao falar de revolução, eu parti do conceito de criatividade. O marxismo tentou, de modo extremamente unilateral, fazer com que a revolução nascesse do sistema produtivo. Nós temos que modificar esta lógica fazendo com que o movimento revolucionário nasça do pensamento, da arte e da ciência.

Não pretendo com isso diminuir a validade da análise marxista. Marx forneceu-nos uma análise genial da situação do seu tempo, ou seja, do “existente”. Sua análise não tem, no entanto, um alcance prospectivo em relação a uma sociedade nova, mesmo porque, se ele procedesse assim, poderia incorrer nos riscos da contradição.

O jovem Marx, mesmo tendo partido do conceito de liberdade, descurou-se em seguida de sua sucessiva evolução analítica. Sua formação cultural, especialmente econômica, levou-o a dar respostas exclusivamente econômicas a todas as instâncias revolucionárias. Não conseguiu, porém, sintetizar um modelo revolucionário nem um modelo de transformação social.

Neste ponto, voltando ao conceito de arte, quero afirmar, e em tons decididamente radicais, que somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência.

Retomando um conceito exposto precedentemente, posso afirmar que a revolução só pode brotar da liberdade, de um modelo radical de liberdade, da arte. Alguém retorquiu (*indicando a sala*) “e da ciência”. É justo. Mas quero explicar por que, a meu ver, a ciência limita-se a ocupar o segundo lugar nesta escala de valores revolucionários.

Qual é a relação que une a arte ao conceito de liberdade? Impõe-se neste momento uma digressão sobre estética.

Também a ciência, obviamente, é criativa. Mas vamos dar um passo atrás e voltar ao conceito de liberdade. O cientista é livre na medida em que é livre para autodeterminar o seu pensamento. Mas tal liberdade acaba

no exato momento em que o pensamento deve subordinar-se às exigências da lógica: o vínculo do pensamento lógico representa, portanto, o limite intrínseco do conceito científico.

Schiller, sendo um esteta, afirmou algo extremamente justo: a liberdade, em sua forma mais pura e absoluta, só pode ser encontrada na atividade lúdica.

O ser humano é, por sua natureza, sujeito a múltiplos condicionamentos externos: exemplo disso é a própria necessidade de assumir a posição ereta. As necessidades lhe são impostas pelo ambiente mesmo que o circunda. Mas graças à sua liberdade o homem também tem a capacidade de modificar as condições do mundo externo.

Voltemos agora um pouquinho atrás e tentemos compreender qual é a essência da liberdade humana. Para fazê-lo, temos que aprofundar nossa consciência do conceito de “arte” e do conceito de “ciência”, pois é aí, nestes dois conceitos, que residem as bases da criatividade humana.

O cientista tem capacidade de intervir nas condições de um ambiente desfavorável — basta observar o que acontece no campo tecnológico — e de modificá-las. Foi assim que Galileu e Einstein contribuíram para o crescimento do conhecimento humano. Ambos fizeram uso de sua liberdade. Mas não se tratava, em caso algum, de liberdade absoluta.

A ciência, ao modificar as condições ambientais, coloca-se como elemento revolucionário. Mas trata-se efetivamente de liberdade no sentido pleno da palavra? A liberdade científica tem seu limite na imprescindível exigência de pensamento lógico.

Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa valer-se, de forma plena e radical, de sua liberdade. Exatamente como acontece no campo da arte. E a este respeito gostaria de citar Schiller ainda uma vez, quando ele afirma: “Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre.” Esta é, a meu ver, a liberdade absoluta.

Considero Schiller o representante máximo dos estetas. Ele afirma que o homem só é homem ao jogar, e que somente no jogar é livre. E como tal, um verdadeiro homem!

A arte entendida, portanto, em sentido lúdico: esta é a expressão mais radical de liberdade humana.

AMELIO (da sala): Posso fazer uma pergunta? O senhor fala de ciência, mas talvez se refira a uma ciência em particular? Existiria uma ciência de tipo capitalista?

BEUYS: Voltarei em seguida a este ponto. Antes gostaria de falar da ciência ocidental em geral. Em vez de “ciência” poderia usar o termo “conhecimento”.

Pretendo falar do conhecimento em geral, sem nenhuma referência à ciência capitalista, medieval ou dos tempos modernos. Daquele conceito mesmo de ciência que remonta aos tempos de Platão e que pode, sem dúvida, definir-se como de matriz ocidental.

No interior desta ciência, o cientista é livre para decidir sobre seu pensamento e sobre o tipo de abordagem com a qual afrontar um determinado problema, mas sua liberdade pára diante das exigências e dos vínculos da lógica.

DA SALA: Não são as leis da lógica, mas é a estrutura classista da sociedade que bloqueia a liberdade científica.

BEUYS: Esta é uma limitação posterior.

Gostaria de falar em primeiro lugar dos fundamentos teóricos do conhecimento e apenas em um segundo tempo da classificação que nossa sociedade deu à ciência. Comecemos por analisar o conceito de liberdade! Eu já disse que “necessidade” e “liberdade” encontram-se toda vez que o cientista se vê obrigado a confrontar-se com as leis da natureza. O cientista dispõe, de fato, de um amplo potencial de liberdade e de autodeterminação que, normalmente, usa até o ponto de encontro-confronto com as exigências da lógica. Pergunto-me se o cientista tem consciência do método implícito no conceito de ciência.

Gostaria agora de analisar, em termos obviamente genéricos, o conceito de conhecimento. Como já ouvi afirmarem da sala, atualmente temos que lidar com um conceito muito preciso de ciência.

Trata-se de um conceito extremamente limitado, referente unicamente às ciências naturais — ou ciências exatas. Ou seja, de um conceito positivista, materialista e atomista.

Ao dizer isso, é preciso acrescentar também que o conceito atual de ciência tem uma validade extremamente parcial, que por certo não pode se referir a todos os problemas do homem, porque está baseado preponderantemente nas leis da matéria.

E aquilo que se refere à matéria não pode, necessariamente, referir-se à vida. *(Faz um novo desenho para esclarecer melhor o conceito. Representa a história ocidental com uma linha que começa com Platão.)*

Tomo Platão como referência, pois tudo aquilo que se refere ao conceito de conhecimento tem início com Platão.

Na filosofia ocidental, Platão assinala o início do processo analítico.

DA SALA: Por que Platão e não os pré-socráticos?

BEUYS: Citei Platão intencionalmente, pois os pré-socráticos ainda eram muito ligados a premissas mitológicas. Quero definir um conceito de ciência baseado no método analítico, orientado para o conhecimento objetivo das condições terrenas, distinguindo-o de um conceito de conhecimento com implicações religiosas, ainda fortemente ligado à mitologia. Quero separar o conceito de ciência moderna, assim como é entendido hoje, de outras formas de conhecimento, como a clarividência ou a mística.

Foi com Platão que, pela primeira vez, a razão, entendida como princípio supremo, assumiu a primazia sobre outras formas de conhecimento.

A razão respeita as leis da lógica. Na história ocidental foi progressivamente afirmando-se um conceito de ciência que abraça a compreensão dos fenômenos físicos e matemáticos.

Gostaria que todos nos déssemos conta do longo percurso evolutivo que levou à formação daquela que hoje chamamos de nossa cultura, nossa “civilização”.

Considero que é muito importante conseguir desenvolver uma consciência do método, enquanto conhecimento da maneira como, no curso da história, foi se transformando o conhecer humano.

De Platão a Aristóteles, através de Descartes, Kant, Hegel, Darwin, Marx etc.: este é o percurso evolutivo que levou a um conceito de ciência baseado essencialmente na matéria.

Vou escrever agora “desenvolvimento do pensamento ocidental”, pois é um bom conceito: trata-se de um conceito de ciência que nasce inicialmente da filosofia, mas que será sucessivamente retomado por naturalistas etc., mais ou menos nos anos em que, com Darwin e Hegel, teve início a física moderna, determinando uma cisão cada vez mais nítida em relação a disciplinas de inspiração religiosa ou, de qualquer forma, em relação a dogmas ou ensinamentos transmitidos pela cultura da tradição.

Assim, de um lado temos gente como Immanuel Kant, Hegel e mesmo Marx; e, do outro, um naturalista como Hellholz.

Achille, você gostaria de fazer alguma pergunta?

(Amelio sugere que todas as perguntas sejam feitas no final da intervenção.) Será um prazer que Achille intervenha com suas perguntas.

Deixem-me apenas concluir o pensamento que estava expondo acerca do conceito atual de ciência. Um conceito que foi pouco a pouco se restringindo. O conceito ocidental de ciência foi se concentrando no máximo rigor da análise e na máxima observância das leis naturais, até adquirir um caráter de extrema especificidade. Na prática, o que restou de uma concepção abrangente, global de ciência foi somente o estudo dos fenômenos referentes à matéria e às leis naturais.

Consegui deixar claro o que pretendo quando afirmo que o conceito moderno de ciência é, de fato, um conceito extremamente limitado e limitativo?

Pergunta do público: O que você pretende dizer quando alude a Jesus Cristo?

BEUYS: Sim, certo. Falarei de Cristo em alguns instantes. Mas ainda é muito cedo.

Parece-me uma verdadeira lástima que justamente quem fez a pergunta tenha saído. Minha presença aqui, de resto, é voltada para perguntas desse tipo.

De que serviu todo o meu falar se uma pessoa, que tem um certo problema, deixa a sala agora sem que eu tenha tido o tempo de responder-lhe? Isso me entristece muito!

Porque acredito mesmo que as perguntas... se apenas tivéssemos encontrado uma maneira de destrinchar com calma o problema, provavelmente teríamos nos aproximado da essência da questão.

Não pretendo que todos devam, necessariamente, tomar as minhas palavras como justas. Mas pretendo, de todo modo, falar de minhas idéias na tentativa de torná-las claras e manifestas para todos.

A moça foi embora?

DO PÚBLICO: A culpa é sua se ela foi embora!

BEUYS: Culpa de quem? Não, não devemos falar de culpa. É preciso aprender a ser mais tolerante, mesmo quando um conceito nos agrada pouco ou quando o consideramos estranho a nosso modo de pensar e de ver as coisas.

Esta moça poderia ter expressado sua opinião, e nada me deixaria mais satisfeito. Não quero que acreditem em minhas palavras com uma

atitude fideísta; mas estou profundamente convencido da justeza de meu pensamento e quero partilhá-lo com outras pessoas, mas com discernimento e espírito crítico. Porque os erros sempre podem acontecer. E aí de quem se afeiçoar à idéia de um pretense “conhecimento melhor”. A coisa mais importante, aquela que todos devemos aprender a desenvolver, é a capacidade de discutir as questões com espírito de tolerância.

Gostaria de insistir em um conceito: a ciência moderna, assim como é concebida na moderna civilização ocidental, teve início com Platão para em seguida desenvolver-se e modificar-se até que se transformasse no que é atualmente, um conceito com conotações marcadamente positivistas, atomistas e materialistas.

Um conceito que se adapta perfeitamente ao estudo e ao conhecimento da matéria e, logo, ao estudo e ao desenvolvimento da tecnologia.

Um conceito, portanto, que pode ser admiravelmente aplicado à evolução tecnológica. E à evolução das máquinas. E como as máquinas são feitas de matéria e como a ciência moderna se viu obrigada a ocupar-se de maneira intensiva das leis naturais e da própria matéria, esta mesma ciência dispõe assim dos melhores pressupostos para a criação de novas tecnologias. Não é, porém, assim tão evidente que ela seja capaz de controlar suas implicações de caráter sociológico.

E agora vamos adiante, gostaria, de fato, de passar...

AMELIO: A moça voltou.

BEUYS: Bom! Fantástico! Vamos prosseguir e falaremos justamente de Jesus Cristo.

Sabemos que a contagem de nosso tempo parte daquele que é historicamente definido como o Ano Zero. Mas seria interessante que todos nos déssemos conta, de uma vez por todas, de que todas as nossas datas partem do Ano Zero, ou seja, do ano do nascimento de Jesus Cristo.

AMELIO: Mas o senhor não acabou de dizer que tudo começava com Platão?

BEUYS: Platão remonta mais ou menos à mesma época. E de resto não estou me referindo a um ano em particular, mas antes a uma época histórica, a mesma em que teve início o pensamento analítico da humanidade.

Gostaria de tentar fixar um conceito. No final desta época evolutiva, o materialismo científico provocou a produção de um novo conceito, o conceito de sociologia. Na prática, foi o próprio Marx quem forjou este novo

termo, mesmo se por sociologia entende-se tudo aquilo que diz respeito ao interesse e ao cuidado com o próximo. Tanto que seria de se perguntar se tal conceito não estaria recolocando, de forma cientificamente “revista e corrigida”, as mesmas finalidades que foram antecipadas por aquele antigo autor que nasceu no Ano Zero e morreu 33 anos depois. Cristo também disse: “Eu vos tornarei livres!” Gostaria de evidenciar o paralelismo que existe entre estes dois acontecimentos. Mas retomo agora o conceito de ciência que levou ao materialismo.

DA SALA: Repita mais uma vez, por favor.

BEUYS: Eu disse que a origem do moderno pensamento científico — aquele mesmo que de pensamento totalizante e abrangente foi se reduzindo progressivamente a uma simples somatória de valores mensuráveis (“medir”, “pesar”, “contar” são termos recorrentes) — remonta, na prática, a uma época paralela ao período compreendido entre o nascimento e a morte de Cristo. Foi naquela época histórica, e de uma forma geral, na mesma parte do mundo em que nasceu e se difundiu o cristianismo, que teve início o longo processo evolutivo que levaria à consolidação do pensamento científico assim como nós o conhecemos hoje.

DA SALA: Então, se entendo bem, os dois processos tiveram um caminho evolutivo paralelo.

BEUYS: Supõe-se, a bem dizer, que pode ter sido um único processo. Já expliquei como o pensamento científico ocidental despiu-se de todas as implicações de natureza mitológica até alcançar as formas mais concisas e sintéticas do “materialismo”.

Trata-se agora de estabelecer se este processo de sucessiva redução foi realmente um processo de emancipação, e portanto de liberação de qualquer tipo de superestrutura criada pelo espírito humano.

Querendo aceitar a hipótese de que se tratava realmente de um processo de liberação, vem-me à mente de imediato uma dupla ordem de interrogações do tipo: como teve lugar a liberação? E sobretudo, liberação de quê?

Se houver pontos pouco claros seria interessante abordá-los logo para esclarecê-los.

Caso contrário, proponho que continuemos, e passemos à análise do caráter emancipatório implícito no conceito moderno de ciência. Todos de acordo? Direi então qual é a minha opinião a esse respeito. Considero que o homem tenha se libertado do peso de tantas antigas superestruturas e, em

particular, de velhas implicações de tipo religioso (o poder do Grande Sacerdote no âmbito da comunidade, o poder dos anciãos no âmbito da família ou do grupo: poderes tais que anulavam qualquer liberdade de tipo individual).

Tentarei fazer uma interpretação extremamente pragmática daquilo que expus até agora. Outrora o homem era vinculado aos condicionamentos impostos pela tradição. A convicção religiosa era um fator determinante na sociedade, que era então dominada pelos sacerdotes e pelos anciãos. Uma sociedade, por conseguinte, baseada em valores espirituais, uma sociedade fortemente coletivizada e, como tal, desprovida de qualquer forma de individualismo. O coletivo vivido, portanto, como aniquilação total da liberdade individual.

Se neste ponto alguém quiser fazer alguma pergunta, estou pronto para responder.

Eu disse, então, que o homem liberou seu pensamento de qualquer patrimônio de espiritualidade e de transcendência através de um método de progressiva concentração do próprio pensamento e do conhecimento na matéria.

Mas gostaria ainda de chamar a atenção de todos para o paralelismo existente entre os acontecimentos do Ano Zero. E portanto para a figura de Cristo, pois Cristo também fez da liberdade do homem um dos pontos fortes de sua doutrina.

Cristo dizia: “Eu vos farei livres!” Logo não posso deixar de considerar que, à parte as afirmações de Platão e as repercussões de seu pensamento sobre a história da filosofia ocidental, este princípio cristão teve, sobre a evolução do conceito de ciência, uma incidência maior do que aquela que teve sobre as igrejas.

Digo isso porque as Igrejas são instituições que jogaram o homem em condições de não-liberdade, na medida em que repropõem os antigos vínculos da tradição mitológica. As igrejas marcaram também um retorno ao coletivo, ao antigo, ao velho mundo já então superado. Nas igrejas não se encontra nenhuma correspondência com o conceito de emancipação postulado pelo cristianismo, conceito que, ao contrário, encontrou uma realização mais pontual no âmbito da ciência.

É claro, nesse ponto, o paralelismo de intenções entre o pensamento de Cristo e o pensamento científico: liberar o homem e sobretudo liberar-lhe o pensamento. (*Indicando o desenho*) Este é Cristo e esta é sua linha de ação.

Gostaria de retornar ao conceito de sociologia, isto é, de fraternidade. Uma outra analogia entre pensamento cristão e pensamento materialista, embora em termos científicos ela se apresente como uma derivação direta da análise econômica feita por Marx.

Já disse antes que o jovem Marx tomou como ponto de partida, no início de seus estudos, a doutrina cristã. Sua atenção de estudioso e pensador concentrava-se, nos anos juvenis, no conceito de liberdade.

Mas com o passar dos anos, estando ele já imerso nos estudos de tipo econômico, abandonou aquela linha de pensamento para concentrar-se no aprofundamento da análise das condições e relações que governam a economia. Matéria esta que nada mais tinha em comum com o cristianismo.

GUTTUSO: Recuso-me a fazer esta distinção, atualmente usada abusivamente e também bastante superada, entre o jovem Marx e o Marx economista, pois é claro que Marx chegou a estabelecer uma teoria econômica geral da história da sociedade como luta de classe, uma teoria econômica baseada naquilo que todos conhecemos, através de seus estudos juvenis, voltados para a pessoa humana. Porque não se pode chegar a uma teoria geral da sociedade sem conhecer a pessoa humana. Porque qualquer teoria que não parta da pessoa humana é uma teoria abstrata que não serve a ninguém e não pode levar ao grande resultado que o marxismo conseguiu, como o cristianismo. Porque o cristianismo é justamente a mesma coisa. É claro: estamos de acordo. Mas não vamos fazer distinções excessivas entre o jovem Marx etc.

BEUYS: Estou de acordo com você. Mas queria dizer outra coisa. Não pretendia destacar tanto a distinção entre o jovem Marx e o Marx comunista, mas antes, ao contrário, reforçar a imagem daquele Marx tão marcadamente dotado de capacidades analíticas; daquele que soube analisar e descrever tão especificamente as relações econômicas e o mecanismo que induz a maioria dos homens a submeter-se ao jogo do mundo capitalista. Ele foi genial ao elaborar esta teoria analítica; esqueceu, porém, de traçar um modelo de liberdade, e sua análise foi sucessivamente focalizando-se cada vez mais nas relações de produção que regulam a economia.

Devo precisar mais uma vez que Marx não fez do conceito de liberdade o seu ponto de força, o conceito revolucionário dominante em sua filosofia.

Amelio, gostaria de dar um passo atrás.

Vimos que nos ensinamentos de Cristo são recorrentes as palavras: “Eu vos farei livres!”

E demonstrei também como a evolução do pensamento analítico ocidental restituiu ao homem o livre individualismo. E é apenas em virtude desta capacidade que o homem pode caracterizar-se hoje como um sujeito político, capaz de autodeterminar-se. Se a evolução histórica não lhe tivesse restituído a integridade do pensamento individual, o homem não estaria certamente em condições de fazer face à autodeterminação.

Mas repito ainda uma vez: o cristianismo não se realizou nas igrejas tanto quanto na evolução do pensamento científico ocidental.

O preço pago por este resultado foi o isolamento intelectual do homem.

Pois a afirmação da autodeterminação e do livre-pensamento se fez acompanhar por um crescimento do egoísmo, um conceito que impede ou pelo menos torna difícil a instauração daquela ponte ideal que deveria unir os indivíduos entre si.

E neste contexto insere-se um homem que da ciência positivista, ou seja, do estudo pragmático da economia política consegue elaborar e precisar o conceito de sociologia.

AMELIO: Quem? Que homem?

BEUYS: Marx! Ele desenvolveu, sob o nome de “sociologia”, aqueles mesmos postulados que Cristo, muitos anos antes, chamara de “amor”. Em outras palavras, diante de uma perigosa tendência ao isolamento, ele conseguiu encontrar a única liga que poderia tornar possível o nascimento e a consolidação das relações inter-humanas.

Terminada esta primeira enunciação dos princípios fundamentais que norteiam o conceito de pensamento científico, é preciso repetir, de uma vez por todas, que as instâncias avançadas por homens que, como Marx, refletiram e estudaram longamente sobre a relação do homem com o outro homem não encontram espaço no pensamento científico positivista.

As problemáticas inerentes às relações humanas e ao conceito de solidariedade não fazem parte da bagagem de interesses do pensamento positivista, dedicado exclusivamente ao estudo da matéria inanimada e das leis físicas que regulam seu comportamento.

Isso é um dado de fato. Mas as razões, as causas que determinaram as condições atuais do indivíduo remontam a épocas muito anteriores àquela

da sociedade burguesa, fruto da estrutura social imposta pelo capitalismo. E esta última é, por sua vez, produto de condições históricas precedentes.

A história com efeito mostrou-nos que, por volta do final do século passado, no período compreendido entre 1860 e 1880, teve lugar uma revolução burguesa que, de fato, alargou a participação no processo criativo, estendendo-a a um número maior de indivíduos. A revolução burguesa foi uma revolta — vencedora — contra a preexistente sociedade feudal.

Repito, portanto, para fixar o conceito: assistimos a uma revolução burguesa que permitiu a participação de um maior número de indivíduos nos processos criativos (ciência, arte etc.). Quais foram os instrumentos que tornaram possível o sucesso da revolução burguesa?

A revolução industrial é, efetivamente, a seqüência lógica da revolução burguesa. Podemos, portanto, afirmar tranqüilamente que a época da revolução burguesa ainda não teve seu ocaso, pois prossegue na época atual. Quando os burgueses tomaram consciência do nascimento de uma nova classe social, o proletariado, comportaram-se exatamente como os senhores feudais antes deles, utilizando o conceito positivista de ciência como instrumento de repressão e de marginalização de uma maioria de indivíduos de um processo de revolução permanente.

Notamos, de fato, que aquele mesmo movimento revolucionário que abriu para as massas a participação no processo criativo hoje exauriu o seu papel propulsor. O pensamento positivista burguês impede — por exemplo, nas escolas — a expansão do processo revolucionário. Exatamente como o conceito positivista de ciência, que em um primeiro momento mostrara-se revolucionário, impede hoje o desenvolvimento da sociologia.

Hoje já estamos assistindo às tentativas do sistema capitalista de instrumentalizar o conceito de ciência para reproduzir uma classe de tecnocratas que seja homogênea e funcional em relação ao sistema.

GUTTUSO: Que joga exatamente com o enorme desenvolvimento da ciência tecnológica e com o atraso das consciências, do desenvolvimento moral e social que havia.

AMELIO: Mas ele até usa isso, tenta aumentar a defasagem existente entre a tecnologia e a consciência dos indivíduos. Usa, portanto, o conceito de ciência para incrementar a tecnologia às expensas da sociologia.

BEUYS: O conceito positivista de ciência — antes revolucionário — hoje voltou-se contra o homem. Isso não significa, obviamente, que queremos refutar ou renunciar ao progresso tecnológico.

Pois a sociedade, e logo todos os homens, terá necessidade, no futuro, de uma tecnologia mais avançada e portanto mais produtiva.

Mas o desenvolvimento de uma tecnologia desse tipo, mais avançada e mais produtiva, que possa ser posta a serviço de todos os homens, é dificultado e desviado pelo sistema capitalista, interessado unicamente na própria auto-reprodução, ou seja, na satisfação de suas necessidades de auto-reprodução.

Alguém tem perguntas a fazer?

DA SALA: Queríamos saber por que você considera o método positivista um método revolucionário.

BEUYS: Já tentei explicar que o método positivista foi revolucionário no momento em que a burguesia serviu-se dele para insurgir-se contra o poder dos senhores feudais. Os propulsores e autores da revolução anti-feudal, aquela mesma que permitiu a ampliação da participação criativa, não eram aristocratas, mas burgueses como Faraday, Lavoisier etc. Eles serviram-se da ciência positivista para desencadear a revolução contra os privilégios criativos da aristocracia, e tiveram sucesso.

(Pergunta da sala, não perfeitamente audível ao microfone. A voz do público não está de acordo com esta interpretação do positivismo. Considera que ele é uma manifestação da realidade, enquanto o marxismo exprime uma vontade de modificação da realidade.)

BEUYS: Estou de acordo com a senhora. Mas continuo a querer entender de que maneira, exatamente, formou-se o atual conceito de ciência.

VOZ DA SALA: Talvez não tenha ficado claro o sentido da pergunta. O senhor afirmou que a ciência positivista, em um determinado período histórico, foi revolucionária, e a senhora não está de acordo com esta afirmação.

BEUYS: O conceito positivista de ciência não é mais revolucionário, hoje, na medida em que está voltado exclusivamente para o desenvolvimento da tecnologia e da revolução industrial. Para o futuro, prevê-se uma consolidação do conceito positivista, atomista e materialista, na qual não haverá mais espaço para implicações de natureza sociológica e psicológica, com um conseqüente aumento da alienação do homem, privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de autodeterminação.

VOZ DO PÚBLICO: Mas para voltar à pergunta, este mesmo conceito, quando surgiu, teve efeitos revolucionários.

BEUYS: Certo, era revolucionário. O desenvolvimento tecnológico a que assistimos nesta nossa época tornou-se possível graças à vitória da revolução burguesa.

(Uma senhora do público rebate dizendo que o conceito de ciência nunca foi revolucionário, pois desde sempre foi instrumento da classe dominante.)

BEUYS: Sim, mas não se pode esquecer o poder absoluto de que gozavam os senhores da nobreza em relação aos outros homens. Estes últimos eram, por assim dizer, simples escravos. A revolução burguesa fez, sim, com que um número sempre maior de indivíduos se arrogasse o direito de se apoderar dos instrumentos da cultura. E de qualquer forma a revolução burguesa certamente fez com que uma ampla maioria começasse a ter acesso aos processos de formação e de criação.

VOZ DO PÚBLICO: O conceito de revolução é, portanto, relativo.

BEUYS: Relativo. A revolução burguesa produziu estes efeitos.

PÚBLICO: Marx a chama de “a grande revolução”.

BEUYS: Eu também a chamo assim, pois ainda vivemos nesta fase revolucionária. Mas precisamos de uma revolução muito, muito maior.

MENNA: O senhor falou então da criatividade da arte como de uma das formas fundamentais de liberação do homem.

BEUYS: Sim, comecei afirmando este conceito.

MENNA: Depois falou do pensamento analítico como de um outro fator de liberação do homem. Então eu gostaria de saber que relação existe entre criatividade e pensamento analítico; e quais são os modos, paralelos ou diversos, com que estas duas faculdades contribuem para a liberação do homem.

BEUYS: Já tentei explicar, anteriormente, que caminhos percorreu, no curso da história, a criatividade humana e como o método analítico materialista foi visto como um primeiro passo em direção a um processo mais amplo de emancipação do homem. E expliquei também como, em um dado momento da história da civilização ocidental moderna, o método analítico mostrou-se revolucionário.

Hoje assistimos a uma nítida inversão de tendência desta função libertadora inicial, e o método analítico, na falta de métodos novos, tem resultado regressivo e anti-revolucionário.

AMELIO: Mas quais são estes novos métodos?

BEUYS: Não tenho receitas a propor para a solução desse problema. Considero que o primeiro passo consiste em tomar consciência, de forma completa e exaustiva, da situação atual, e para fazê-lo é necessário relacionar todos os aspectos do presente com as indicações que nos vem da evolução histórica.

Por uma questão de praticidade, responderei dizendo que devemos dedicar uma maior atenção analítica ao pensamento político e aos vários âmbitos do social sobre o qual age tal pensamento e, em particular, ao âmbito da arte, da ciência, da escola, dos *mass media* etc.

E veremos, justo no âmbito de nosso sistema, quão pouco os governos, as instituições, em particular nos países europeus, estão dispostos a conceder ao financiamento e à renovação da escola e da cultura.

Vivendo na Alemanha, não conheço a situação italiana e não me sinto, portanto, autorizado a expressar-me sobre esta realidade específica.

Gostaria agora de precisar que a vanguarda política não pode mais ser identificada com a classe operária, mas sim com os estudantes, pois são os estudantes que tomaram realmente consciência das contradições do sistema, que mostrou justamente nas escolas as suas falhas mais evidentes. Até mesmo o debate atual sobre o socialismo e sobre uma sociedade nova e diversa não toma impulso na classe operária, mas na vanguarda política dos estudantes.

AMELIO: Fale-nos da experiência da escola livre e alternativa que o senhor levou adiante em Düsseldorf.

BEUYS: Não há escola que não tenha experimentado a dificuldade de encontrar os meios de que necessita. A partir dessa constatação, os estudantes desenvolveram uma consciência revolucionária que vem assumindo conotações de movimento revolucionário — como já acontecia nos tempos de Rudy Dutschke.

Os estudantes tomaram consciência de como e quando o homem é esmagado pelo sistema, e de como a sociologia é, não por acaso, a grande marginalizada entre todas as disciplinas.

Em uma primeira fase, o movimento estudantil valeu-se do conceito burguês, tradicional, positivista de ciência para levar adiante as transformações e o desenvolvimento da sociologia. E foi um erro. Nesta primeira fase, os movimentos de esquerda nunca perderam a chance de se expressar desfavoravelmente sobre a arte, considerada um produto supérfluo e secundário em relação a outros considerados prioritários, em sentido revolucionário.

Trata-se, na prática, da teoria das superestruturas.

Mantenho desde o início a opinião de que o conceito positivista, burguês de ciência não pode representar um método prático para o desenvolvimento da sociologia, de que somente na arte e através da arte pode-se encontrar um instrumento e um método de realização e de desenvolvimento.

A arte repropõe, portanto, o problema da criatividade total.

A revolução pode nascer apenas da liberdade do homem.

Pode nascer apenas de um novo modo de pensar, pois somente as novas idéias podem levar à realização de uma nova realidade.

E segundo a fórmula que tracei no início, a criatividade é parte da renda nacional de um país.

VOZ DA SALA: Como se pode colocar tudo isso em prática?

BEUYS: Eu me expressei em termos muito práticos. Falei do sistema escolar-educativo dos nossos países e de como nossos sistemas atuais negligenciaram, intencionalmente, a escola. Mas, tendo que definir a ação concreta, diria que todos temos que dar nossa contribuição para uma tomada de consciência coletiva, tentando impedir que as pessoas continuem a sustentar o sistema político atual.

Mas quais seriam as causas de uma relação social assim tão negativa? O sistema! E qual sistema? Como definir o atual sistema dominante? Poderíamos minimizar o problema respondendo: o sistema capitalista. Mas a questão não é tão simples assim, exige maior precisão. O sistema capitalista é típico de um ordenamento político bem preciso que chamaremos de sistema dos partidos ou “ditadura dos partidos”.

O termo “democracia” significa, ao contrário, “poder do povo”.

No momento em que eu, escolhendo a via da delegação, voto por um partido político, não faço senão renunciar voluntariamente à expressão da minha vontade, ou seja, renuncio à minha própria faculdade de voto.

Como realizar, concretamente, uma democracia? Este é o problema central.

Temos que fazer com que os homens tomem consciência do verdadeiro conceito de democracia. O sistema de partidos, o sistema capitalista, é apoiado e sustentado por partidos de todas as naturezas e de todas as tendências, seja de direita, seja de esquerda. O único objetivo dos partidos, de todos os partidos, é chegar ao poder. Quanto ao resto, nada os preocupa de verdade.

As pessoas só parecem interessadas nos partidos nos momentos eleitorais.

Os indivíduos que realmente querem uma democracia diversa devem, portanto, organizar-se para realizar aquela que eu chamo de “democracia direta”.

É difícil transmitir aos outros a minha intensa consciência do exclusivo interesse, cínico, dos partidos em governar. E por isso digo basta aos governos!

Para comunicar-me com meus semelhantes escolhi o método da arte, a única maneira com a qual consigo ajudar os outros a liberarem-se da própria alienação. Este é o tipo de organização que, pessoalmente, dei a mim mesmo para realizar a democracia direta. É uma organização que refuta os partidos, mas que desenvolve um trabalho extremamente prático e concreto.

(Uma voz do público diz que os partidos, por mais imperfeitos que sejam, servem como instrumentos, como meios de liberação. O orador acredita na exigência do partido como instrumento de liberação do homem. Declara-se de acordo com Beuys no juízo negativo que ele faz dos partidos, mas depois reafirma o papel insubstituível do partido como instrumento ativo no processo de liberação do homem.)

BEUYS: É um direito seu; uma livre escolha. Eu não posso senão desejar o máximo crescimento dessa prática de liberdade individual, que representa o princípio basilar do meu pensamento. Do meu canto, insisto em que sou pessoalmente convencido de que os partidos estão voltados exclusivamente para a obtenção do poder e, coerentemente, recuso este domínio de uma minoria sobre a maioria dos homens.

São conhecidas de todos, há muito tempo, as misérias dos partidos políticos.

AMELIO: Quero dizer justamente isso. Que existe um problema muito importante, o da estrutura da força agressiva do homem contra o homem... Menna diz que, em sua opinião, os próprios partidos são portadores dessa agressividade, ou melhor, que a agressividade do homem contra o homem passa através da estrutura dos partidos. E o senhor se rebela contra este tipo de estrutura.*

* A falta de um texto correspondente em alemão pronunciado por Beuys deixa supor que se trate de uma intervenção livre de Amelio.

BEUYS: Quero tomar como exemplo o pensamento do Partido Comunista Alemão, que age no sentido exatamente contrário àquelas que são as minhas reivindicações. Lá onde reivindico uma maior liberdade criativa e uma maior possibilidade de autodeterminação, como por exemplo no âmbito da escola, da instrução, o Partido Comunista exige um controle ainda mais severo por parte do Estado, prometendo controles mais rigorosos e diretos para quando finalmente tiver chegado ao poder. Na prática, o significado dessas afirmações é que o partido não é contrário a uma escola programada e controlada, mas é apenas contra o atual governo; e que, uma vez no poder, o controle do sistema escolar será ainda mais rígido que o atual.

Um exemplo que, mais uma vez, exprime apenas preocupações de tipo governativo. As pessoas não conseguem sequer conceber o verdadeiro conceito de “democracia”. “Democracia” significa, literalmente, “poder do povo”.

Então, é evidente que o Partido Comunista Alemão é condicionado por sua ideologia. Portanto, no momento em que tomar o poder, sua ideologia irá transformar-se em um fator coercitivo do mesmo tipo e da mesma virulência que uma ideologia fascista. E isso é negativo. No futuro, não poderá mais acontecer que uma minoria, seja ela a expressão de um credo filosófico ou ideológico, exercite o seu poder opressivo sobre os outros homens.

MENNA: A democracia direta é um ponto de chegada, como a liberdade é um ponto de chegada. Quando você falou das três dimensões — liberdade, democracia, socialismo — não levou em conta o fato de que a palavra “liberdade” devia ser escrita sob “democracia” e sob “socialismo”, isto é, a liberdade não é, em si, um conceito que possa excluir as formas através das quais se realiza. A liberdade se realiza através de certas formas. A “democracia” é socialismo, portanto, sob as palavras “democracia e socialismo”, deve-se escrever “liberdade”. A liberdade é uma conquista.

BEUYS: Concordo com você acerca do fato de que a liberdade deve ser colocada em primeiro lugar. Não estou, porém, de acordo sobre o fato de que se possa obter liberdade partindo de pressupostos e de condições de natureza econômica. Estes conceitos, conformes ao ensinamento marxista, foram aplicados durante toda a primeira metade do século nos chamados “Estados socialistas”.

Hoje, somos obrigados a constatar que nesses chamados Estados socialistas e na Rússia Soviética há menos liberdade do que aquela que existe em nossos países.

(O público pede para Beuys fazer uma proposta. E dado o adiantado da hora, pede também conclusões rápidas.)

BEUYS: No que me diz respeito, não tenho problemas para prosseguir pelas próximas 24 horas. E de resto, problemas desse tipo e desse alcance só podem ser esclarecidos e destrinchados analisando-se todas as dobras e nuances, de todos os ângulos possíveis.

Para concluir, gostaria de voltar a um ponto. Deixarei de falar dos países em via de desenvolvimento — pobres-diabos com problemáticas de tipo dramaticamente existencial — e vou me limitar aos países industrializados em que existe uma ideologia política — sejam eles países do bloco oriental ou mesmo as chamadas “democracias” socialistas (um conceito, a meu ver, totalmente desprovido de significado, dada a ausência de liberdade) ou as chamadas democracias fictícias ou democracias formais de nossos países — democracias representativas ou parlamentares. Em todos esses sistemas, assistiremos em um futuro próximo a um fenômeno de aumento do nível de vida. Todos os sistemas compreenderam, de fato, que para manter a paz interna basta elevar o nível de vida das pessoas. E para fazer isso basta aumentar os salários, não importa se à custa dos aspectos humanos da sociedade!

O problema que neste momento mais interessa ao mundo não é um problema de caráter econômico, de meios de produção ou de nível de vida (todos problemas que se referem preponderantemente aos países em via de desenvolvimento); o problema dominante é a falta de um modelo humano. Falta uma ciência sociológica adequada às exigências, falta uma discussão sobre o homem. Não é suficiente discutir sobre as necessidades econômicas da humanidade, o mesmo interesse deve voltar-se para a satisfação de suas necessidades espirituais. Como realizar um processo de re-humanização do homem?

MENNA: Há o problema do *mariner* americano que toma banho três vezes por dia: vai fazer um massacre no Vietnã e depois toma uma ducha; depois... Na América eles fazem a revolução no chuveiro, mas lá eles fazem a revolução porque não têm esgotos! Tentemos entender o que é o homem e depois veremos o que lhe pode ser útil; não liberdade e ponto. Porque isso não serve para nada!

GUTTUSO: Mas você está fazendo justamente isso. Quer dizer...

BEUYS: Não entendi o que queria dizer.

TRADUTOR: Disse que o homem tem necessidade de ajudas concretas, não bastam as palavras. É, portanto, necessário distinguir com exatidão os desejos e as necessidades.

BEUYS: Somos nós mesmos os melhores juízes de nossas necessidades e de nossas aspirações. Eu, por exemplo, quero um sistema, busco uma estrutura na qual o homem seja livre para dar sua própria contribuição com formas diretas de participação.

GUTTUSO: De fato, a participação não exclui o próprio ponto de vista pessoal, crítico e criativo, pois não há renúncia.

AMELIO: E quem disse isso?

GUTTUSO: Faz pouco você disse que... e falando de várias coisas colocou tudo no mesmo plano. Isso não é verdade. E quando diz: quero buscar... diz uma coisa muito bonita, diz: eu me sirvo de tudo, sirvo-me até dos anjos — não sei quando fala dos anjos, mas como falou antes dos textos clássicos deduzo que talvez identifique os anjos com os textos clássicos, não sei.

BEUYS: É isso mesmo, mas este primeiro contato com a liberdade, esta fase em que o homem tem a plena faculdade de expressar seus desejos, suas necessidades e seus pensamentos deve ser colocada na fase educativa do indivíduo, ou seja, naquele lapso de tempo em que a criança é adestrada para se tornar um homem; deve, portanto, encontrar sua sede natural no âmbito escolar.

Mas abstraindo-se o sistema escolar-educativo, todo homem deve ter condições de autodeterminar-se. E poderíamos também discutir como aumentar e afinar a criatividade, partindo de uma pequena predisposição inicial. Esta também poderia ser uma resposta à sua pergunta.

E no entanto seria possível, neste contexto, falar de anjos e de animais? No conceito tradicional de ciência não existem anjos, e talvez nem mesmo animais, porque é a própria vida que está ausente deste conceito. O positivismo exclui a vida, mas contempla a magia da morte e a influência regressiva que ela pode exercer sobre os homens.

A cada vez que se discutem temáticas de tão amplo fôlego, como criatividade, arte e ciência, recoloca-se o problema da utilidade real que tais conceitos podem ter para o homem. Seriam estes conceitos realmente úteis para a comunidade, ou seriam conceitos destinados a satisfazer apenas uma parte mínima das necessidades, mais precisamente as referentes ao desenvolvimento tecnológico?

Eis então que a arte — seja no velho, seja no novo conceito — e a ciência — desde que disposta a refletir sobre seu modo de colocar-se conceitualmente — procedem em duas linhas paralelas e agem como estímulo para uma nova tomada de consciência.

MENNA: Mas é o que eu estava dizendo agora mesmo. Ou seja, efetivamente eu não disse que ciência e arte são contrapostas, mas antes que é a estrutura da sociedade que contrapõe os dois fatores.

AMELIO: Então, se não há outras perguntas a responder, precisamos interromper.

VOZ DO PÚBLICO: Parece indubitável — para ir ao encontro daquilo que, a meu ver justamente, o próprio Guttuso disse — que é a estrutura da sociedade que deve ser posta em crise. Este é o problema que o senhor havia proposto e que em um certo momento deveria ser desenvolvido: o problema da cultura de hoje.

BEUYS: O verdadeiro problema é que a cultura é administrada pelo Estado.

PÚBLICO: Isso é muito justo, mas não basta. E remeto-me também a Guttuso. Então se dissermos que o Estado... e tudo bem, desde que isso seja verdadeiro, ou seja, que o Estado se opõe à cultura. Eliminando-se então este Estado por um instante, qual é o problema da cultura? Quais são os lados negativos da cultura de hoje?

AMELIO: Que é dirigida pelo Estado.

BEUYS: Eu já disse antes que a cultura é administrada e gerenciada pelo Estado, o mesmo Estado que se apropriou do conceito de positivismo científico, introduzindo-o nas escolas como modelo educativo.

FABIO MAURI: Gostaria de perguntar se Beuys pensa que a persuasão verbal é um instrumento de luta e se é um instrumento de luta suficiente. Beuys propõe um projeto; a didática dessa escola na qual deveria ter início a revolução. Beuys propõe que se ocupe as escolas para, em seguida, fazer uma escola livre. Então eu pergunto: tudo isso pode ser feito por meio unicamente da palavra?

BEUYS: Através da palavra? Não! Através da ação. Esta é uma batalha em que a persuasão verbal não poderia bastar. Determinante é a realização concreta das idéias nas ações e nas obras. Com este objetivo, criei em Düsseldorf um verdadeiro “escritório”, uma organização à qual as pessoas podem dirigir-se para ter notícias, informações.

MAURI: Beuys pensa que o conhecimento, isto é, o exato conhecimento de um modo novo e verdadeiro de entender a história e a própria identidade atual seriam a revolução em ação? Ou pensa que o mal existe? Ou seja, pensa que alguém pode se opor à verdade? Ou seja, pensa que anular um erro significa liberar o homem e que tudo isso significa realizar esta nova verdade? Ou pode existir também a possibilidade de não-adesão a esta verdade? Isto é, de cometer pecado por vontade própria. E então, como esta sociedade muda ou redime? Pensa que existe apenas o erro ou existe também o pecado?

BEUYS: É claro que existe o pecado, além do erro. E desse pecado todos nós somos responsáveis, não apenas o sistema capitalista.

MAURI: As idéias são coisas e devem ser tratadas como são tratadas as coisas: são objetos que temos diante de nós.

BEUYS: Eu tento tratá-las como trato as esculturas. Vejo as idéias como uma nova forma de escultura. Creio que todos nós aqui presentes estamos conscientes da importância e da urgência de dar um primeiro passo, de começar a fazer alguma coisa. E visto que, limitando-me ao que posso supor, a maior parte de nós pertence à classe privilegiada, digo que a culpa é nossa também e não somente do sistema capitalista. Todos somos chamados, em primeira pessoa, para, engajando-nos, dar nossa contribuição.

A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo.

GURTUSO: Acredito que antes de despolitizar-se é preciso politizar-se. Isso é o que penso. No fundo, o discurso com você vai muito bem, isto é, o discurso com Beuys segue bem até um certo ponto, daí em diante não continua bem. Por quê? Porque o senhor não acredita em forma alguma. Eu acredito nestas formas, em uma ação no interior destas formas.

BEUYS: É verdade, não acredito mais nas velhas formas, mas acredito nas formas em geral e estou disposto a crer em novas formas. Não foi por acaso que até construí uma organização.

Bom, estupendo! Obrigado!

Richard Serra

Deslocamento

Richard Serra

[São Francisco, 1939]

Com extensa obra em escultura e em filmes, realizou sua primeira exposição individual em 1969 (Castelli Warehouse, Nova York, e Françoise Lambert, Milão), após um período de formação que teve início na Universidade da Califórnia, em literatura inglesa, e se concluiu em Yale, onde Serra estudou com Joseph Albers, graduando-se em 1964. A aproximação com a obra de Brancusi, fundamental para seu próprio trabalho, se deu em uma viagem de estudos a Paris, durante a qual se dedicou a sessões de desenho no ateliê do escultor romeno.

Serra interessa-se pelas relações entre os aspectos visual e físico e as tensões decorrentes das ações e operações que se processam em seu trabalho, como manifesta sua conhecida *Verb List Compilation* (1967-68, publicada em Grégoire Muller, *The New Avant-Garde*, Londres, Pall Mall, 1972), onde as ações verbais listadas aparecem como equivalentes lingüísticos de tarefas, questão enfatizada ainda em *Hand Catching Lead*, filme

Richard Serra, *Shift*. Para Tony Serra. (1970-1972 King City, Canadá.) Seis seções de cimento retilíneas de 1,50m de altura e 20cm de espessura. A queda do declive determina direção, formato e comprimento de cada seção.

Posicionamento determinado pelo intervalo mais curto de contorno (declive mais crítico) de 1,5m: posicionamento ponto a ponto. A seção abarca duas colinas que estão a uma distância de 460m.

Dimensão de cada seção: colina Leste: primeira seção, 27m; segunda seção, 73m; terceira seção, 46m; total: 146m. Colina Oeste: primeira seção, 36m; segunda seção, 32m; terceira seção, 34m; total: 102m; as seis seções totalizam 248m.

Localizamos a Rodovia Dufferin, que é a via mais ao leste para se chegar ao *site*, a partir de um mapa de levantamento topológico (lote 2, concessão 3, município de King. Municipalidade regional de York, escala de 2,5cm para 122m). Cercado em três lados por árvores e pântano, o *site* é um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo. No verão de 1970, Joan (Jonas) e eu passamos cinco dias andan-

do pelo lugar. Descobrimos que duas pessoas, percorrendo a pé a distância do campo em sentidos opostos, cada uma tentando manter a outra à vista, apesar da curvatura do terreno, iriam determinar mutuamente uma definição topológica do espaço. Os limites do trabalho se tornaram a distância máxima que duas pessoas podiam tomar uma da outra mantendo ainda, cada uma, a outra à vista. O horizonte do trabalho foi estabelecido pelas possibilidades de manutenção desse ponto de vista mútuo. A partir das fronteiras extremas do trabalho, uma configuração total é sempre entendida. À medida que os níveis dos olhos foram alinhados — através da expansão do campo —, as elevações foram localizadas. A expansão do vale, ao contrário das duas colinas, era plana.

Eu queria uma dialética entre a percepção que uma pessoa tem do lugar, em totalidade, e a relação que tem com o campo, caminhando. O resultado é uma maneira da pessoa se medir a si mesma, ante a indeterminação do terreno. Não estou interessado em olhar a escultura definida exclusivamente por suas relações internas. Quando você quica uma bola em um solo irregular, ela não volta para a sua mão. Dois meses foram gastos delimitando várias opções que o campo oferecia. No trabalho, há dois grupos de muros escalonados, com três elementos em cada grupo. Os muros abarcam duas colinas que se encontram a uma distância de aproximadamente 460m, de um cume a outro. Cada elemento começa nivelado com o solo e se estende pela distância necessária para que atinja um desnível de 1,5m. A direção é

silencioso (3min) realizado nessa mesma época.

Richard Serra teve seus escritos reunidos pelo Museu Hudson River em 1980. Como principais comentadores de seu trabalho, destacamos Rosalind Krauss, em textos como “Richard Serra, Sculpture” (*Arstudio*, inverno 1986-87), “Richard Serra, Sculpture Re-drawn” (*Artforum*, nov 1972), “Richard Serra, A Translation”, in *Richard Serra* (Paris, MNAM, Centre Pompidou, 1982) e “Sense and Sensibility” (*Artforum*, nov 1972), e Yves Alain Bois, “Promenade autour de Clara-Clara” (Paris, MNAM, Centre Pompidou, 1982), além do catálogo *L'Informe mode d'emploi* (Paris, MNAM, Centre Pompidou, 1996), assinado por Krauss e Bois. No Brasil, ver *Richard Serra* (Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997/98), com ensaio de Ronaldo Brito e a tradução de textos do artista.

“Schift” Texto publicado em *Arts Magazine* (abr 1973). Traduzido para o francês em *Richard Serra: écrits et entretiens, 1970-1989* (Paris, Daniel Lelong, 1990).

determinada pelo declive mais crítico do solo. Por conseguinte, o comprimento, a direção e a forma de cada elemento são determinados pelas variações na curvatura e no perfil das colinas. Para medir com exatidão, foi feito um novo levantamento do terreno a intervalos de relevo de 30cm.

A intenção do trabalho é uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento. De pé no topo da colina a leste, a pessoa vê os três primeiros elementos em uma configuração linear em Z. A curvatura do terreno é apenas parcialmente revelada a partir desse ponto de vista, porque a configuração comprime o espaço.

Até que a pessoa penetre no espaço da peça, ela não pode enxergar além da elevação, já que a colina decai em seu segundo e terceiro desníveis. Isso, mais uma vez, ocorre porque a inclinação do terreno é irregular em sua queda de nível.

As colinas foram escavadas; foram fincadas fôrmas de madeira nos lugares escolhidos; uma estrutura de perfis metálicos foi disposta nos pontos de sustentação; e o cimento foi despejado. A borda vertical de 1,5m de cada muro foi posicionada em um ângulo tal que segue o alinhamento do muro seguinte. Isso foi feito por duas razões: a) para permitir que a descida dos muros fosse contínua, uma vez que cada um mudava de direção em relação ao que vinha antes; b) mais importante, a aresta da face vertical do muro remete o olho para a topologia do terreno, mais do que para as relações planares do próprio muro.

O trabalho estabelece uma medida: a relação que se tem com ele e com o terreno. A pessoa anda colina abaixo para entrar na peça. Quando faz isso, os elementos começam a se destacar em relação ao nível dos olhos da pessoa que vem descendo. A primeira descida termina quando se tem o topo do muro diretamente ao nível dos olhos: 1,5m. Ao se elevar, cada plano vertical parece estabelecer um tipo de linha do horizonte – articulando a relação que se tem com a amplitude do terreno. De fato, a linha da extremidade superior da peça desenha uma seção cruzada no declive elevacional, enquanto a extremidade inferior define a curvatura específica da terra no ponto em que a pessoa se encontra. O próprio plano não age de modo algum como uma barreira para a percepção. À medida que a pessoa continua a acompanhar o trabalho ao longo do campo, ela é forçada a se deslocar e virar com o trabalho e assim volta o olhar sobre o desnível elevacional. Já que as elevações escalonadas funcionam

como linhas de horizonte, cortando e estendendo o horizonte real, elas aparecem como ortogonais nos termos de um sistema de medida perspectivo. A maquinaria do espaço da Renascença depende do fato de que a medição permaneça fixa e imutável. Esses passos estão relacionados a um horizonte em contínuo deslocamento, e como medições eles são totalmente transitivos: elevando, baixando, estendendo, encolhendo, contraindo, comprimindo e virando. Com os passos, a linha como elemento visual torna-se um verbo transitivo.

O procedimento e método — a configuração dos elementos de acordo com as quedas de nível de 1,5m — é exatamente o mesmo em ambos os grupos de muros. Entretanto, por causa da disparidade na forma das colinas, o comprimento, a forma [*shape*] e a direção de cada muro é diferente. A colina do oeste é mais abrupta — uma inclinação íngreme delineia os três elementos em uma relação mais obviamente escalonada. O primeiro grupo de três muros é lido como uma divisão linear contínua; o segundo grupo de três parece ter sido formado [*shaped*] pela própria configuração da colina. A queda sobreposta dos patamares elevando-se acima do nível dos olhos completa a colina e delineia o céu. O horizonte natural muda à medida que a pessoa sobe a colina.

Do cume da colina, olhando para trás sobre o vale, são lembrados pensamentos e imagens despertados pela consciência de tê-los experimentado. Essa é uma diferença entre o pensamento abstrato e o pensamento na experiência. O tempo dessa experiência é cumulativo — lento em sua evolução. Experimenta-se um novo tipo de compressão. O terreno é sentido como um volume, mais do que um plano recessivo, porque a partir desse ponto de vista o vale se tornou encolhido. Pela primeira vez, o alinhamento dos patamares de elevação é aparente. Esse alinhamento contrai os intervalos do espaço — não como desenho (ou configuração linear), mas como volume (como espaço contido).

O espaço entre os dois grupos de muros — em um plano aberto de aproximadamente 36m — faz supor um centro para o trabalho. Esse centro iria coincidir tanto com o centro mensurável do campo quanto com o centro gravitacional ou topológico da massa do terreno. Entretanto, não se trata do centro do trabalho. O trabalho não se preocupa com uma centralização desse modo. A expansão do trabalho permite que a pessoa perceba e localize uma multiplicidade de centros.

Elevações similares — elevações iguais em altura — em um campo aberto, em um solo plano, se deslocam tanto horizontal quanto verticalmente, em relação à locomoção de uma pessoa. Por causa disso, o centro, ou a questão da centralização, é deslocada do centro físico do trabalho e encontrada em um centro móvel. Tiremos o chapéu, Galileu.

John Cage

O futuro da música

Por muitos anos percebi que a música — como uma atividade separada do resto da vida — não entra em minha mente. Questões estritamente musicais não são mais questões sérias.

Mas nem sempre foi assim. Quando eu estava me preparando para devotar a minha vida à música, ainda havia batalhas a ganhar no campo da música. As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu segui Varèse e lutei pelos barulhos. Outros músicos também fizeram isso. No início da década de 1930, a única peça somente para percussão era a *Ionisation*, de Varèse. Já em 1942 havia mais de uma centena de obras desse tipo. Hoje elas são incontáveis. Praticamente qualquer um que ouça algum som agora ouve com facilidade quaisquer que sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Não discriminamos mais os barulhos.

Também podemos ouvir qualquer altura de nota, seja ela ou não parte de uma escala de um temperamento ou de outro, ocidental ou oriental. Os sons formalmente considerados fora de tom agora são chamados microtons. Eles são parte e parcela da música moderna.

John Cage

[Los Angeles, 1912 – Nova York, 1992]

John Cage, aluno de Henry Cowell e de Arnold Schönberg, é um dos compositores contemporâneos que mais contribuíram para o diálogo entre música, dança, teatro e artes plásticas. Uniu-se a Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, entre 1948 e 1953, criando um programa experimental no Black Mountain College. Aos artistas juntou-se ainda Jasper Johns, em Nova York, em 1954, formando-se então, ao lado do Fluxus, um dos grupos que mais refletiram sobre a interseção entre as artes.

Cage publicou, entre outros, *A year from Monday* (Middletown, Wesleyan University Press, 1969. [Ed. bras. *De segunda a um ano*, São Paulo, Hucitec, 1985]); *M: Writings '67 – '72* (Middletown, Wesleyan University Press, 1969); *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Middletown, Wesleyan University Press, 1961); e *Mirage Verbal: Writings through Marcel Duchamp, Notes* (Dijon, Centre National de Lettres, 1990). Destacamos o artigo que ele

dedica a Johns, "Jasper Johns, histórias e idéias" (1964), reeditado no Brasil em Gregory Battcock (org.), *A nova arte* (São Paulo, Perspectiva, 1975).

Sobre Cage, ver: Francis Bayer, *De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine* (Paris, Klincksieck, 1987); Dominique Bosseur, "L'Expérience du temps chez Cage", *Musique en jeu* 1 (Paris, Seuil); Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel* (Paris, Dis Voir, 1993); Pierre Boulez, "Alea", *Relevés d'apprenti* (Paris, Seuil, 1966); Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (Nova York, Limelight, 1988) e *John Cage, An Anthology* (Nova York, Da Capo, 1991); Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton, Princeton University Press, 1981); e Vera Terra, *Acaso e aleatório na música* (São Paulo, Educ/Fapesp, 2000).

"O futuro da música" trata da não-intencionalidade, termo central da poética da indeterminação que se desdobra, em Cage, a partir das noções de acaso e aleatório.

"The Future of Music"

Conferência pronunciada na YMHA, Nova York, e publicada em *Numus West* 5, em 1974.

Algumas pessoas ainda fazem objeções a sons altos. Elas têm medo de machucar seus ouvidos. Uma vez tive a oportunidade de ouvir um som muito alto (a finalização de uma performance de Zaj). Eu estivera na platéia na noite anterior. Sabia quando o som viria. Cheguei para perto do alto-falante do qual se esperava que o som saísse, e fiquei lá sentado por uma hora, voltando para ele ora um ouvido, ora o outro. Quando acabou, meus ouvidos estavam zunindo. O zunido continuou durante a noite, durante o dia seguinte, e durante a noite seguinte. Na manhã do segundo dia marquei uma consulta com um especialista em ouvidos. No caminho para o consultório, o apito parecia ter mais ou menos diminuído. O médico fez um exame completo e disse que os meus ouvidos estavam normais. O distúrbio tinha sido temporário. A minha atitude com relação a sons altos não mudou. Vou ouvi-los sempre que tiver a oportunidade, talvez mantendo a distância apropriada.

A nossa experiência do tempo mudou. Percebemos eventos breves que antes poderiam escapar à nossa percepção e apreciamos os muito longos, cujas durações seriam consideradas, digamos há 15 anos, intoleráveis.

Agora prestamos atenção em como um som começa, continua e desaparece. Durante uma mesa-redonda sobre a música para piano da República Popular da China, Chou Wen Chung disse que os músicos ocidentais antigamente insistiam que um som afinado deveria permanecer na mesma afinação, sem variar desde o momento em que começa até quando termina. Os músicos chineses, disse

ele, sentem que uma mudança de curso em sua afinação revigora o som, tornando-o “musical”. Hoje em dia, qualquer um ouve quaisquer sons, não importando o quanto eles sejam flexíveis ou inflexíveis com respeito a qualquer uma de suas características. Nós passamos a prestar atenção em sons que nunca tínhamos ouvido antes. Fiquei fascinado quando Lejaren Hiller descreveu o seu projeto para usar recursos de computador a fim de fazer uma “orquestra fantástica”, de sintetizar sons extraordinários, sons começando como que tocados nas cordas, continuando como se fossem de instrumentos de sopro [*pipes*], terminando como que com arcos.

Também somos receptivos [*open-minded*] ao silêncio. Ele geralmente não é tão desconcertante como costumava ser.

E a melodia. A *Klangfarbenmelodie* não tomou o lugar do *belcanto*. Ela expandiu a nossa compreensão do que pode acontecer. A mesma coisa vale para o ritmo aperiódico: ele inclui a possibilidade do ritmo periódico. Duas ou mais linhas compostas de sons podem ser ouvidas, seja no caso de envolverem tipos conhecidos ou inventados de contraponto, seja no caso de serem apenas simultâneas (não controladas quanto aos intervalos). Mesmo se duas melodias, uma muito alta, outra muito suave, são tocadas ao mesmo tempo, sabemos que, se ouvirmos com cuidado, ou mudando para uma outra posição no espaço, ouviremos as duas.

Podemos ser extremamente cuidadosos a respeito da harmonia, como Lou Harrison, La Monte Young e Ben Johnston são, ou podemos ser, como eu costumo ser, extremamente descuidados a respeito da harmonia. Ou podemos indicar que façam como as nossas orquestras fazem, seguindo o velho compromisso a partir do qual sons que soam juntos são harmoniosos.

Tudo é válido. Entretanto, nem tudo é tentado. Considere-se a divisão de um todo em partes. Na década de 1930 eu estava impressionado com a insistência de Schönberg na estrutura musical, mas discordava de sua visão de que a tonalidade era o seu meio necessário. Investiguei durações de tempo como um meio mais compreensível. Usando a permutação, fiz tabelas dos números de 1 a 12, dando a sua divisão em números primos. Essas séries numéricas podiam ser entendidas tanto em termos de tonalidade quanto de duração temporal ou de estruturas rítmicas. A série 1-2-1, que aparece na tabela para o número 4, pode

ser reconhecida como uma estrutura A-B-A. Ela poderia ser expressa de modo tonal ou rítmico (ou ambos). O número 7 tem 64 séries numéricas diferentes. Apenas três delas são A-B-A, a saber, 2-3-2, 3-1-3 e 1-5-1. Embora algumas das outras tenham sido exemplificadas musicalmente, acho que muitas não foram. As possibilidades aumentam para números mais altos. Existem 2.048 para o número 12. Se adicionarmos as possibilidades de frações, quem sabe quais estruturas musicais podem ser descobertas? Algumas interessantes estão sendo encontradas por Elliot Carter e Conlon Nancarrow, envolvendo transições graduais independentes sobrepostas de um *tempo* para outro; as de Nancarrow são particularmente interessantes. Lidando exclusivamente com pianos, ele produz extremos de velocidade que são surpreendentes e hilariantes.

Muitos compositores não fazem mais estruturas musicais. Em vez disso, eles dão início a processos. Uma estrutura é como uma peça de mobília, enquanto um processo é como o clima. No caso de uma mesa, o começo e o fim do todo e de cada uma de suas partes são conhecidos. No caso do clima, embora percebamos mudanças nele, não temos um conhecimento claro de seu começo e de seu final. Em um dado momento, estamos quando estamos. O momento-agora [*nowmoment*].

Se fosse preciso estabelecer um limite para os processos musicais possíveis, um processo fora desse limite certamente seria descoberto. Uma vez que processos podem incluir objetos (sendo análogos, então, ao ambiente), vemos que não há limite algum. Já há um certo tempo que eu prefiro processos a objetos apenas por essa razão: processos não excluem objetos. O contrário não é verdadeiro. Dentro de cada objeto, é claro, um processo molecular vital está se operando. Mas, se formos ouvi-lo, temos que isolar o objeto em uma câmara especial. Para focalizar a atenção, é preciso ignorar todo o resto da criação. Temos um histórico de fazer precisamente isso. Ao mudarmos as nossas mentes, portanto, procuramos uma atitude que seja não-exclusiva, que possa incluir o que sabemos com o que ainda não imaginamos.

Há a questão dos sentimentos: se, como as emoções, eles parecem vir espontaneamente de dentro; ou se, como os gostos, parecem ser causados pelas percepções sensíveis. Em ambos os casos, sabemos que a vida é vivida mais completamente quando estamos receptivos a qualquer

coisa — que a vida é minimizada quando nos protegemos dela. Naturalmente não nos pomos a caminho para nos matarmos. Continuaremos a “brigar com o demoníaco” (como diz M.C. Richards), e uma variedade de disciplinas vai continuar a ser usada a fim de tornar a mente receptiva para eventos que estão além de seu controle. Contudo, cada vez mais, uma preocupação com os sentimentos pessoais de indivíduos, até mesmo com o esclarecimento de indivíduos, será visto no contexto mais amplo da sociedade. Sabemos como sofrer ou controlar as nossas emoções. Se não, há conselhos à disposição. Existe uma cura para a tragédia. A via do auto-conhecimento foi mapeada pela psiquiatria, pela filosofia oriental, mitologia, ocultismo, antroposofia e astrologia. Sabemos tudo o que precisamos saber sobre Édipo, Prometeu e Hamlet. O que estamos aprendendo é como ser sociáveis. “Lá vem todo mundo.” Embora as portas permaneçam sempre abertas para a expressão musical de sentimentos pessoais, o que cada vez mais vai se mostrar é a expressão dos prazeres da sociabilidade (como na música de Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass). E, para além disso, uma expressividade não-intencional, uma junção de sons e pessoas (onde sons são sons e pessoas são pessoas). Uma caminhada, por assim dizer, pelo bosque da música, ou no próprio mundo.

A diferença entre o fechamento da mente [*close-mindedness*] e a abertura da mente [*open-mindedness*] se assemelha à diferença entre as faculdades crítica e criativa, ou à diferença entre a informação sobre alguma coisa (ou mesmo o conhecimento) e a própria coisa. Christian Wolff encontrou a seguinte passagem, escrita por Charles Ives, e enviou para mim: “O que a música é e deve ser pode se encontrar em algum lugar na crença de algum filósofo desconhecido de meio século atrás que disse: ‘Como pode haver música ruim? Toda música vem do céu. Se existe alguma coisa ruim nela, sou eu que coloco ali — pelas minhas implicações e limitações. A natureza constrói as montanhas e as campinas e o homem põe as cercas e os rótulos.’” As cercas caíram e os rótulos foram removidos. Um aquário atualizado tem todos os peixes nadando juntos em um tanque gigantesco.

Neste século a abertura da mente à música deu-se na Europa, tanto na Ocidental quanto na Oriental, nas Américas, no Japão, na Austrália e talvez na Nova Zelândia. Ela não existe, a não ser talvez excepcionalmen-

te, na Índia, na Indonésia e na África. (Quando, viajando ao redor do mundo com a Dance Company em 1964, chegamos à Índia, Merce Cunningham disse: “Esse é o país do futuro.”) Há a abertura da mente à música na Rússia, mas a sua exportação não é permitida. Ela é politicamente excluída na China (embora eu tenha ouvido falar que em algum momento, na década de 1960, os representantes da Itália na China conseguiram produzir um concerto em Pequim da música de Sylvano Bussotti).

As razões para essa abertura da mente à música são diversas. Em primeiro lugar: as atividades, as batalhas vencidas por muitos compositores. Só neste país, a abertura da mente está implicada particularmente na obra de Ives, Ruggles, Cowell e Varèse. Cowell costumava contar a história sobre Ruggles e a aula de harmonia na Flórida. O problema da modulação de uma clave para outra “muito distante” estava sendo discutido. Depois de uma hora, o instrutor perguntou a Ruggles como ele, Ruggles, resolveria o problema. Ruggles disse: “Eu não tornaria isso um problema; simplesmente passaria de uma para outra sem nenhuma transição.”

Uma segunda razão para essa abertura: mudanças na tecnologia associada à música. Considerando os gravadores, sintetizadores, aparelhos de som e computadores que temos, não poderia ser razoável esperar que mantivéssemos as nossas mentes fixas na música dos séculos anteriores, apesar de muitas das escolas, conservatórios e críticos musicais ainda fazermos isso. Uma terceira razão para a abertura: a interpenetração de culturas antes separadas. No século XIX, mesmo entre os ingleses ocupando a Índia, eram poucos e raros os que levavam a música indiana seriamente em consideração. Os tempos mudaram. Atualmente, se uma universidade leva a música em consideração seriamente, faz como a Wesleyan University, em Connecticut: reúne em uma mesma escola tantas culturas musicais diferentes do mundo todo quanto for possível (a música da África, da Índia, da Indonésia e do Japão, junto com a música européia, a música dos índios americanos e a nova música eletrônica). Uma quarta razão: há mais de nós e temos muitas maneiras de nos juntar (o telefone, a mídia, as viagens aéreas). Se um de nós não tem uma idéia que vai abrir a mente do resto, outro vai ter. Começamos a estar sutilmente conscientes da riqueza e do caráter único de cada indivíduo e da capacidade natural, em cada pessoa, de abrir novas possibilidades para outras. Em seu livro recente, *The Crossing Point*,

M.C. Richards conta a respeito de seu trabalho com crianças deficientes, como esse trabalho é caracterizado não só pelo fato de ela os ajudar, mas também pelo fato de eles a ajudarem. Alguns anos atrás, fui convidado a falar para um grupo de médicos associados a um hospital psiquiátrico em Connecticut. Eu não tinha em mente nenhuma idéia clara a respeito do que iria falar. Mas, enquanto atravessava os corredores em direção à sala onde deveria fazer minha exposição, encontrei-me entre pessoas “fora de si”. O que devia ser dito aos médicos ficou claro: vocês estão sentados em cima de uma mina de ouro! Dividam a prosperidade com o resto de nós! A mesma coisa é válida para prisões. Quando Buckminster Fuller ficou sem saber se sua mulher Anne sobreviveria ou não (após um acidente de carro), ou, caso vivesse, se ficaria ou não incapacitada, foi uma carta de um condenado na penitenciária da Califórnia sobre o tema da vida, do amor e da morte que o consolou. Existem recursos intocados em crianças e adolescentes, aos quais não temos acesso porque os mandamos para a escola; e entre os militares, que perdemos por mandá-los para lugares ao redor do mundo, e sob sua superfície, para instalações ofensivas de testes de bomba; e entre os cidadãos mais velhos, a quem persuadimos de nos deixar em troca de banhos de sol, divertimento e jogos. Nós nos privamos sistematicamente de todas essas pessoas, talvez por não desejarmos que elas nos atrapalhem enquanto fazemos o que quer que estejamos fazendo. Mas, se existe uma experiência que conduz mais do que as outras para a receptividade, trata-se da experiência de ser atrapalhado por alguém, de ser interrompido por alguém. “Estamos estudando como ser interrompidos.” Digamos que não pratiquemos nenhuma disciplina espiritual. O telefone então faz isso para nós. Ele nos torna receptivos para o mundo “lá fora”.

George Herbert Mead disse que, quando alguém é muito jovem, sente que pertence a uma família, e não a qualquer outra. Ao ficar mais velho, pertence a uma vizinhança, e não a outra qualquer: mais tarde, a uma nação, e não a outra. Quando essa pessoa não sente nenhum limite com relação àquilo a que pertence, disse Mead, então desenvolveu o espírito religioso. A abertura da mente entre os compositores (que também afetou os intérpretes e os ouvintes) é comparável ao espírito religioso e aparentada com ele. O espírito religioso agora tem de se tornar social, de modo que toda a Humanidade seja vista como a Família, e a Terra como a Casa. O

propósito antigo da música — dar sobriedade à mente e aquietá-la, tornando-a suscetível a influências divinas — agora deve ser praticada em relação à Mente da qual, por meio da extensão tecnológica, todos somos parte, uma Mente que hoje em dia está confusa, perturbada e dividida.

A música já deu alguns passos nessa direção, para a interação social, a intimidade apolítica das pessoas.

As distinções consagradas pelo Renascimento entre compositores, intérpretes e ouvintes não são mais mantidas em toda parte. O fato de essas distinções se apagarem se deu por várias razões. Em primeiro lugar: as atividades de muitos compositores, particularmente de Feldmann e Wolff, que tornaram as suas composições indeterminadas, de modo que os intérpretes, em vez de fazerem apenas o que lhes mandavam fazer, têm a oportunidade de usar as suas próprias faculdades, de tomar decisões em um campo de possibilidades, de cooperar, então, em um empreendimento musical particular. Aqueles que ouvem música indeterminada foram encorajados em sua atividade, uma vez que passaram a ser acompanhados em tal música também pelos compositores e intérpretes.

Em segundo lugar, foi a tecnologia que efetuou o apagamento das distinções entre compositores, intérpretes e ouvintes. Assim como qualquer um sente-se capaz de tirar uma fotografia usando uma câmera, agora e cada vez mais no futuro qualquer um vai sentir-se, usando meios de gravação e/ou eletrônicos, capaz de fazer uma peça de música, combinando em sua própria pessoa as atividades antes distintas de compositor, músico e ouvinte. Entretanto, combinar em uma pessoa essas várias atividades é, na verdade, retirar da música a sua natureza social. É a natureza social da música, a prática de usar um certo número de pessoas fazendo coisas diferentes para realizá-la, que a distingue das artes visuais, a faz tender para o teatro e a torna relevante para a sociedade, mesmo no caso da sociedade fora da sociedade musical. A popularidade da gravação é desastrosa, não só por razões musicais, mas por razões sociais: permite que o ouvinte se isole do resto das pessoas. Não é necessário que as várias atividades de pessoas diferentes se juntem em uma pessoa, mas que as distinções entre os papéis das diferentes pessoas sejam apagadas, de modo que as próprias pessoas possam se juntar.

Uma terceira causa para o apagamento das distinções entre compositores, intérpretes e ouvintes: a interpenetração de culturas que antigamen-

te eram separadas. Não há mais uma diferença essencial entre música séria e música popular — ou, pode-se dizer, existe uma ponte entre as duas: o seu uso em comum dos mesmos sistemas de som, dos mesmos microfones, amplificadores e caixas de som. No caso de muitas músicas populares e de parte da música oriental, a distinção entre os compositores e os intérpretes nunca foi muito clara. A notação, como disse Busoni, não está entre o músico e a música. As pessoas simplesmente se juntaram e fizeram música. Improvisação. Isso pode acontecer, por assim dizer, estritamente, como ocorre dentro das limitações *raga* e *tala* da música indiana, ou pode acontecer de modo livre, simplesmente em um espaço de tempo, como os sons fazem com relação ao ambiente, seja no campo ou nas cidades. Assim como um ritmo aperiódico pode incluir o ritmo periódico, assim como um processo pode incluir o objeto, assim também a improvisação livre pode incluir improvisações estritas, pode até incluir composições. *A jam session. O musicircus.*

Em 1974 Richard K. Winslow sugeriu que eu mudasse as partes instrumentais para *Etcetera*, de modo que se lesse instrumento de arco, instrumento de sopro, palheta dupla, palheta simples, em vez de violino, flauta, oboé, clarinete, trazendo assim para certos instrumentos escolhidos algo da vagueza e liberdade convencionalmente atribuídas às vozes dos instrumentos de percussão. (Se você não tem o instrumento de percussão requisitado, você o substitui por qualquer coisa.) Instrumentos orientais e ocidentais juntos em grupo. Um dueto entre tuba e cítara! Isso só é possível quando as ações a serem feitas não se encontram no terreno especial de uma ou de outra, mas no terreno que é comum a ambas. Desde *Etcetera*, escrevi *Score with Parts: Twelve Haiku* [*Partitura com vozes: Doze Haiku*] e *Renga*, notações gráficas em que as vozes são diferenciadas apenas por números. Uma determinada voz pode ser tocada por qualquer instrumento.

Com o aumento da nossa população, houve um grande aumento na atividade musical. Antigamente, concertos de nova música eram poucos e raros. Hoje em dia, há mais coisa acontecendo do que você pode levar em consideração. Por isso, sempre foi uma surpresa para mim quando começo a pensar que não há nada adiante, nada novo para se fazer na música; apesar disso, lembro de ter me sentido assim no começo da década de 1930: tinha uma grande admiração pelo que havia sido conquistado; eu ainda não havia

me disposto a trabalhar. Na maior parte das vezes, a música que está sendo feita atualmente em Nova York, a nova música, é a música que quero ouvir, embora com muita frequência eu não tenha a possibilidade de fazer isso, porque tenho estado ocupado em outro lugar. As platéias são grandes, e geralmente ocupam por completo os espaços utilizados. E, cada vez mais, assim como nas noites em Nova York conhecidas como *Sounds out of Silent Spaces* [Sons saídos de espaços silenciosos], noites com um coletivo de criação musical fundado por Phillip Corner, as próprias platéias participam.

Podemos dizer que esse apagamento das distinções entre os compositores, os intérpretes e os ouvintes constitui uma evidência de certa mudança que está acontecendo na sociedade, e não só quanto à estrutura geral desta, mas também quanto aos sentimentos que as pessoas têm umas em relação às outras. O medo, a culpa e a ganância, que são associados a sociedades hierarquizadas, estão dando lugar à confiança mútua, a uma sensação de bem-estar comum, e a um desejo de compartilhar com os outros qualquer coisa que uma pessoa por acaso tenha ou faça. Entretanto, esses sentimentos sociais transformados, que caracterizam muitas apresentações da nova música, não caracterizam a sociedade como um todo.

A revolução continua a ser a nossa preocupação mais própria. Contudo, em vez de planejá-la, ou parar o que estamos fazendo a fim de realizá-la, pode ser que nos encontremos o tempo todo nela. Faço uma citação do livro de M.C. Richard, *The Crossing Point*: “Em vez de a revolução ser considerada exclusivamente como um ataque de fora sobre uma forma estabelecida, ela está sendo considerada como um recurso potencial — uma arte de transformação voluntariamente empreendida a partir de dentro. A revolução de braços dados com a evolução, criando um equilíbrio que não é nem rígido nem explosivo. Talvez aprendamos a abandonar voluntariamente os nossos padrões de poder e subserviência, e a trabalhar juntos para a mudança orgânica.”

No começo de seu *Ensaio sobre a desobediência civil*, Thoreau tem esta passagem: “O melhor governo é o que não governa.” Ele acrescenta: “E quando os homens estiverem preparados para isso, esse é o tipo de governo que terão.” Muitos músicos estão prontos. Atualmente temos muitos exemplos musicais da praticabilidade da anarquia. Música que torna indeterminadas as vozes, sem nenhuma relação fixa entre elas (sem partitura).

Música sem notação. Os nossos ensaios não são dirigidos por ninguém. Usamos esse tempo para fazer os nossos planejamentos a fim de assegurar que tudo aquilo que é necessário para cada um dos músicos se encontre ali à disposição, que tudo esteja funcionando em ordem. Os músicos podem fazer as coisas sem governo. Assim como a fruta madura (faço referência à metáfora no final do *Ensaio* de Thoreau), eles caíram da árvore.

Tipos de música menos anárquicos oferecem exemplos de estados da sociedade menos anárquicos. As obras-primas da música ocidental exemplificam monarquias ou ditaduras. O compositor e o regente: o rei e o primeiro-ministro. Ao criarmos situações musicais que constituem analogias de circunstâncias sociais desejáveis, ainda não alcançadas, tornamos a música sugestiva e relevante para as questões sérias que afrontam a Humanidade.

Alguns compositores com preocupações políticas não demonstram tanto, em sua obra, as mudanças desejadas na sociedade, uma vez que usam a sua música como uma propaganda para tais mudanças, ou como uma crítica da sociedade na medida em que ela continua a mudar de modo insuficiente. Para isso é necessário o uso de palavras. Os sons por si mesmos não são capazes de passar mensagens. E, quando não usam palavras, os compositores com preocupações políticas tendem a retroceder para as práticas musicais de século XIX. Isso é algo imposto, tanto na Rússia quanto na China. E encorajado na Inglaterra por Cornelius Cardew e pelos membros da Scratch Orchestra. Eles estudam os pronunciamentos sobre arte de Mao Tsé-tung e os aplicam do modo mais literal e legítimo que podem. Dessa forma, criticaram a música com preocupações políticas de Frederick Rzewski e Christian Wolff, simplesmente porque novas maneiras de fazer música tinham sido descobertas por esses dois compositores. As obras de Rzewski (e algumas de Garrett List também) fluem como as corredeiras de um rio: elas sugerem a mudança irresistível. Rzewski e List descobriram certos virtuosos que vocalizam rapidamente e por longos períodos de tempo, ininterruptamente (parecendo que não precisam de nenhum intervalo para respirar); a obra de Wolff revela invariavelmente, tanto para os intérpretes quanto para os ouvintes, os recursos energéticos que eles mesmos têm e dos quais não estavam conscientes, e põem essas energias para trabalhar inteligentemente.

Estão implícitos no uso das palavras (quando se passam mensagens) a instrução, o governo, a coação e, finalmente, o exército. Thoreau disse que, ao ouvir uma sentença, ele ouvia pés marchando. A sintaxe, contou-me N.O. Brown, é a organização do exército. Antigamente consideravam a pena mais perigosa do que a espada. A vergonha e a frustração espiritual americanas resultam, pelo menos em parte, do fato de que, muito embora as melhores penas e as melhores vozes do país tenham se erguido em protesto ao longo da nossa história contra as ações de nosso governo, e muito embora certos planos completos tenham sido propostos claramente para a melhoria do meio ambiente e para o bem-estar dos povos — não só dos americanos, mas de todos os povos —, os poderes americanos permanecem surdos e cegos. Sabemos por Buckminster Fuller e por muitos outros que o uso contínuo de combustíveis fósseis é algo que vai contra o meio ambiente tanto quanto contra as vidas das pessoas nele. Deveríamos usar exclusivamente fontes de energia que se encontram acima da terra: o sol, os ventos, as marés e as algas. As nações parecem não saber disso. Os triunfos nacionais e internacionais, seja dos EUA ou de outros países, ainda estão relacionados com a exploração imprudente de recursos encontrados sob a terra. Fuller não sorriu quando eu perguntei a ele sobre a energia atômica. Inevitavelmente resulta dela o aumento da temperatura da Terra, um acréscimo lento mas regular, até chegar a um calor em que a vida se torna insuportável (ver Robert L. Heilbroner, *An Inquiry into the Human Prospect*). Uma vez que as palavras, quando comunicam, não chegam a ter efeito algum, começa a se tornar evidente para nós que precisamos de uma sociedade na qual a comunicação não seja praticada, na qual as palavras se tornem *nonsense*, assim como acontece entre amantes, e na qual as palavras se tornem o que elas eram originalmente: árvores e estrelas e o resto do ambiente primitivo. A desmilitarização da linguagem: uma grave preocupação musical.

Quando fui encarregado pela Orquestra Sinfônica de Boston de escrever um trabalho sobre a celebração do Bicentenário Americano, Seiji Ozawa disse: “Facilite as coisas!” As nossas instituições, não só as musicais, são incapacitadas para o trabalho duro. O tempo é contado em segundos, e limitado. A meta do indivíduo dentro da instituição não tem nada a ver com o trabalho a ser feito ou com a sua disposição de espírito. Tem a ver com o pa-

gamento a ser recebido. Um aspecto necessário do futuro imediato, não só no campo da recuperação ambiental, é o trabalho, trabalho duro, e sem fim. Grande parte da minha música, desde 1974, é extremamente difícil de tocar (Os *Etudes Australes* para o pianista Grete Sultan; os *Free-man Etudes* para o violinista Paul Zukofsky). As dificuldades superadas. Fazer o impossível. Grete Sultan ficou entusiasmado com a perspectiva do trabalho. Quando contei ao compositor Garrett List o que eu pretendia fazer, houve um brilho em seus olhos e um sorriso de reconhecimento. Ele também estava trabalhando em algo que tinha a natureza do trabalho. E um recente trabalho longo de Christian Wolff é chamado *Exercises*.

Tom Howell, na Universidade de Illinois, incitou os seus estudantes a explorar o ato de tocar duas ou mais notas ao mesmo tempo em um único instrumento de sopro. Nos livros você só pode tocar uma de cada vez. Suas aulas produziram trabalho. Multifônicos.

Como pianista, David Tudor desenvolveu laboriosamente a habilidade, ainda não alcançada por outros, de dar a cada ataque no piano, em uma rápida sucessão de muitos ataques, o seu próprio caráter dinâmico. Ele partiu do princípio subjacente à *Klangfarbenmelodie* (uma sucessão de diferentes timbres) e o aplicou à relação entre ele mesmo e o seu instrumento: diferenças de energia, de distância e de velocidade do ataque, uma extensão do entendimento do mecanismo das teclas, martelos e cordas. Hoje em dia, Tudor raramente toca piano. O seu trabalho se concentra mais no campo da eletrônica, freqüentemente relacionado ao vídeo, e freqüentemente em colaboração com outros trabalhos. Ele inventa componentes e aparelhos de som de grande originalidade. Ele mesmo os solda e os constrói. Mantém-se em condições de igualdade com o desenvolvimento que acontece pelo mundo todo no campo da música eletrônica. Fabrica novos alto-falantes, livres das constrições da alta fidelidade.

Há um trabalho infinito a se fazer no campo da música eletrônica. E muitas pessoas trabalhando: David Behrman, Gordon Mumma, Robert Ashley, Alvin Lucier, Phill Niblock, para citar cinco delas. E no campo do vídeo e da tecnologia visual (os compositores também têm olhos): Lowell Cross, Tony Martin, Nam June Paik, para mencionar três. E no campo da música de computador (em breve todo mundo, seja ou não músico, vai ter um computador em seu bolso): Joel Chadabe, Giuseppe Englaert,

Jean-Claude Risset, Lejaren Hiller, Max Mathews, John Chowning, Charles Dodge, Emmanuel Ghent, para citar oito.

Quando considero retrospectivamente o meu trabalho, observo que, com bastante frequência, tive outras pessoas em mente. Tinha em mente Robert Fizdale e Arthur Gold quando escrevi o *Book of Music for Two Pianos* [*Livro de música para dois pianos*]. No caso das *Sonatas and Interludes* [*Sonatas e interlúdios*] para pianos preparados, trata-se de um retrato de Maro Ajemian. Começando com a minha *Music of Changes* [*Música de mudanças*], e continuando por meio das *Variations VI* [*Variações VI*], a minha música sempre teve em mente David Tudor. Percebo agora que muitos compositores, em seus trabalhos, têm um lugar (ambiente) e não uma pessoa em mente. Isso vale para o trabalho de Pauline Oliveros, *In Memoriam Nikola Tesla*. A preocupação com lugares caracteriza o trabalho de Alison Knowles, seja quando ela está trabalhando com Yoshimasa Wada ou com Annea Lockwood. A música se torna algo a ser visitado. Ou um relicário, como na *Eternal Music* [*Música eterna*] de La Monte Young. Um ambiente para ser atravessado e examinado (como no trabalho de Maryanne Amacher, ou de Max Neuhaus ou de Liz Phillips). Na Wesleyan University encontrei dois jovens estudando com Alvin Lucier, Ron Goldman e Nicolas Collins. Eles deram um concerto eletrônico nos túneis sob o novo Centro de Artes em Middletown. Ao atravessar os túneis, a pessoa passava por pontos centrais e notava (como acontece no trabalho de Oliveros) vibrações compassivas surgindo no prédio e em seus móveis. Há música a ser feita em cúpulas geodésicas, em plataformas subterrâneas sem uso, em lavanderias, em campos, florestas e em cidades concebidas da maneira como Robert Moran as concebe, como imensas salas de concerto.

Vibrações compassivas. Sugestividade e trabalho. Ouvi componentes eletrônicos entrarem em operação ainda que não estivessem conectados ao sistema de som. Disse para alguém que entendia de eletrônica e estava me ajudando: “Você não acha estranho? Não está conectado mas está funcionando.” Seu comentário foi: “Está tão perto dos outros, que eu acharia estranho se não começasse a funcionar.”

Pessoas e lugares. Teatro musical. O happening. O mais longo que já tivemos (*Watergate*) ainda perdura (pelo menos em nossas cabeças). É comparável com o drama grego ou o teatro nô. Assisti a um happening muito breve

(não mais de dois minutos), que foi executado na janela de um café no Soho por Ralston Farina, um jovem que mudou seu nome ao prestar atenção em duas caixas de cereal. A platéia, vestida com sobretudos, encontrava-se do lado de fora, na rua. Seu trabalho era enigmático e revigorante.

Pessoas e lugares: o ritual. Pessoas e lugares: a comida. Lembro de assistir a uma *Potlatch** perto de Anacortes, Washington. Por dias e noites, pessoas dormindo sob o mesmo teto, comendo, cozinhando, dançando e cantando. Mudando os EUA de tal maneira, que o país se torna novamente a América Indígena. Margaret Mead. Bob Wilson. Jerome Rothenberg. David McAllester. Avery Jimerson da Tribo Seneca.

Synergetics (876 páginas), de Buckminster Fuller, foi publicado em 1975. Sem dúvida inspirou uma nova música.

A dança de Merce Cunningham também é inspiradora. Com o passar dos anos, a fidelidade de Merce Cunningham ao princípio do trabalho nunca vacilou. A sua técnica de dança, por si, não é algo fixo. Trata-se de uma série contínua de descobertas daquilo que o corpo humano é capaz de fazer, quando se move no espaço e através dele. Algumas vezes ele se mostra como alguém que tem um apetite insaciável para a dança; outras vezes parece ser o escravo da dança. James Rosenberg, um jovem poeta de Berkeley, Califórnia, cujo trabalho admiro, fez de si mesmo, conforme aconselhei a ele, um escravo da poesia. Ele é inspirado, como eu, pelo exemplo de Jackson MacLow, de uma devoção incansável. Recordo de uma performance, executada por Charlemagne Palestine, que foi uma reminiscência da *body-art* de Vito Acconci. Palestine gritava uma música vocal de alta amplitude enquanto corria continuamente em alta velocidade no meio da platéia, por um longo tempo, até chegar à exaustão física.

A primeira parte de um novo texto escrito por Norman O. Brown é sobre o trabalho. Foi a sua reação. Acredito que uma reação ao espírito um tanto complacente, embora religioso, dos jovens nas comunidades da Califórnia. A prontidão de decidir pela sobrevivência. A preocupação de Brown é com a maneira de se constituir uma nova civilização. O trabalho é o primeiro capítulo. As idéias estão no ar. Em nosso ar poluído, existe a

* Festa indígena.

idéia de que temos de começar a trabalhar. De algum modo, recentemente, em Nova York e em outras cidades também, o ar parece menos poluído do que era antes. O trabalho começou.

Para que um trabalho musical seja implementado na China, ele tem de ser proposto não por um indivíduo, mas por uma equipe. A necessidade de trabalho em equipe na música foi enfatizada por Pierre Boulez, em uma entrevista canadense sobre o instituto de pesquisa, Ircam, agora formado no Centro Pompidou em Paris. As noites com Philip Corner, Emily Derr, Andrew Franck, Dan Goode, William Hellerman, Tom Johnson, Alison Knowles, Dika Newlin, Carole Weber, Julie Winter e a participação da “platéia” constituem um trabalho em equipe. Eles estão aprendendo como trabalhar em conjunto sem que uma pessoa diga à outra o que deve fazer, e essas noites são abertas para estranhos. Quantas pessoas podem trabalhar em conjunto alegremente, não só de modo eficiente — de modo alegre e não egoísta? Uma questão séria que o futuro da música ajudará a responder.

Quando recebi o comunicado das noites com Philip Corner e seus amigos, notei que não eram fornecidos os nomes das pessoas, nem mesmo o do próprio Philip Corner. Entretanto, o comunicado não era datilografado; era escrito a mão. E reconheci a letra de Philip Corner. A omissão de nomes. Anonimato. Pessoas atuando em segredo. A fim de, como Duchamp, fazer o trabalho que deve ser feito.

As pessoas com frequência me perguntam qual é a minha definição de música. É esta. Ela é trabalho. Essa é a minha conclusão.

Entretanto, logo quando a escrevi, a campanha tocou. Era o carteiro trazendo para mim um presente de William McNaughton, a sua edição de *Literatura chinesa* (uma antologia que abrange desde épocas remotas até os dias de hoje). O livro inclui muitas das traduções do próprio McNaughton. Na página final da minha edição se encontra uma dedicatória feita para mim, seguida por 14 caracteres chineses, com uma referência à página 121 e a assinatura de McNaughton. Abri na página 121 e li o seguinte, de sua tradução do *Livro de Chuang-tzu*: “Todo mundo sabe que o útil é útil, mas ninguém sabe que o inútil é útil, também.” É do Capítulo 4 do *Livro de Chuang-tzu*. Ele descreve uma árvore que fornece uma boa sombra. Ela era muito velha e nunca tinha sido cortada simplesmente porque a sua madeira era considerada inutilizável.

Quero contar a história de Thoreau, de quando ele causou um incêndio na mata. Acho que ela é relevante para a prática da música na situação mundial presente, e pode sugerir ações a serem realizadas à medida que avançamos para o futuro.

Em primeiro lugar, ele não pretendia causar um incêndio. (Estava grelhando um peixe que tinha pescado.) Uma vez que as chamas já estavam fora de seu controle, correu mais de três quilômetros em busca de ajuda, em vão. Como não havia nada que pudesse fazer sozinho, andou até o despenhadeiro de Fair Haven, escalou até a pedra mais alta e sentou-se nela para observar o progresso das chamas. Foi um espetáculo glorioso, e ele foi o único a vê-lo. Daquela altura, ouviu os sinos tocarem na vila, dando o alarme. Até então sentira-se culpado, mas ao saber que a ajuda estava chegando a sua atitude mudou. Disse para si mesmo: “Quem são esses homens considerados os donos dessa mata, e de que maneira estou relacionado a eles? Incendiei a floresta, mas não fiz nada de errado ali, e foi como se um raio tivesse causado o fogo. Essas chamas não estão fazendo nada além de consumir o seu alimento natural.”

Quando os homens da cidade chegaram para enfrentar o incêndio, Thoreau se juntou a eles. Foram necessárias várias horas para subjugar o fogo. Mais de cem acres foram queimados. Thoreau notou que os aldeões em geral estavam orgulhosos, agradecidos pela oportunidade, que lhes dera tanto exercício para fazer. Os únicos infelizes eram aqueles cuja propriedade tinha sido destruída. Mas, um dos proprietários foi obrigado a perguntar a Thoreau qual era o caminho mais curto para casa, embora a trilha passasse pela sua própria terra.

Em seguida, Thoreau encontrou um sujeito que era pobre, miserável, e que com frequência estava bêbado, um homem sem valor (um fardo para a sociedade). Porém, mais do que qualquer outro, esse sujeito era hábil em fazer queimadas no mato. Observando os seus métodos e adicionando as suas próprias idéias, Thoreau estabeleceu um procedimento para combater incêndios com êxito. Ele também ouviu a música que um incêndio faz, rugindo e estalando: “Você às vezes a ouve, em escala reduzida, nas toras da lareira.”

Tendo ouvido a música que o fogo faz e tendo discutido o seu método de combater incêndios com um de seus amigos, Thoreau foi mais

longe: fez a sugestão de que houvesse, junto com os bombeiros, uma banda de músicos tocando instrumentos, a fim de revigorar as energias dos bombeiros que estivessem desgastados e de animar aqueles que ainda não estivessem exaustos.

Finalmente, ele disse que o fogo não constitui só uma desvantagem. “No final das contas, trata-se sem dúvida de uma vantagem. Ele varre e ventila o solo da floresta, e o torna claro e limpo. É a vassoura da natureza... Desse modo, no decorrer de dois ou três anos, novos campos de mirtilo são criados para os pássaros e para os homens.”

Emerson disse que Thoreau poderia ter sido um grande líder de homens, mas que acabou simplesmente como o chefe dos grupos-de-catadores-de-mirtilo para crianças. Mas os escritos de Thoreau determinaram as ações de Martin Luther King, Jr., e de Gandhi, e dos dinamarqueses em sua pacífica resistência à invasão de Hitler. Índia. Não-violência.

A árvore inútil que dava tanta sombra. A utilidade do inútil é uma boa notícia para os artistas. Pois a arte não serve a nenhum propósito material. Ela tem a ver com a mudança das mentes e do espírito. As mentes e os espíritos das pessoas estão mudando. Não só em Nova York, mas em todos os lugares. É hora de dar um concerto de música moderna na África. A mudança não é destruidora. Ela é animadora.

Carlos Zilio

Sem título

Se, tradicionalmente, o artista encontrava na nudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação. Assim, o trabalho escrito, a performance e outras atividades foram desenvolvidos como uma ampliação no relacionamento do artista com o público.

A mudança de comportamento está diretamente ligada a uma nova concepção de arte. Entendê-la como uma manipulação de elementos formais é, certamente, uma apreensão parcial de um complexo mais amplo. Partimos da consideração de que arte é uma forma de conhecimento. Seu campo se localiza, por exemplo, no mesmo plano da filosofia e da ciência, com as devidas distinções no uso de linguagem particulares, relação de formação de concepções, de pensamentos, de idéias.

Esta exposição, realizada com trabalhos de 1973 e 1974, não pretende ser o resultado da disposição deles nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto

Carlos Zilio

[Rio de Janeiro, 1944]

Carlos Zílio estudou com Iberê Camargo, no Instituto de Belas-Artes do Rio de Janeiro, concluiu bacharelado em psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1973 e doutorou-se em artes plásticas pela Universidade Paris VIII, em 1980. Fez pós-doutorado em 1992 com Hubert Damisch, na EHESS, Paris, e estágio sênior com Yve-Alain Bois, nos Estados Unidos entre 1998 e 1999.

Seu trabalho é acompanhado de reflexões teóricas sobre as transformações de linguagens bem como sobre o circuito de arte — em grande parte publicadas em artigos e, sobretudo, no *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira* (Rio de Janeiro, Funarte, 1982; Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997) —, reflexões suscitadas por sua volta à pintura após trabalhos marcados por uma abordagem conceitual nos anos 70 e ativa participação na resistência à ditadura militar.

Como professor, foi um dos idealizadores do Curso de Especialização em História da

Arte e História da Arquitetura no Brasil (PUC-RJ) e do Mestrado em Linguagens Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ). Foi um dos editores da revista *Malasartes* e o editor-responsável da revista *Gávea*. Organizou os livros *Oswaldo Goeldi* (Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1981) e *A modernidade em Guinard* (Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982) e participou de várias coletâneas, como *O nacional e o popular na cultura Brasileira* (São Paulo, Brasiliense, 1982) e *Modernidade e modernismo no Brasil: uma revisão crítica* (São Paulo, Mercado das Letras, 1994).

Participou das mostras “Opinião 66” (MAM-RJ) e “Nova Objetividade Brasileira” (MAM-RJ, 1967), da “9ª Bienal de São Paulo” (1967) e da “10ª Bienal de Paris” (1977). Entre as exposições individuais mais recentes destacam-se “Carlos Zilio — arte e política: 1966-1976” (MAM-RJ, 1996; MAM-SP e MAM-BA 1997), “Carlos Zilio” (Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 2000) e “Trabalhos sobre papel” (Rio de Janeiro, Paço Imperial, 2004).

O presente texto discute a primeira individual do artista, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro, em 1974, no âmbito da proposta da revista *Malasartes* (1975-1976) de convidar, em cada número, um artista para apresentar, visual e conceitualmente, sua exposição como contribuição para transformar a leitura de arte vigente no país.

“Sem título” Texto publicado em *Malasartes* 1 (set/out/nov 1975).

é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma de significados isolados, mas como conceito totalizador.

Se o objetivo é atingir um determinado circuito, a exposição não se situa fora dele, a não ser criticamente. Ainda que esteja genericamente localizada dentro das formulações internacionais, o que em última análise é inerente à própria cultura e, conseqüentemente, ao próprio circuito nacional, é neste último que ela encontra a sua origem e a sua meta. Sendo crítica, reconhece as suas limitações e não pretende oferecer uma opção radical, mas procura intervir abrindo alternativas contrárias aos aspectos mais retrógrados do circuito.

Alguns componentes básicos são importantes de se destacar. Há uma tentativa de romper com o fetichismo que separa o trabalho de arte do espectador. Nesse sentido foram dados elementos que lhe possibilitassem uma reflexão mais direta, através, principalmente, da explicitação do código. São diversos os tipos de suportes utilizados. Acreditamos que não existem suportes mais ou menos contemporâneos em si. A questão é não deixar que sejam manipulados pelo circuito. Não existem cores, bastam o preto e o branco. As idéias são representadas pelos elementos suficientes à sua concretização. Deste modo, estabelecemos uma relação direta entre o real, a reflexão e a economia de meios na representação. A realidade não comporta o supérfluo.

Lygia Clark

Da supressão do objeto (anotações)

Desde que o objeto perdeu o seu sentido como meio de comunicação e o homem entra como temática, sendo o objeto de si mesmo e do outro, a ligação arte e patologia apresenta novos aspectos curiosos:

- o artista que está interessado em trabalhar com psicanalistas, dando o seu material ligado diretamente ao corpo para regredir pacientes e fazê-los tomar consciência do próprio corpo. Material esse colhido de dentro do próprio artista, que viveu sua própria regressão e crescimento através de sua elaboração, tendo o que Laing chama de “acidentes psicóticos”.

- o artista vivendo a sua patologia em público, seja queimando seu próprio corpo como Gina Pane ou ilustrando o objeto com o próprio corpo, como um americano que se estende no chão e se chama “ponte”;

- outros, expondo a sua patologia como “obra de arte”, o que suscitou grande escândalo na Bienal de Veneza, em que para tal um artista alugou um mongólico.

O curioso é que se expressar através da arte foi até hoje um meio de recuperação para doentes mentais. Mas aí, o expressar-se era ainda uma projeção, e hoje já não se trata de

Lygia Clark

[Belo Horizonte, 1920 –

Rio de Janeiro, 1988]

Ver perfil do artista à p.46.

“De la supression de l’object”

Publicado originalmente em francês na revista *Macula* 1 (Paris, 1973). Traduzido para o português e publicado no Brasil em *Navilouca* (Rio de Janeiro, 1975).

projeção mas do contrário, de introversão. Receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo. Anteriormente, na projeção, o artista sublimava os seus problemas através de símbolos, figuras ou objetos construídos.

O artista que perde a autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou a sua personalidade como obra, passou a ser a sua própria assinatura. Outros se voltaram para o misticismo, ainda na necessidade de uma poética transferente. Acabar com o “objeto transferencial” e assumir-se me parece a sua maior dificuldade.

Assumindo a sua patologia e acabando com o “objeto transferencial”, ele não precisa ilustrá-la utilizando para isso o seu próprio corpo, mutilando-o, sofrendo, ou ainda expondo a mesma através de um caso clínico, como fez o artista que expôs o mongólico.

Hoje tudo está sendo checado fundamentalmente, o antiobjeto, a antipsiquiatria, o antiÉdipo, é difícil delimitar a fronteira entre normalidade e patologia. Mas sobram os comportamentos, embora caíam os títulos e os mesmos merecem atenção. O que significa o artista se mutilar em público? Vamos esquecer a palavra masoquismo, autodestruição, e, relacionada com o público, a palavra sadismo. Destruir o próprio corpo na medida em que ele se transforma em temática, em que ele é o próprio objeto transferencial, agora já eliminado, é destruir-se a si mesmo ou nessa destruição está inserido o mito do artista? Ou nessa aparente desmistificação o mito do artista cresce na medida em que ele, artista, é o objeto desse espetáculo? Qual a diferença de um artista que corta e destrói uma tela para negar a mesma como um objeto de expressão? Parece-me mal resolvido como pensamento da negação da obra e do mito do artista. Atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele, o objeto, para negar.

O artista que se chama “ponte” tomando a forma da mesma. Desde que o objeto morreu, ele substitui o objeto no sentido literal e passa a ser o mesmo numa atitude meramente ilustrativa, esqueçamos o termo cata-tônico. Ora, na medida em que ele se torna objeto, ele não assume a perda poética ainda transferida, ao contrário, é ainda o corpo que se torna objeto mas não há salto qualitativo, é uma atitude regressiva.

Quanto aos que expõem a patologia como obra de arte: pode ser uma decorrência do cruzamento da arte e patologia o estar a haver, na essência,

uma falta de pensamento total, de percepção do verdadeiro sentido desse problema tão grave e belo, deturpação que se poderia chamar modismo...

Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. Escrevo sem parar, acho a ligação da poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência de que o *Caminhando* é a primeira passagem do meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado, como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. Penso e vivo a morte. Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra. Faço o meu mausoléu com caixas de fósforos, saio para a vida, redescobrimo sons com uma agudeza impressionante. A vida estava se abrindo como uma afirmação de vida mas vivida ainda como morte, vazio total. Raros momentos de integração em bruto com a realidade. Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a prega do seu manto. O cotidiano, o niilismo, a imobilidade, penso na morte como solução.

Sonho: Minha cara era lisa, sem arquitetura, sem relevo, sem cavidade. Percebo um ponto no lugar de um olho — possibilidade de recompô-la por mim mesma, desenhando-a.

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome “nostalgia do corpo”, fase analítica em que decompõno o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade.

A fantasia do mundo como um grande bicho não percebido pelo homem. Deixava construir sobre o seu corpo, pequenas arquiteturas, ci-

dades, deixava navegar no seu mijo que são rios, tragava tudo ao esboçar um bocejo ou um pequeno gesto. Com a abertura das pernas ele inundava cidades, destruía pontes que o homem reconstrói sem a percepção dessa totalidade mundo-bicho que incorpora tudo no seu ventre. A nostalgia do homem de ser coberto, unificado no grande corpo. Quantos sexos ele tem, acho que são vários e que ele copula consigo próprio. Dentro do seu peito habita uma ave — pasto para um leão que habita o seu ventre. Ritual, festim, renascendo cada dia a ave para ser devorada pelo leão. Quando passo pelos campos vejo em dois cruzamentos de colinas os seios do bicho. Percebo nas planícies o seu ventre e através dos tufos de árvores os seus sexos.

Em cima da mesa articulo pequenas pedras com plásticos a que chamo natureza e toda mulher que vejo passar carregando um saco, esse saco é parte do seu corpo tão vivo como um ventre.

Formulo grandes “máscaras-órgãos” com plásticos, sacos de cebolas com pedras. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é o reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Vejo-me através de todas as pessoas independentemente de sexo, de idade. Tento reconstruir a arquitetura da minha cara me apropriando das fisionomias que vejo. “Eu sou o outro.” Sinto-me tão elástica e maleável que me adapto a toda a sorte de contatos. Vivo toda a sorte de situações secretas e imaginárias. O acoitar o pênis entre as pernas num quarto desconhecido. Parceira de um abraço visualizado num casal. Sou a cabeça da mulher que fez dobras na camisa branca de um homem solitário. Incorporo as estrias grávidas que a barca abre no Sena como uma faca penetrando a carne do corpo. Reconheço a solidão da puta como “a estrangeira” na percepção do homem que parte. O inconsciente aponta através de sonhos uma regressão profunda. Passo através de túneis, sou expelida, me vejo rodeada de fetos, seios com forma de cabeça de serpente que vomita uma substância compacta, substância essa expelida por mim em sonhos do passado até introjetá-la como parte integrante do meu corpo. Sinto a nostalgia da normalidade e tenho medo da loucura. Controlo o meu inconsciente, corto na fase crítica os sonhos de regressão, induzo o inconsciente a soltar um material de crescimento. Fragmentada vivo o erótico com um, a sensualidade com outro e ainda a criança perversa e libidinosa em função de um terceiro.

Estou “possuída”, apelo para o diabo e tenho horror a tudo o que se refere a magia negra — vejo seus signos em risco deixados em passeios por patins, em rachaduras de paredes envelhecidas, em fisionomias curtidas pela velhice ou pela dor. O tempo fragmentador: momentos de euforia, pausa, niilismo, sou um ser à parte no mundo, coberta pelo meu corpo, escondida, paralisada, à espera de como dar continuidade ao conceito do momento, do precário, religando as pausas sentir que um dia é um dia, mas que a soma são, na realidade, dois e que um mês tem 30 desses dias para depois se desdobrar no tempo de uma vida.

Depois de ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que havia visto. Ser tocada por um amigo que tinha na sua cabeça uma máscara sensorial provocou um grande choque em mim como se tivesse profanado o meu trabalho ainda vivido como sagrado. Depois, o propor essa ligação veio da minha parte; passei a pedir às pessoas que se tocassem sem medo e vivessem essa experiência erótica ainda proposta através de um objeto intermediário.

A percepção da carga erótica nos sacos cheios de pedras, nas máscaras-órgãos fálcos, das mucosas do sexo no toque de um saco cheio de ar, da penetração no expelir a pedra entocada nesse saco, do seio pressionado pela mão, do entrelaçamento dos corpos copulando na passagem do túnel, da briga do macho e da fêmea por cima por baixo, da passividade da fêmea deitada e do homem por cima, do acariciar-se a dois através do “diálogo” o toque das pedras penduradas nas costas do homem que sustenta o túnel do nascimento — colhões, do hálito fresco ou fétido do parceiro nas proposições gestuais, cara a cara, poro a poro, suor, a promiscuidade de corpos lúdicos que se repelem, se entrelaçam, se agriem e esboçam o ato da multiplicação da espécie, a unificação do “profano” e do “sagrado”.

Sinto-me sem categoria, onde é meu lugar no mundo?

Tomo horror a ser catalisadora de minhas proposições. Quero que as pessoas as vivam e introjetem o seu próprio mito independente de mim.

Sonho: Me vi nua, enorme, eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem.

A negação de qualquer expressão de proposições e a percepção da vida para ser vivida. Receber as percepções em bruto sem passar por qualquer

processo intermediário. A percepção da arquitetura da idade média em que a mesma é ainda um corpo, abrigo poético, tendo o homem ainda necessidade de habitá-lo. Nostalgia do útero. O reconhecimento dos espaços percebidos nas últimas proposições em que já não havia nenhum objeto intermediário, como um espaço que reconheço como espaço interior do corpo. Espaço esse ligado numa noite com a própria vagina, onde o feto para nascer tem que mergulhar. Espaço abismal, túnel, morte, passagem condutora para a vida. Espaço vivido pelo feto como morte ligando a dualidade vida—morte. Problemática que o acompanha em todo o seu processo de maturação ovo—mortalha. Regressão do feto que sai do seu verdadeiro habitat: útero. O engolir o espaço exterior para abrindo os pulmões num grito, espaço esse identificado por mim com o que chamei há anos de “vazio pleno”, em que a poética ainda era transferente. Religamento do espaço metafísico com o imanente. Já nada invento só: as invenções nascem a dois, a três numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade. A consciência de que não havia opção para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções se abrindo para viver a vida de várias maneiras, o espaço real onde, na dinâmica do corpo, elaboro meus passos, meus gestos, o tempo real onde se manifestam coisas concretas. A recolocação do real em termos de vida. Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso é vivido por tanto tempo como eu sendo o outro.

Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano.

A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço.

Acordo e choro todo o oceano.

O que me falta para complementar todo esse vazio.

Carboneras. Do avião: o solo todo revolidado, a terra se move num processo contínuo como o começo do mundo. Sinto um calor que vem de

dentro do corpo como se tivesse engolido um tijolo-quente. Sinto-me grávida. Num táxi, em direção à praia, tenho a percepção de um sonho antigo: e vejo no cosmos, sentada na garupa de um diabo em cima de um pacote vermelho vendo a terra embaixo. Perco o sentido do tempo ou percebo a terra que continua o mesmo processo, se fazendo e desfazendo continuamente. Passam-se horas que na realidade são segundos. Chego à praia. Passo a noite num estado alucinatório total, o tempo continua elástico, enorme, num minuto tenho a percepção de séculos. Visão constante de uma forma que me parece ser a soma dos dois sexos, feminino ou masculino. Dentro de mim uma criança chora de pavor. Vou ao banheiro — vejo minha cara no espelho, deformada, a pele está solta, os ossos por baixo estão tortos, sou uma velha de 5.000 anos de idade. Compreendo Goya pela primeira vez. Da varanda vejo o mar, a terra, o ar e tudo me parece mercúrio. Os sons me penetram de uma maneira aguda, passam pelos meus nervos invadindo todo o meu corpo. A terra sempre no processo do fazer-se a cada instante. Passa uma manada de bodes pretos que me olham com olhos rasgados cor de mel. Magia negra, estou invadida pelo inconsciente. Engatinhando desço o morro, pego na água, na areia, na terra e aspiro o ar. Penso em arrolhar dentro de uma garrafa esses elementos para num rótulo dar-lhes outra vez identidade. Como alguns calamares: é como se engolissem a paisagem, é algo sensacional. Três noites, três dias sem dormir. Na quarta começo a chorar e a bocejar até que caindo na exaustão, dormi: ao acordar me vejo no espelho e redescubro a minha cara, o meu eu que me fora negado e dissolvido por tanto tempo.

PENSAMENTO MUDO

PENSAMENTO MUDO

Víctor Grippo

Alguns ofícios

Víctor Grippo

[*Janín, 1939 – Buenos Aires, 2002*]
Ver perfil do artista à p.150.

“Algunos ofícios” Publicado originalmente por ocasião da exposição individual homônima, na Galeria Artemúltiple, em Buenos Aires, em 1976. Reeditado no catálogo *Da Adversidade Vivemos* (Paris, Musée d’Art Moderne de Ville de Paris, 2001).

Quando o homem construiu sua primeira ferramenta, ele criou simultaneamente o primeiro objeto útil e a primeira obra de arte. A partir daí, a ferramenta esteve presente na ação do homem sobre o planeta, colocando novas questões, novas alternativas.

Associados na prática dos ofícios, o homem pergunta e a ferramenta responde — a ferramenta pergunta, o homem responde, no vasto processo de modificação da natureza.

Modificação da matéria e modificação do espírito, em uma interação entre o pensamento e a mão prolongada. Há momentos perfeitos no trabalho do homem onde é impossível definir se é ele quem guia a ferramenta ou a ferramenta que move sua mão.

Agora, em uma época em que existem insensatos que se gabam de “não saber fazer nada com as mãos”, esperemos outra época em que o homem, absolvido, recupere o amor pelos ofícios e, exercendo sua consciência, possa reduzir a distância entre o conhecimento e a ação.

Talvez, em algum momento, o esforço contínuo e concertado melhore o homem e a sociedade, e a coincidência entre a arte e o trabalho, formando um único ritual humano, seja novamente válida.

José Resende

Ausência da escultura

A ausência da escultura na cidade contemporânea exprime um impasse que está muito além do problema do urbanismo: o da própria inserção da arte no espaço social. Nenhum modo de incorporação da arte no ambiente físico pode solucionar o monopólio dos códigos de leitura e a conseqüente alienação do trabalho de arte na sociedade contemporânea. O tradicional projeto construtivo de integrar arte na arquitetura pode ser visto hoje como uma tentativa de escamotear contradições sociais. A proposta deste artigo é simetricamente oposta: a tarefa da arte seria justamente acirrar essas contradições.

Se o Cristo Redentor fosse destruído e o pedestal do Corcovado tivesse que ser ocupado, que alternativas a arte ofereceria?

Poderia se indicar um artista, simplesmente, para que uma de suas obras ocupasse o pedestal? Que critério usar para a escolha desse artista e que obra seria mais significativa?

Uma coisa é certa: o nome do artista assumiria uma importância muito maior do que a obra exposta. O pedestal estaria ocupado não por um trabalho, mas por um artista que carregaria inclusive todo o restante de sua obra sob o rótulo da peça exposta no morro.

José Resende

[São Paulo, 1945]

Durante a década de 1960, José Resende estudou gravura na Fundação Armando Álvares Penteado. Formou-se em arquitetura pela Faculdade Mackenzie e estagiou no escritório de Paulo Mendes da Rocha. Com Wesley Duke Lee (com quem estudara desenho), Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, fundou o Grupo Rex e o jornal-boletim *Rex Time*. Em 1970, ao lado de Baravelli, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, foi um dos fundadores e orientadores do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, que teve como objetivo valorizar métodos distintos do ensino tradicional em artes visuais.

Co-editor da revista *Malasartes* e de *Parte do Fogo*, seu trabalho, vinculado à relação entre materiais e com o espaço de exposição, tem sido acompanhado por inúmeras reflexões, em particular sobre o circuito de arte, como “Mamãe belas-artes”, com Ronaldo Brito (1980), ou o debate com Gerardo

Mosquera, curador do “Panorama” de 2003 (MAM-SP).

José Resende recebeu menção honrosa na “11ª Bienal de Paris” (1980), participou da “43ª Bienal de Veneza” (1988) e da “IX Documenta de Kassel” (1992). Entre suas exposições individuais recentes destacam-se duas homônimas, “José Resende” (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, e Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1998). Esta última teve curadoria de Ronaldo Brito, segundo o qual “o trabalho de Resende não é hermético. É um trabalho que exterioriza facilmente o processo físico e mental de sua construção, os percalços das coerentes resoluções finais e as características também físicas e mentais do resultado.”

Na extensa bibliografia sobre sua obra, destacam-se Daisy Valle M. Peccinini de Alvarado (org.), *Objeto na arte: Brasil anos 60* (São Paulo, FAAP, 1978); Sheila Leiner, “José Resende e o retrato fiel de uma ação”, in *Arte e seu tempo* (São Paulo, Perspectiva, 1991); *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX* (São Paulo, Itaú Cultural/Cosac & Naify, 1999); e Patrícia Correa, *José Resende* (São Paulo, Cosac & Naify, 2002).

“Ausência da escultura”, uma das reflexões pioneiras sobre os impasses e injunções da inserção da arte no espaço social diante do monopólio dos códigos de leitura, inscreve-se no debate sobre a “política das artes” — pensar o papel que a arte desempenha e o que ela poderia desempenhar no nosso ambiente cultural —, linha editorial da revista *Malasartes*.

Quem é autor do Cristo do Corcovado?

Se admitirmos o prestígio desse pedestal, a indicação será consagratória e, dessa forma, compromete-se mais a crítica, que estabelece o critério de escolha, que o artista.

A igreja está para o Cristo Redentor como a crítica para a arte hoje? A possibilidade de várias respostas para esta tarefa, ao nível da arte, é mais interessante do que a escolha de uma. A solução viável seria então uma rotatividade de obras? O pedestal hoje é o museu? Para o mercado sem dúvida, pois o endosso da institucionalização estaria assim multiplicando o número de trabalhos vendáveis.

Mas o que é o pedestal?

A escultura esteve tradicionalmente vinculada às características do edifício ou ao desenho da praça; ocupa os espaços vazios da cidade e o marco de sua presença tem normalmente por função possibilitar uma compreensão do desenho urbano e balizar uma memória desse desenho. Ora, a cidade contemporânea não tem mais a escala humana e os espaços públicos de convívio perderam significação. A reconquista da praça medieval é uma utopia passadista. A cidade é o espelho das contradições que a sociedade de classes estabelece. Tentar interferir nela é acirrar essas contradições.

Quais são os monumentos da cidade contemporânea?

Os equipamentos que a técnica de construção oferecem exercem enorme atração na cidade: o espetáculo de uma grua ou bate-estaca em funcionamento junta gente. A complexidade do equipamento, mesmo que não seja percebida sua função, é o bastante para o encantamento e garante uma atitude de contemplação.

Conivente com o sistema que rege nossa sociedade, será a publicidade a arte do nosso tempo? (Milton Glaser)

Um batom gigante do Oldenburg, que para olhos mais sofisticados é um símbolo fálico, colocado na cidade parecerá mesmo um anúncio onde falta o anunciante ou, na melhor das hipóteses, se for reconhecido, uma ótima propaganda do próprio Oldenburg.

A objetividade da propaganda ou da técnica é uma qualidade reconhecida. Sua adequação se sobrepõe a qualquer investida da arte em um confronto no contexto da paisagem urbana. (Os pacotes do Christo são, nesse sentido, uma denúncia, na medida em que há uma apropriação do espaço urbano de forma provocativa e autoritária.)

A arte está isolada. O acesso a sua linguagem tem sido controlado pelas instituições (museu, crítica e mercado) e seu discurso se restringe a um percurso dentro do próprio circuito de arte. Um confronto direto público/obra no espaço urbano carece de significado pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade. A possibilidade de ação ao nível apenas de sua presença é, portanto, inviável. A possível pretensão de atingir uma eficácia ao expor mais publicamente o trabalho é uma atitude que esquece as contradições da sociedade em que vivemos e que pretende arte uma consciência autônoma, distanciada e descomprometida com a sociedade. Ou seja, que pretende arte uma verdade revelada.

De outro lado, a inviabilidade de sua presença é contestável no nível das manifesta-

“Ausência da escultura”

Publicado originalmente em
Malasartes 3 (abr/mai/jun 1976).

ções que tentaram interferir especificamente nesse espaço e que originaram os mal-entendidos de se pensar arte como decoração da cidade, ou então como atividade didática que parte do pressuposto de que arte é ilustração de uma consciência política a ser “comunicada” (muralistas mexicanos).

O vínculo arte/sociedade tem sido discutido. Questionar a presença de arte hoje na cidade é alimentar essa discussão, uma vez que na sociedade moderna, predominantemente urbana, embora os processos de acesso à arte sejam controlados de forma que haja um contato rarefeito com esta linguagem, como em qualquer outro período histórico, procedimentos da vida cotidiana são facilmente reconhecíveis nas referências da manifestação mais contemporânea de arte: uma montagem de Carl Andre lembra uma pilha de madeira numa serraria; esculturas com perfis pesados de Robert Morris são mais simples que o desenho de qualquer estrutura industrial montada por operários sem nenhuma especialização, e mesmo esculturas mais elaboradas de Anthony Caro lembram cercas ou equipamentos da terraplenagem comuns na paisagem contemporânea (para citar exemplos de artistas que procuram tratar de problemas relativos à própria linguagem da arte sob risco, até, de serem tachados de formalistas). Os procedimentos da arte não estão, assim, distantes do contexto social contemporâneo e seu discurso, como no decorrer de toda história da cultura, está ligado ao homem de seu tempo, sua realidade e problemática.

A possível identidade de códigos construtivos, embora referencie a arte, não oferece por si só um acesso a sua linguagem. Pode-se dizer que uma pilha de tijolos é uma obra de arte?

Em uma palestra no MAM [MoMA] de Nova York, em 1961, na exposição “Arte da assemblage”, Duchamp disse: “Um ponto que quero frisar é que a escolha desses readymades nunca foi ditada por uma determinação estética. A escolha foi baseada em uma relação de indiferença visual, com uma total isenção de bom ou mau gosto... de fato uma completa anestesia.” Por outro lado, Duchamp, escreveu: “Se Mr. Mutt (pseudônimo de Duchamp) com suas próprias mãos fez a fonte (um mictório de cabeça para baixo) ou não, não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Ele trouxe um objeto da vida comum e, expondo-o, simplesmente desapareceu sua significação usual sob um novo título e um novo ponto de vista — criou um novo pensamento sobre aquele objeto.”

A referência não se torna obra de arte, mas sim o que se faz com ela. O mictório de Mr. Mutt é uma obra de arte porque ele o incorporou ao discur-

so da arte. Inverter essa relação é um engano que determina uma visão imediatista da relação arte/sociedade muito em voga, do tipo: “arte e meio ambiente”, “arte e tecnologia” etc., onde arte se torna comunicação de problemas alheios a ela, onde a referência é que justifica a manifestação. Assume-se assim um descompromisso com o próprio discurso, como se o exercício em si desta linguagem não fosse significativo. Ora, sentido da arte, enquanto expressão e forma do conhecimento, está na própria formulação de seu discurso, como ele se dá e não sob qual referência e com que ferramentas ele acontece, que são informações paralelas e secundárias.

Uma pilha de tijolos pode ser uma referência para a arte, o que não quer dizer que a arte constitua uma referência para o homem que fez a pilha de tijolos na obra. Não porque a linguagem da arte seja hermética em si, como foi visto, mas porque o acesso à continuidade de seu discurso é difícil e rarefeito seu conhecimento, o que impede uma leitura coerente e uma perspectiva crítica dessa manifestação. Se não é em função de um hermetismo da linguagem que se dá o afastamento da arte, mas pela dificuldade de um acesso contínuo ao seu discurso, poderia se pensar que o problema não seja a produção da arte, mas seu processo de distribuição.

Para situar historicamente esse problema de distribuição, vamos recorrer à introdução do livro sobre construtivismo da editora Comunicação, que enfatiza a necessidade de demarcar o salto produzido pelo

aparecimento de uma rede de compra e distribuição de obras de arte para um público que já não é a igreja, a aristocracia ou o poder monárquico, como vinha sucedendo até começos do século XIX, para um público burguês que já não está em contato direto com o artista. ... o artista já não se vê obrigado a trabalhar por encargo ... como sucedida na Idade Média, no Barroco etc.; em certa medida podemos dizer que recuperou sua liberdade e isso em duplo sentido; como artista, enquanto pode criar o que quiser, ser original; e enquanto cidadão, posto que pode trabalhar independentemente, quando quer, não está submetido nem a um lugar nem a uma jornada de trabalho impostos por alguém alheio a ele, conserva algumas das características dos artesãos, e é, afinal de contas, um “intelectual independente e livre”. Mas, se por um lado recobrou como indivíduo (pintor ou cidadão) uma liberdade que até agora parecia desconhecida, ela não foi só isso — e essa é a segunda faceta do assunto —, o preço é a perda de controle de sua obra; sua obra passa ao poder de uma galeria que lhe é produtora de mais-valia.

Em outras palavras, a produção implica a fruição (entendimento) na medida em que a obra só existe ao ser consumida. Ou ainda, é a arte que cria a necessidade dela, e não o contrário. A unicidade da fatura/fruição da arte implica que o mercado aliena uma parte da produção, ao retirar do artista a possibilidade de controle do “acabamento” da obra (seu entendimento). A manipulação de seu trabalho pelo mercado é inevitável, estando ou não o artista interessado nele, pois as regras que determinam as possibilidades de veiculação de seu trabalho são, naturalmente, as do mercado e não os critérios relativos ao discurso da arte.

É pois na unicidade da produção/distribuição que se deve verificar a práxis do artista, e não na fragmentação dela. Uma ênfase na distribuição causou os enganos de se pensar a gravura como o suporte mais “democrático”, uma opção de “arte para o povo”. Na verdade, abriu-se apenas mais uma frente de mercado, como se vê hoje.

Quando se pensa na ausência da escultura na cidade, está-se fazendo referência, em princípio, a um processo de veiculação da arte alheio às regras do mercado. A constatação da inviabilidade dessa presença levanta um dos problemas mais fundamentais para o artista, que é pensar um espaço possível para a atuação da arte, ou seja, um espaço para produção da arte. Um circuito fechado como existe hoje é autofágico. Uma produção não terminada na fruição é alienante. Mas a arte não é inocente. Ela trabalha com categorias socialmente dadas e historicamente definidas. Ao romper com sua condição de mercadoria, ela não só interfere obrigatoriamente na sua veiculação, como estabelece uma reflexão crítica sobre seu próprio discurso. Ou, de outra forma, pensar seu próprio processo de conhecimento é demarcar claramente o contexto ideológico, no interior mesmo de seu discurso. A possibilidade de um espaço para a arte refere-se portanto não só aos meios e condições de produção, mas, especialmente, refere-se à definição da veiculação como parte constitutiva desse processo. Condição *sine qua non* para a continuidade do discurso da arte.

Imaginar substituir o Cristo do Corcovado indica, dessa forma, que o produtor de arte não pode atuar apenas nos limites da área de criação, ou seja, na manipulação de seu vocabulário, mas deve assumir a necessidade da postura crítica frente às condições de produção da arte e da premissa de uma estratégia de ação, sob risco de seu discurso permanecer estanque e manipulado por critérios alheios à arte, sobre os quais não pode exercer nenhum controle.

Jannis Kounellis

Sem título n.7

“**P**uxa! Que mulher bonita!”, dizia o homem de chapéu...

Eu estava lá por acaso, naquela tarde. Um lugar estranho no norte da cidade antiga. “Ei!”, perguntei àquele cara estranho. “Quem é essa beldade?” “Escuta”, me respondeu sorrindo o homem de chapéu, batendo ligeiramente em meu ombro com a mão, “essa loura é uma puta e eu me chamo Luciano. E você, o que faz por aqui?” Se bem me lembro, respondi que estava ali por acaso, ele me olhou sem dizer nada. Ficamos naquele lugar semi-escuro e gorduroso durante um certo tempo, em silêncio.

Muitos meses mais tarde, em um hotelzinho do centro, falando com um político de sorte com o qual dividia meu quarto, soube, além de outras coisas que diziam respeito à vida e à mentalidade dos homens daquele lugar pesadeloso, a verdade sobre o trabalho e sobre a vida desse homem.

Fora, no jardim, era outono.

Sentado a dois passos da janela, ele me disse:

Jannis Kounellis *[Piraeus, 1936]*

Em 1956, durante a Guerra Civil grega, Jannis Kounellis mudou-se para Roma, onde vive e trabalha até hoje, matriculando-se na Accademia di Belle Arti. Influenciado por Alberto Burri, assim como por Lucio Fontana, cujos trabalhos ofereciam uma alternativa para o Expressionismo da Arte Informal, Kounellis buscava encontrar novas alternativas para a pintura. É admirador do trabalho de Jackson Pollock e Franz Kline, e de abstracionistas anteriores, tais como Kazimir Malevich e Piet Mondrian. A partir de 1963, incorporou materiais tridimensionais com diferentes simbologias em suas telas, que em 1966-67 se tornam verdadeiras instalações, tecendo associações com o lugar de apresentação e transformando-o em um teatro onde vida real e ficção se equivalem.

Realizou sua primeira exposição individual, “L’Alfabeto di Kounellis”, na Galeria La Tartaruga, em 1960. Entre as suas

manifestações espetaculares e surpreendentes destaca-se *Sem-título (12 cavalos)*, apresentada na Galeria Attico, Roma, em 1969 e na Bienal de Veneza de 1976. Nos anos 70 e 80, Kounellis introduziu em seu vocabulário de materiais fumaça, prateleiras, bondes, passagens bloqueadas, montes de café e carvão, assim como outros indicadores do comércio, do transporte e da economia.

Seus escritos, tanto analíticos quanto ficcionais, foram reunidos em diferentes edições: *Écrits et entretiens, 1966-1989* (Paris, Daniel Lelong, 1990); *Gloria Moure (org.), Jannis Kounellis Works, Writings 1958-2000* (Barcelona, Polígrafa, 2001); *Mario Codognato e Mira d'Argenzio (orgs.) Echoes in the Darkness. Writings and interviews – 1966-2002* (Londres, Trolle, 2002). Além disso, indicamos ainda como referência J. Burckhardt (org.), *J. Beuys, J. Kounellis, A. Kiefer, E. Cucchi: ein Gespräch* (Zurique, Parkett, 1986).

“Sem título n.7” Publicado originalmente na revista *La Città di Riga* 1 (Pollenza, La Nuova Foglia, 1976) e reeditado em *Jannis Kounellis, odysée lagunaire: écrits et entretiens. 1966-1989* (Paris, Daniel Lelong, 1990).

“Que distância há entre a América de Jasper Johns e a Itália de Fabro! Que distância há entre o azul de Klein e o branco de Manzoni!”

Acrescentou sorrindo: “É verdade que Joyce não podia escrever nada a não ser o *Ulisses*. A mãe de Savinio tinha uma cabeça de galo (e a Grécia tem alguma coisa a ver com isso), os pés de galo de Fabro, colunas de um templo trágico (e trágico por tantas razões) têm no sangue a cabeça de galo da mãe de Savinio. Savinio tinha um irmão viajante e uma irmã morta em Volos. Naquela época, em Alexandria do Egito vivia Kaváfis.”

“É provável”, continuou, “que a fascinante ‘máquina de chocolate’, mulher perfeita, gostava do ‘Trovador’.

E Fabro? O que vem fazer aqui?

Vou te dizer o que ele vem fazer aqui:

Gobetti 1924, Gramsci 1930, a mãe de Savinio que tinha cabeça de galo, a mentalidade do irmão viajante, a máquina de chocolate de Duchamp, Gramsci e Gobetti:

Eis o fio de ouro que serve para unir.”

À sombra do lampião a querosene, a cabeça violeta sombria; as mãos verdes; o fundo marrom; sentado no comprido banco de madeira, encostado na parede, sozinho.

Ao fundo, vislumbra-se o mapa ferroviário da Itália.

A noite caiu; o amigo se levantou, se aproximou do espelho perto do quadro, se olhou e

disse: “Amanhã ao meio-dia tenho que ir de Trieste para Odessa, por mar. Meu avô, que se parecia com Stálin jovem, nasceu em Lesbos; jovem, emigrou para a América, participou da guerra contra Cuba e se tornou cidadão americano.”

Um amigo diretor de galeria em Paris, nascido em Alexandria do Egito, amigo de Kaváfis, me contou que o pequeno mecanismo de De Chirico que atravessa a praça de Turim não era outra coisa senão a máquina de fabricar algodão-doce de sua infância.

“Caro Giulio, te escrevo de Odessa, após uma viagem exaustiva, cheguei ontem à tarde. Quem me recebeu foi a noiva de nosso amigo K., uau! Você sabe como eu amo a Rússia. Com o coração pulsando de emoção, desembarquei daquele barco de linha... (por assim dizer) feliz, sujo de fumaça: constatei dolorosamente que Maiakovski morreu e Blok também, e também Malevitch e também Lissitzky, Kandinsky morreu em Paris, isso a gente sabia... Uau! Falemos de nós.

Nos quadros de Max Ernst (do período vermelho) tem a África, tem Breton e os amigos de Breton, mas tem também Bosch: instinto ou vontade, mas tem Bosch.

Eis minha idéia fixa da política.

Quero te confiar um segredo de ouro: aqui, na Rússia, descobri com surpresa o sentido da cor.

Ideologia da perspectiva na pintura de Masaccio. Ideologia da cor na pintura expressionista alemã.

Porém, aí está, a propósito da cor, há também as pérolas coloridas que ornamentam as esculturas negras pré-ideológicas e mágicas; mas como homem político que sou (minha opinião é equivocadamente parcial), eu julgo, em outra frequência, a cor das pérolas que ornaram as estátuas negras.

Amanhã me espera um dia de trabalho, eu te saúdo portanto, meu amigo, e com certeza te escreverei nos próximos dias.”

Odessa, 23 de março

Aqui estou, incansável cansado. Ontem o dia inteiro, apesar das duas mil coisas que tinha na cabeça, repensei a significação da cor.

Percebo que falar com você sobre a cor é injusto. Mas quero bancar o advogado do diabo.

O azul de Klein é uma cor ou é a representação da totalidade? Pré ou pós-impressionista, o que é o azul de Klein?

Mas Klein também utilizava o ouro.

O porta-garrafas de Duchamp é decerto bem mais próximo do ouro-azul de Klein do que do *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Você me dirá que a consideração do espaço é uma cor.

Os primeiros quadros de Kandinsky são coloridos diferentemente dos quadros cubistas de Gris.

É claro que o cubismo nasce de necessidades diferentes, de um pai diferente? Certamente de um avô diferente, se considerarmos que em Kandinsky estão presentes os ícones bizantinos e as miniaturas orientais.

Há algum tempo, tentei sonhar diante dos quadros de La Tour. Inicialmente, os vi pintados de uma cor cinzento-branca como nos quadros de Bosch que se acham no museu de Roterdã. Depois os vi com as cores de Manet, eis a surpresa: a sombra, colorida nos quadros de La Tour, tornava-se azul-violeta nos novos quadros de La Tour-Manet.

Sonhei que uma nuvem cinzenta, apoiada na parte superior do quadro, incendiava a cor das cabeças dos jogadores e da chama... Agora, o quadro de La Tour, colorido por Manet, com a sombra violeta-azul, tinha cabeças escuras como certos ícones antigos.

Há 20 anos, um vândalo escreveu no meio de um quadro: “amarelo-limão”.

Conhecendo o quadro de Savinio que representa a mãe com a cabeça de galo, imaginei o músico da direita (aquele que carrega uma faca) no quadro de La Tour, maior que os outros, vestido como Otelo e tendo, no lugar das mãos, ramos de Dafne. Agora, o quadro de La Tour, com as cabeças escuras e as cores de Manet, tinha um músico estrangeiro. Sou um viajante político!

Odessa, 28 de março

Ontem, conheci uma velha senhora que tocava violino. Um sorriso pintado nos lábios, olhos verde-claros, a pele ligeiramente cinzento-enfumaçada, roupas pretas, assim como as meias e os sapatos, as mãos violáceas, brincos nas orelhas e uma aliança; em suma, um verdadeiro fantasma. Podia-se imaginar que era a mulher do jovem pintor de vanguarda Wassily Gorky?

São Jorge a cavalo

A Madona de Cassini

Santo Antônio

São Wassili

Cosme e Damião

Santo Ephtimie

A Crucificação

São João Batista

São Lucas

Santa Bárbara

São Gregório

Santos... pintados... e depois, Blok.

Eis o grande rio que leva a Malevitch.

O quadrado é uma invenção ou um símbolo?

Talvez o Blaue Reiter seja o São Jorge a cavalo. Catarina de Médici se casou com Henrique II, São Jorge se casou na Alemanha com o expressionismo através de Kandinsky.

Te digo isso brincando, mas acredite-me; na minha volta, vou lutar no interior do partido, nas fábricas e nas escolas, pelo direito à fantasia.

Neste dia tórrido de julho de 1932, perto do lago, uma tartaruga explicava a um melro uma colagem de Schwitters: "Você consegue dizer o que é mais goticamente vertical, um bilhete de trem ou a catedral de Colônia?"

Antes de Schwitters, havia os cubistas, Schwitters vivia em Hanover, os cubistas em Paris.

Paris... chapéu velho!

O viajante alemão dessa época pode compreender o que os exilados espanhóis deram a Paris (uma facada na barriga daquele que fala mal dos exilados!). Schwitters vivia em uma fortaleza, como Bosch; Brecht escreveu Bilbao; as paisagens dos expressionistas são africanas; Brecht sonha melancolicamente com as colônias alemãs perdidas na África; nos expressionistas, existe a África como repercussão à pintura dos fauvistas; e Schwitters continua a viver dentro do castelo. A atmosfera dos expressionistas é paisagista; urbana, dramaticamente objetiva e crítica, em contrapartida, é a atmosfera em Schwitters.

O melro, apoiado num galho de pinheiro, diz à tartaruga: “Na época da guerra, lembro de que me encontrava perto do porto. Nessa hora, as lojas estavam fechadas, as calçadas desertas e o mar estava calmo. Em um certo momento vi um marinheiro e uma mulher. A mulher disse ao marinheiro enquanto passavam na minha frente: ‘War!’, guerra, e se afastaram e se perderam na esquina da rua.

Nessa cena entrou bruscamente a velha águia, que disse à tartaruga: ‘Conheci Van Eyck, vi nascerem Rubens, Rembrandt, La Tour, Fragonard, Watteau, David, Delacroix, Manet, Renoir, Lautrec, Degas, Klimt, Boccioni, Burri, Fontana; agora vou te falar de um trabalho, ainda não realizado: o que sempre amei foi o retorno de Ulisses a Ítaca e a Penélope. Alguns dizem que a riqueza da obra é um defeito. É claro que aqueles que sustentam essa tese jamais viram os cobres da Anatólia em Anatólia. Atrás da obra de Buren, há Descartes, as epígrafes mortuárias alexandrianas têm em suas veias seculares o brilho dos cobres de Anatólia. Tenho na cabeça milhares de viagens. Quero desenhar um quadrado preto sobre um papel azul-celeste, na minha volta.”

A tartaruga, o melro e a águia são na realidade uma fonte no bairro judeu de Roma.

A Vitória que tira sua sandália sobre o balaústre do templo de Atena tinha uma venda negra nos olhos. Estava sentada perto de mim, nessa noite dramática, em um pequeno restaurante turco de Berlim. Um belo poeta polonês lhe falava de uma montanha na primavera, de um ribeirão, de um plátano, de uma rosa, de um pequeno trem, de um guarda de fronteira, das fronteiras meridionais do país. Bruscamente a porta envidraçada do local se abriu com furor. Um homem entrou, vestindo uma capa de chuva e um chapéu. A cena se tornou amarela como o quadro com os corvos de Van Gogh. Ele escrutou com atenção os rostos dos clientes, dirigiu-se ao amigo poeta, puxou uma faca de seu bolso e lhe cortou a garganta.

“SOCORRO!!!”

Uma margarida que boiava numa poça tinha pétalas de pescadinha e um coração de tomate.

Um homem tinha sobre a cabeça um rouxinol do Japão; sobre o rouxinol, enfiado como um alfinete, um pequeno elefante; sobre o elefante, enfeitado com penas de papagaio, uma dançarina anã.

Uma mulher que passava tinha a pele do rosto florida e óculos de pedra; o lenço preto que tinha na cabeça deixava entrever cabelos de metal.

A mão azul de um estudante segurava um lampião a querosene aceso.

À perna cortada de um velho mendigo, foi incorporada a roda de um trem.

O mar de vidro, como o deserto, tinha um oásis com um lago, palmeiras e cactos.

O céu, límpido como sempre, tem, desde então, um buraco na direção da Pequena Ursa.

Na parte esquerda do quadro, iluminado por uma vela, está Mario, pintado com cores ocre e terra. No fundo sombrio, na frente do ângulo, está um morcego napolitano vestido de Napoleão.

Lembro que há seis meses, durante uma viagem de Turim para Arles para visitar a casa de Van Gogh, ele me contou que desde que saíra da prisão, tinha pesadelos e obsessões. A sensibilidade, me dizia, é um exílio; basta ver a obra de Beuys na Alemanha de hoje para compreender isso.

Temos em comum com os maneiristas a mesma ilha de relegação, em uma outra época. Mas para onde, na realidade, se dirige nosso barco? O de Gauguin nunca chegou ao Taiti? Ou será que essa ilha se encontra na Bretanha desde a época de Delacroix? Quantas certezas Giotto viveu?

A certeza de Giotto, a certeza de Cézanne.

O outro, o diferente, o dramaticamente diferente permanece sendo Van Gogh.

A estrela de Rimbaud, como a lua, se reflete em todos os lagos da Europa.

Chegamos a Arles, nesse período do ano sopra o Mistral, o trigo estará alto, a casinha de dois andares de Van Gogh estará amarela; nessa hora o café perto da casa estará aberto.

Que tédio essa história e esses discursos! Agora é preciso uma garrafa de vinho tinto e duas mulheres, uma azul e uma violeta.

Appolinaire! Appolinaire!

Turim, 9 Termidor

De manhã, num bar perto da Piazza Nuova. Eu e meu amigo político recém-chegado de Odessa. O mercado e as lojas fechados. Grupos de pessoas discutem. No fim da rua vêem-se jovens carregando a bandeira vermelha. Um coro de vozes femininas canta a *Internacional*.

Ele pergunta:

“Você viu o quadro *La Liberté sur les barricades [sic]*, de Delacroix, em Paris?”

O outro:

“Vi, é belíssimo.”

Ele:

“Esse quadro, no fundo, representa a vitória do novo sobre o antigo. O ecletismo de Watteau e de Fragonard está derrotado.”

Ele observa:

“A política e a arte estão intimamente ligadas.”

O outro:

“Os tiranos possuem uma arte...”

Ele:

“Certamente! A tirania obriga os artistas à apologia.”

Acrescentou, como se falasse consigo mesmo:

“O artista é liberal!”

O outro:

“Pense como nosso século XIX era atrasado! Eles tomaram o liberalismo de Goya por uma loucura suave.”

Ele:

“Mas onde está Eracam, ela já deveria ter chegado?”

Ele se levanta, se aproxima lentamente da porta, olha para fora, senta-se de novo sem dizer palavra.

O outro.

Pergunta, pensativo:

“Qual o efeito disso, do exílio, do distanciamento?”

Ele:

“Gostaria de estar (gostaria muito!) exilado em uma casinha da Casbah de Tlemcen, de paredes caiadas, chãos de ladrilhos brancos e azuis, como aqueles que vemos em alguns quadros de Matisse, com cobertores de lã listrados, um cofre marchetado em madrepérola, um leque para as horas quentes e um jarro de chá de hortelã.

Nesse lugar requintado, gostaria de ter um encontro erótico-sentimental com uma das demoiselles de Avignon, a da direita, a africana, comer o peixe da natureza morta de Rembrandt, saborear a uva do Baco de Caravaggio, ir pescar no barquinho de Manet e morrer, gloriosamente, como Marat no quadro de David.

O verdadeiro exílio, porém, esse ‘não’, apenas afirmado, é uma floresta de vidro difícil de atravessar.”

Nesse momento, uma mulher morena entra na sala e grita: “A horrível navegação que, há 30 anos, nos obriga ao silêncio, acabou; pretendemos agora expor livremente nossa profunda diferença!”

Ouvem-se gritos, vozes que dão ordens, slogans revolucionários ritmados, pela janela vê-se um homem ferido correndo, a cabeça enfaixada, ouve-se a trombeta soar o ataque, um grupo de jovens entra precipitadamente na

sala, ouve-se um galope de cavalos, um dos jovens grita exasperado: “Eles estão buscando abafar nossas razões e nosso protesto por todos os meios!”

Ele:

“Goya se encontrava em Paris na época da Revolução Francesa, e escreveu em uma de suas cartas que vira passar a carroça que levava Maria Antonieta para a guilhotina. O que o espantou é que, ao passo que David a desenhara à maneira neoclássica, com um rosto oval e olhos amendoados, ele, daquela carroça dramática, vislumbrara apenas uma rápida careta de medo em seu rosto.”

O outro:

“Pronto, agora tenho em mãos todos os porquês condicionantes do mundo. Irei para a América, para a Flórida, encontrarei Weiner e lhe direi por que não posso aceitar colaborar em sua revista conceitual.”

Paulo Bruscky

Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado

A *Arte Correio* surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A *Arte Correio* (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo”, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na *Arte Correio*, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.

Paulo Bruscky

[Recife, 1949]

Um dos pioneiros na utilização de novos meios na arte brasileira, Paulo Bruscky estudou pintura, desenho e gravura, mantendo desde cedo grande contato com a fotografia no ateliê de seu pai, que fazia ampliação de fotos. No anos 60 desenvolveu trabalhos marcadamente conceituais em diversas mídias, como fotolingüagem, xerografia e eletrografia, usando a xerox, filmes super-8, happenings, performances, intervenções, livros de artista, poesia visual e poesia sonora e Mail Art, trocando informações com artistas do mundo todo, em particular com os integrantes do Fluxus. Mantém, em seu ateliê, um dos principais acervos de arte contemporânea, hoje com cerca de 70 mil itens, apresentado na Bienal de São Paulo (2004) e em via de ser disponibilizado ao público para pesquisas.

Em 1981, com a bolsa de artes visuais do Guggenheim,

desenvolveu, com o apoio da Xerox de Nova York, uma série de experiências com o sistema de xerox-filme, criado por ele no ano anterior na Universidade Católica de Pernambuco.

Paulo Bruscky estabeleceu um relacionamento corpóreo com a máquina de xerox, e também com outros aparelhos como os de radioterapia ou eletrocardiograma (*Auto-radium-retratum*, por exemplo, ou *Sentimentos, um poema feito com coração*).

Em 1981/1982 realizou, no Recife, com Ypiranga Filho, a primeira exposição internacional de *artedoor*, com aproximadamente 200 outdoors de artistas de cerca de 50 países. Participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais "Arte xerox Brasil" (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1984); "Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras" ("Bienal de São Paulo", 1984); "Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC-USP" (São Paulo, MAC-USP, 2000); "Situações: arte brasileira - anos 70" (Rio de Janeiro, Casa França Brasil, 2000); "Panorama da arte brasileira 2001" (São Paulo, MAM-SP, 2001).

No livro de arte-xerox *Alto retrato* (Recife, Pirata, 1981), reúne retratos seus e de cenas urbanas sobre as quais realiza interferências com desenhos, legendas e carimbos. Cristina Freire, uma das referências sobre o artista, está finalizando uma ampla pesquisa sobre sua obra.

Os artistas teorizam sobre o movimento e surgem os espaços substituindo galerias e museus. Os envelopes/postais/telegramas/selos/faxes/cartas etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora etc., e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e o Envelope de Circulação, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países retorna para o transmissor, tornando-se um trabalho bumerangue. O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte Correio*: "quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem etc.)". Este trecho do artigo: *Arte Correio: uma nova forma de expressão*, dos artistas argentinos Horacio Zabala e Edgardo Antonio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

A "I Exposição Internacional de Arte Correio" no Brasil foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, e, afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existem, quase que

exclusivamente na América Latina, dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a “II Exposição Internacional de Arte Correio”, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício sede dos Correios do Recife (Brasil) que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de 21 países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Política Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data. O outro absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais”, na América Latina, foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Carabalo, de 1977 até 1979. Em abril de 1981, o artista-correio Jesus Caldamez Escobar foi seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador e só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim. Os que pretendem ser “donos da cultura” tentam impor sempre os seus “métodos”.

Torna-se difícil determinar a origem da Arte Correio. Em seu artigo “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação” (1976), o artista-correio Vigo cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal:

Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um primitivo da Arte Correio.

No presente texto Paulo Bruscky analisa a ampla rede de troca de informações artísticas que se desenvolve com a Arte Correio, enfatizando suas funções de informação, protesto e denúncia, como franco questionamento da sociedade e do sistema de arte. (Ver igualmente o texto de Julio Plaza, p.452.)

“Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado”

Publicado originalmente em 1976. Retrabalhado em 1981, este texto já foi publicado no exterior, em países como Polônia, Estados Unidos, Alemanha e Itália.

São duas peças. A primeira se intitula *CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916, Museu de Arte de Filadélfia (EUA)*, e consiste em textos escritos a máquina, pegados borda com borda, e a segunda *PODEBAL DUCHAMP*, telegrama datado de Nova York a 1º de junho de 1921, e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: *PEAU DE BALLE ET BALAI DE CRINI*, e é a resposta ao Salão Dadá/Exposição Internacional que se celebrava em Paris, na Galeria Montaigne, organizado por Tristan Tzara, prévia negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de *Artetudo* faz-se presente nas comunicações marginais.

Apesar dos trabalhos de Duchamp (*CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916* e *PODEBAL DUCHAMP, 1º de junho de 1921*), as experiências dos futuristas e dadaístas, os cartões-postais dos radioamadores (QSL), do telegrama de Rauschemberg, Folon, das cartas desenhadas de Van Gogh para seu irmão Theo, os poemas postais de Vicente do Rego Monteiro, datados de 1956, de Apollinaire com seus cartões-postais com caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos Correios para decifrar seus enigmas poéticos), a Mail Art surgiu na década de 1960 (através do Grupo Fluxus e só veio a tomar impulso a partir de 1970). De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes:

a) primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

1960 – O Grupo Fluxus (EUA), que propõe o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos, foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman. Armand Fernandez (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite, a sua *La pluin* (Galeria Iris Clert, outubro de 1960), uma lata de sardinha.

1961 – Robert Filliou desde Paris envia seu “Estudo para realizar poemas e pouca velocidade” convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando, também, a realização do tipo de poemas por ele anunciado.

1962 – Ray Johnson inaugura em Nova York a Escola de Arte por Correspondência de Nova York, e no ano seguinte produz um clássico da tendência, escrevendo no envelope uma carta, tanto no verso como no reverso. Quebra assim o conceito de privado e produz o estado público das suas aparentes intimidades em diálogo com um terceiro que até esse momento era de caráter privado.

1965 – Mieko Shiomi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor: com estas respostas, dará forma a sua obra. “Poema Espacial nº 1”. O texto da sua proposta é o seguinte:

Uma Série de Poemas Espaciais: Nº 1

Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto com esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre um mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.

MIEKO SHIOMI

b) Devido à grande quantidade de exposições de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo, citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: “N.Y.C.S. Show”; organizada por Ray Johnson (EUA, 1970); “Bienal de Paris”, organizada por J.M. Poinot (França, 1971); “Image Bank Postcard Show” (Canadá, 1977). “O One Man Show”, organizada por Ken Friedman (EUA, 1973); “International Cyclopedia of Plans and Occurrences”, organizada por David Det Hompson (EUA, 1973); “Artists Stamp and Stamp Images”, organizada por Hervé Fischer (Suíça, 1974); “Festival de La Postal Creativa”, organizada por Clemente Padim (Uruguai, 1974); “Inc Art”, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill (Nova Zelândia, 1974); “I St New York, City Postcards Show”, organizada por Fletcher Copp (EUA, 1975-1976); “Last International Exposition of Mail Art”, organizada por E.A. Vigo & Horácio Zabala; “I Exposição Internacional de Arte Postal”, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho (Brasil, 1975); “Internacional Rubber Stamps Exhibition”, organizada por Mike Nukty (Inglaterra, 1977); “Mail Art Exhibition International”, organizada pelo Studio Levi (Espanha, 1977); “Gray Matter, Mail Art Show”, organizada por S. Hitchcock (EUA, 1978) etc.

c) A partir de 1972, vários artigos começam a ser publicados, destacando-se entre eles: Thomas Albright, “Correspondence: New Art School”, *Rolling Stones Magazine* (EUA, 1972); Lawrence Alloway, “Send Letters,

Postcard, Drawings, and objects...”, *Art/Jornal* (1977); Jerry G. Bowles, “Out of the Gelerry, into the Mailbox”, *Art in America* (EUA, 1972); David Zack, “An Authentik and Histotokal Discourse on the Phenomenon of Mail Art, *Art in America* (EUA, 1973); “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação”, de Edgardo Antonio Vigo (Argentina, 1976).

d) Várias publicações de Arte Correio surgem: *Ovum*, *Ephemera*, *Runing Dog Press*, *Stamp in Praxis*, *Vile*, *Intermedia*, *Cisoria Arte*, *Cabaret Voltaire*, *OR*, *Geiger*, *Orgon*, *Super Vison*, *Telegramarte*, *Doc (k)s*, *Multipostais*, *Arte Classificada*, *Heaut Kunst*, *Soft Art Press*, *Buzon de Arte*, *Front*, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro *Mail Art: comunicação a distância/conceito* do francês Jean Marc Poisot (1971). O artista norte-americano Mike Crane publicou o livro *Correspondence Art*.

Na Arte Correspondência, o museu cede lugar aos arquivos (Parachutes Center for Cultural Affairs/Canadá, Small Press Archive/Bélgica, Bruscky Arquivo/Brasil etc.) e as caixas postais. Boletins informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do Info editado por Klaus Groh do International Artist Cooperation/Alemanha e do informativo do Centro de Arte Brasileira de Informação e União (Cambiú), editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro e outros artistas. Além dos boletins, existem as “correntes”, nas quais você faz novos contatos, remetendo um trabalho de Arte Postal para o 1º nome da lista que é automaticamente excluído, sendo o 2º passado para o 1º, o 3º para o 2º etc., e inclui seu nome em último lugar, tira cópias geralmente em número de dez e envia a outros artistas; quando seu nome chega em 1º lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia contatado. Existem ainda os slogans criados pelos artistas, como é o caso do artista-correio alemão Robert Refheldt: “Arte é contato, é a vida na arte.” “Assim se Fax Arte” e “Arte em todos os sentidos” de Paulo Bruscky.

O número de artistas-correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples. É lamentável que alguns artistas quebrem esta corrente, deixando de responder alguns trabalhos recebidos.

A ARTE CORREIO é como história da história não escrita.

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.

Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff

Sala experimental

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro programou durante o ano de 1975, entre as suas atividades, uma série de exposições experimentais. Através desta designação o intuito era abrigar uma produção nova que não encontrava oportunidade nas galerias, dada a sua incompatibilidade com os interesses do mercado. Os critérios adotados na escolha dos candidatos não levariam em consideração o seu *curriculum*, mas apenas o projeto apresentado, e além disso, o MAM financiaria a execução dos projetos selecionados.

Em teoria esta proposta representava um progresso na programação do MAM, não só porque mais representativa das funções culturais de um museu, como também pelo seu caráter de atualização, uma vez que as mostras vinham ficando cada vez mais defasadas do presente.

Na realidade, mesmo tendo designado boa parte do seu orçamento para este objetivo, as contradições gerais do MAM acabaram incidindo sobre a área experimental. A maioria dos artistas expositores (Emil Forman,

Ivens Machado

[Florianópolis, 1942]

Estudou na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, e foi aluno de Anna Bella Geiger. Premiado no "5º Salão de Verão MAM-RJ", em 1973, teve sua primeira individual na Central de Arte Contemporânea, em 1974. Participou da "Bienal de São Paulo" de 2002 e realizou importantes coletivas e individuais no Brasil e no exterior. O livro *Ivens Machado: o engenheiro de fábulas*, foi lançado por ocasião de sua retrospectiva no Paço Imperial, na Pinacoteca de São Paulo e no MAC-PR, em 2001.

Paulo Herkenhoff

[Cachoeiro de Itapemirim, 1949]

Após atuações importantes, abandonou sua produção artística no final da década de 1970. É destacado pesquisador e curador de arte brasileira, com numerosas publicações. Exerce vários cargos de direção de coleções e instituições de arte. Nos anos

80 dirigiu o Inap/Funarte e foi curador do MAM-RJ. Em 1992 foi consultor da "IX Documenta" e em 1998, curador-geral da "XXIV Bienal de São Paulo". Foi curador-adjunto do MoMa, Nova York, e diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Realiza curadorias em diversos museus internacionais.

Anna Bella Geiger

[Rio de Janeiro, 1933]

Estudou com Fayga Ostrower e na Universidade de Nova York. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participou do Ateliê de Gravura em Metal, ministrou cursos e colaborou com Frederico de Moraes na coordenação dos Domingos de Criação. Seus trabalhos dos anos 70 são marcados pelo viés conceitual e pela produção de videoarte. Participou do "1º Salão Nacional de Arte Moderna" (Rio de Janeiro, 1952), da "1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata" (Petrópolis, 1953) e de várias edições da "Bienal internacional de São Paulo", e expôs no MoMa em 1978. Entre suas exposições individuais destaca-se "Constelações" (Rio de Janeiro/São Paulo/Salvador, MAM; Brasília, Palácio Itamaraty, 1996/97). Com Fernando Cocchiarale, publicou o livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50* (Rio de Janeiro, Funarte, 1997).

Esses três artistas mantêm estreitas relações de trabalho, em

Ivens Machado, Tunga, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff e Umberto Costa Barros) mobilizou-se em termos da preservação de continuidade e de um apoio efetivo do Museu à área.

Embora a diretoria do MAM tenha demonstrado interesse em resolver os impasses surgidos apresentando algumas soluções, ficou a necessidade de aprofundar a questão e de pensá-la em termos mais gerais.

Achamos que seria importante trazer o depoimento de alguns destes artistas como um dado a mais para a reflexão teórica do relacionamento dos artistas com as instituições de arte.

Anna Bella Geiger

O sistema de arte se compõe de obra, público e mercado. Um museu, portanto, é parte integrante deste sistema e assim é considerado. Trata-se neste momento do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e mais especificamente de sua "área experimental". Antes porém levantarei alguns dados de sua história.

História

Tendo sido criado em 1952 com sede provisória numa área do Ministério da Educação e Cultura e depois inaugurada sua sede definitiva em 1958, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro deixou sempre claro, desde sua programação original e "ideal", o seu compromisso cultural com uma visão contemporânea da arte. Sua ampla programação procurou o que de fato era contemporâneo naquele momento, desde a realização de debates, conferên-

cias, até a proposta de cursos de arte e de uma Escola Técnica de Criação*. Esta característica didática, aliás, o diferenciou de outros museus modernos.

Atuação

O museu teria de imediato a possibilidade de oferecer essa visão contemporânea no âmbito internacional, principalmente pelo intercâmbio com a Bienal Internacional de São Paulo, que inaugurara em 1951. Esta informação, apesar de retardada, vinha fortalecendo contestação ao ainda forte poder burocratizante do academicismo no nosso meio.

As idéias trazidas por Bill e Maldonado teriam seus frutos também.

A criação de um ateliê de gravura, em 1959, vinha aglutinar alguns artistas em torno de certas idéias, válidas na época, como a produção de um objeto cultural, que por sua natureza contestava o valor (de mercado) dado à obra única.

Nos meados dos anos 60, com a abstração ainda em pleno fastígio, apresentava no MAM a nova linguagem figurativa com as exposições “Opinião 65”, “Opinião 66” e “Nova Objetividade”, em 1967, e os *Parangolés e Tropicália*, de Hélio Oiticica, em 1965 e 1967, respectivamente. Em 1968, os artistas plásticos, após uma série de acontecimentos, resolvem se reunir para discutir a defesa de seus direitos, entre outros problemas. Reorganiza-se a Aiap tendo como sede o MAM. Esse organismo se mostrou inoperante após algum tempo.

particular no pioneiro trabalho com o videoarte no Brasil. Em 1976 a *Malasartes*, “uma revista sobre a política das artes”, visando fomentar a “reflexão teórica do relacionamento dos artistas com as intuições de arte”, solicitou aos artistas depoimentos sobre a sua experiência na Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criada no ano anterior. O contexto era o de mobilização para preservar a efetiva atualização desse espaço e de articulação dos artistas contra o “Salão Arte Agora”, tendo como meta “intervir objetivamente na manipulação e leitura de seus trabalhos no circuito de arte”. Na mesma edição da *Malasartes* foi publicado um “Manifesto” assinado por cerca de 50 artistas, que deu origem a extenso debate, tendo como alvo os critérios de seleção e a atuação de setores da crítica, em particular a posição “a-crítica frente ao mercado de arte” de Roberto Pontual, crítico no *Jornal do Brasil*, organizador do “Arte agora” e também da Área Experimental.

“Sala experimental”

Publicado originalmente em *Malasartes* 3 (abr/mai/jun 1976).

* O projeto desta escola daria mais tarde a base da Esdi, Escola Superior de Desenho Industrial.

O começo dos anos 70 marca o MAM como local ou ponto de referência de uma série de eventos. Seus “cursos de arte”, então em plena decadência por falta de contemporaneidade e visão renovadora, sofrem uma transformação radical. Os resultados se fariam sentir numa maior frequência de jovens. São deste período algumas atividades em que se enfatiza a idéia de criatividade e por um breve período os cursos passam a ser os propositores de exposições.¹

Na primeira comissão cultural do MAM,^{*} organizada em 1971, chegara-se a pensar numa área-andar que pudesse abranger as novas linguagens, mas é em 74, por sugestão de alguns membros da nova comissão que se estabelece uma área no 3º andar, denominando-a “área experimental”.

Alternativa

Nos fatos acima relatados, que lembram alguns eventos ocorridos, creio que a característica do MAM foi a de atuar como alternativa. Alternativa à situação cultural concreta vigente.

Não se pode porém deixar de considerar a estreita relação entre estes eventos e os problemas específicos do nosso contexto cultural, e portanto percebermos:

a) a defasagem resultante da importação de modelos culturais sem discussão;

b) a dependência cultural que retardou ou mesmo impediu algumas relações mais significativas que não a de uma posição que pode se tornar simplesmente chauvista;

c) a incompetência e portanto resistência de alguns que, não compreendendo o caráter transformador da arte, tentaram intervir de uma maneira e/ou de outra no seu trajeto, desde a realização até a informação, resultando disto tudo o aspecto (caráter) de descontinuidade de nossa cultura.²

Qual estaria sendo realmente a posição do MAM quanto a essa “alternativa”? Pelos fatos ocorridos na área experimental^{***} e pelo programa apresentado nesse início de 1976 se poderia descrevê-lo no momento como um

^{*} Desfeita sumariamente em começos de 1973.

^{**} Descritas pelos artistas expositores em carta dirigida à diretoria do MAM, em 29 de novembro do ano passado.

museu de estruturas aparentemente renovadoras, portanto alguém de suas possibilidades e de seus objetivos originais. Seria portanto necessário da parte do Museu uma conceituação que deixasse claro em que se baseia o seu critério de atuação, de contemporaneidade. É preciso saber (por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como o desejariam certos membros, ajudar a cumprir a sua programação anual e, junto a acervos imprecisos e impressionistas, impressionar o público com uma história da arte contada pelo seu status e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e portanto função de um museu.

Ivens Machado

Tardiamente, o projeto da chamada “área experimental” se efetivou em 1975. Mas o conhecimento de sua existência há alguns anos leva a pensar sobre os mecanismos que teriam causado este retardamento. Importante lembrar que o impulso e incentivo observados durante e após estas manifestações iniciadas no ano passado, propiciaram uma concentração de pensamento sobre a política e a produção de arte no Brasil.

A ausência deste processo teria mantido apenas o ritmo de manifestações esporádicas dessas linguagens.

Acreditava-se no desinteresse e falta de percepção dos setores responsáveis do MAM, o que não correspondia à realidade.

Não esquecendo anteriores manifestações, existia sim um “imobilismo” que ajudava a manter o já estabelecido.

O interesse de um público ainda pequeno por essa área não teria sido menor na época dos projetos iniciais, mas essas manifestações seriam talvez ameaçadoras do equilíbrio na política cultural precária da instituição.

Para caracterizar este procedimento seria preciso uma rápida análise da estrutura ideológica de um museu atual, e o MAM exemplificaria essa situação.

O museu como instituição é produto de ideais elitistas e pretende as aclamações e o reconhecimento que retornam da mesma faixa social da qual advêm.

Para situar esse comportamento basta observar a importância que se dá nessas instituições a eventos em grande parte sociais e não culturais, que congreguem essa elite.

Refletindo na maioria das vezes o “gosto” (valorizado pelo mercado) dessa elite econômica, nem sempre uma elite intelectual, o museu tem também seus passos seguidos com interesse pelos artistas que são os produtores de sua matéria-prima, por ser este o último estágio de reconhecimento, ao qual alguns eleitos são elevados.

Este processo de organização complexa, que exigiria uma análise mais apurada, tem também como parte relevante na sua formação o mercado de arte, a crítica especializada e o público que é manipulado pelos dois primeiros, que conseqüentemente se manipulam mutuamente.

A instituição museu, reflexo de outras instituições mais abrangentes, é cautelosa no seu reconhecimento, preocupada em não turvar sua imagem de árbitro, que em diferentes medidas é construída e questionada pelos setores que a influenciam; como no caso:

O mercado de arte ao mesmo tempo em que defende sua mercadoria histórica está preocupado também em criar alternativas através de novos objetos para consumo, visando principalmente o lucro.

A crítica “especializada”, dentro ou fora do museu, tenta fazer valer seus pontos de vista, quase sempre identificada com a ideologia do mercado, com intenção de adquirir maior poder e influência. (Ver manifesto publicado no *Jornal de Debates*, n.7, de 15 de janeiro de 1976).

O público fruidor, carente de acesso à informação, fica vulnerável à intermediação veiculada pela crítica e pelo mercado.

Deixando de lado a importante função de memória, de tão mau encaminhamento na maioria de nossos museus, encontramos nessas instituições, apesar de uma estrutura interna por vezes delicada, uma política cultural não-cristalizada, que permitiu e permite ao MAM a realização de manifestações não-instituídas de linguagens e sua classificação.

Esses procedimentos mais permeáveis subsistem e se têm melhor estruturado, apesar da cautela e de posições defensivas de grande parte dos setores dessa instituição.

Mesmo num museu que pretende renovar, retomando antigas posições combativas, existe uma indisfarçável tendência para minimizar a importância de novas linguagens, dissolvendo assim os possíveis impactos que poderiam perturbar seu ritmo.

Alguns artistas se manifestaram durante o ano de 1975 nessa área experimental e outros continuarão a fazê-lo no corrente ano.

Digamos que esse espaço foi conquistado e que indubitavelmente é necessário mantê-lo.

No entanto, algum tipo de ação coletiva e individual deve ser efetiva para que essa conquista não venha a ser diluída.

Muitos artistas já iniciaram essa ação, não acreditando nas limitações que pretendiam que continuássemos aceitando.

Convencionou-se que artistas falam pela sua obra, mas certos campos de ação exigem outras respostas.

Exorbitamos, e ao fazê-lo o artista tem consciência da importância dessa violação de regras estabelecidas, seja no espaço do seu trabalho pessoal, na área do Museu ou num campo social mais amplo.

Paulo Herkenhoff

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro abriu em 1975 um espaço/projeto que se denominou “Área Experimental”.^{*} Aí se concentraram mostras de artistas usando linguagens diversas que, na maior ou menor radicalidade de sua obra, levantariam questões pertinentes à situação atual da arte (produção, significado social, comunicação, veiculação, apropriação etc.).

Na verdade, a concentração num espaço e a constância da atuação de artistas “experimentais” contribuiu para acirrar o debate cultural entre nós. A maioria dos artistas participantes da “Área” (em 1975 e programados para 1976) considerou que

o processo criativo brasileiro voltado para uma ação de pesquisa e atuação na cultura vive um momento de vitalidade intensa e busca alargar sua área de atuação... O processo criativo brasileiro, do qual participamos, conquistou com a área experimental um instrumento que pode vir a se tornar um dos mais eficientes na sua divulgação e dinamização. Trabalhando com artistas cientes da seriedade de seu trabalho, desenvolvido aliás independentemente de amparos oficiais ou semi-oficiais, encaram o aparecimento da área experimental com o respeito que deve merecer uma iniciativa dessa natureza.”

^{*} Neste depoimento, não é pertinente conceituar “experimental”. O termo e o demais da sua raiz etimológica serão utilizados entre aspas.

^{**} Em carta dirigida à direção do MAM datada de 29 de novembro de 1975.

A “área experimental” surge num momento em que a produção contemporânea de arte, pelo seu peso e seriedade de questões colocadas, forçava algum tipo de resposta do circuito de arte. Simultaneamente a história recente apresentava experiências como as atividades organizadas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (JAC, Prospectiva 74), a curta vida da Central de Arte Contemporânea, no Rio, em 1974, e o aparecimento de revistas de arte. Esses eventos, entre outros, contribuíram para furar o cerco imposto pelo “mercado de arte brasileiro”, então se retraindo e sofrendo análise crítica. O mercado lançou mão de uma ideologia em que conceitos como “cultura”, “arte”, “história” etc., eram amoldados a interesses comerciais específicos. Finalmente, agindo nesse contexto — ainda que timidamente dinamizado — é que a atitude de um significativo número de artistas é modificada: escolhem exatamente mostrar sua produção, após alguns anos em que apenas alguns dos artistas ditos “experimentais” chegaram ao público.⁴ Pelas características de sua proposição, a “Área Experimental” pode patrocinar a atuação da maioria daqueles artistas.

A “área experimental” veio, então, abrir um leque de questões, problemas e testes, que certamente não se referem apenas ao ambiente do Rio de Janeiro.

O próprio MAM é testado enquanto instituição. Os problemas de toda ordem (montagem, divulgação, verbas etc.) sofridos pelos artistas remeteriam a perguntas como: até que ponto o MAM definiu efetivamente a sua posição frente à “área experimental”? A existência de tais problemas (no despreparo para lidar com esse tipo de arte) decorreria da própria posição ideológica (implícita) do MAM frente à arte contemporânea? A resposta a estas e outras indagações possíveis, juntamente com uma análise da atuação global do MAM, é importante para se constatar se a abertura da “área experimental” representa uma atitude no sentido de apoio à “experimentação” ou de uma tentativa de recuperação e neutralização da atividade contemporânea.

Cada exposição na “área experimental” resultou também num teste para a crítica. Sentiu-se uma carência de metodologia para uma análise objetiva. Faltou, de modo geral, uma visão multidisciplinar que tocasse

⁴ Esta análise se restringe a fatos culturais que não podem ser separados do processo global brasileiro no período.

nas áreas de conhecimento (sociologia, lingüística, psicologia, antropologia etc.) inerentes à obra de artistas específicos. Para escamotear essas e outras limitações, houve um exagero de citações, paráfrases, busca de analogias, silêncio e outros artifícios retóricos. Raras foram as tentativas de se compreender em sua internalidade a produção dos artistas que atuaram na “área”.

A “área experimental” também teve uma consequência na relação entre muitos artistas. Serviu de elemento aglutinador e aprofundou contatos que não se resumiram ao restrito número de expositores.

Assim, juntamente com outros fatores, impulsiona a política da arte e testa nos artistas a sua consciência de arte como uma atividade social.

Finalmente, na sua relação com o público, os artistas que trabalharam na “área experimental” pretendem que a sua atuação seja acompanhada de debate para ser mais amplamente compreendida. A efetivação desse processo não pode prescindir de um apoio nos meios de comunicação de massa adequadamente utilizados. São condições para que a atividade “experimental” se inscreva de modo significativo na cultura brasileira. Sabe-se também que a “área experimental” não deixará de sofrer investidas dos interesses do mercado de arte eventualmente contrariados.

Por fim, toda essa ordem de fatores permite que se conclua que a introdução das novas linguagens da produção contemporânea representa, no Brasil, uma mudança efetiva na relação social envolvida na atividade “arte”.

Notas

1. *Circumambulatio* [trabalho de equipe constando de fotos, textos, um audiovisual e um filme super-8] e uma pesquisa sobre o freqüentador do MAM, 1972.
2. Carlos Zilio, “A querela do brasil”, *Malasartes* 2, p.10.

Victor Burgin

Olhando fotografias

Victor Burgin

[Sheffield, 1941]

Burgin estudou no Royal College of Art (1962-65) e fez o Master of Fine Arts na Universidade Yale (1965-67), onde foi aluno de Robert Morris, Frank Stella e Donald Judd. Seus primeiros trabalhos, constituídos unicamente de textos, ressaltam e estão diretamente relacionados ao contexto. Nos anos 70, baseou-se na justaposição de texto e imagem, com um trabalho fotográfico auto-analítico. Voltou-se posteriormente para a exploração da representação da mulher e do seu culto fetichista através das imagens, utilizando como principais materiais as formações de “mito” na imprensa popular e nos *mass-media*. Seu engajamento no plano político e social, de caráter programático e didático, guarda a dimensão narrativa e ficcional, visando solicitar memórias, fantasmas ou projeções no espectador.

Inseparáveis de sua produção artística, seus escritos teóricos, em particular sobre a fotografia, marcados pelas referências às teorias poéticas, psicanalíticas e

É quase tão incomum passar um dia sem ver uma fotografia quanto sem ver algo escrito. Em quase todo contexto institucional — imprensa, fotos de família, outdoors etc. — as fotografias permeiam os ambientes, facilitando a formação/reflexão/inflexão daquilo que “tomamos por certo”. A finalidade diária da fotografia é suficientemente clara: vender, informar, registrar, encantar. Clara, mas apenas até o ponto em que as representações fotográficas perdem-se no mundo ordinário que elas ajudam a construir. A teoria recente procura alcançar a fotografia em um campo para além do ponto onde ela ocultou suas operações por meio do “nada-a-explicar”.

Já foi mais comum (podemos culpar a inércia de nossas instituições educacionais por isso) examinar a fotografia sob a luz da “arte” — uma fonte de iluminação que destina à sombra a maior parte da nossa experiência cotidiana da fotografia. O que tem sido descrito mais freqüentemente é uma nuance particular da “história da arte” ocasionada pela invenção da câmera, uma história planejada dentro das fronteiras familiares de uma sucessão de “mestres”, “obras-primas” e “movimentos” — uma explicação *parcial* que

deixa totalmente intocado o fato social da fotografia.

A fotografia, que compartilha a imagem estática com a *pintura* e a câmera com o *filme*, tende a ser situada “entre” esses dois meios, mas é abordada de um modo fundamentalmente diferente por ambos. Para a maioria das pessoas, as pinturas e os filmes são vistos unicamente como o resultado de um ato voluntário que claramente acarreta um dispêndio de tempo e/ou dinheiro. Embora as fotografias possam ser expostas em galerias de arte e vendidas em forma de livro, a maioria delas não é vista por escolha deliberada, não tem lugar ou momento especiais que lhe são atribuídos, é *aparentemente* (uma importante qualificação) fornecida de maneira isenta de custos — fotografias oferecem-se *gratuitamente*; enquanto pinturas e filmes de imediato se apresentam à atenção crítica como objetos, fotografias são recebidas mais como um meio ambiente. Como uma livre e familiar cunhagem de significado, amplamente despercebida e não teorizada por aqueles em meio aos quais ela circula, a fotografia compartilha de um atributo da linguagem. Todavia, embora há muito seja comum falar, imprecisamente, da “linguagem da fotografia”, não foi antes dos anos 60 que qualquer investigação sistemática das formas de comunicação fora da linguagem natural foi levada a cabo do ponto de vista da ciência linguística; tais estudos iniciais de “semiótica” e suas conseqüências reorientaram radicalmente a teoria da fotografia.

A semiótica, ou semiologia, é o estudo dos signos, que tem como objetivo a identifi-

lingüísticas (Foucault, Barthes, Derrida, Althusser e Lacan), têm sido publicados em inúmeras revistas, catálogos e antologias. Em 1986 foi indicado para o Prêmio Turner, por suas exposições no Instituto de Artes Contemporâneas e na Galeria Kettle's Yard, ambos em Cambridge, e por suas antologias de ensaios *The End of Theory: Criticism and Postmodernity* (Londres/Basingstoke/Nova Jersey, Macmillan Press/Humanities Press International, 1986), *Between* (Oxford/Nova York, Basil Blackwell, 1986) e *Passages* (Ville de Blois, Musée d'Art Moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1991).

“Looking at photographs”

Publicado originalmente em *Screen Education* 24 (1977), e reeditado em Victor Burgin (org.), *Thinking Photography* (Londres, Macmillan Education, 1982), e em outras fontes, entre as quais Gloria Picazo e Jorge Ribalta (orgs.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 1997).

cação das regularidades sistemáticas a partir das quais os significados são construídos. Na fase inicial da semiologia “estruturalista” (*Elementos da semiologia*, de Roland Barthes, apareceu na França em 1964¹) observou-se com atenção a analogia entre a linguagem “natural” (o fenômeno da fala e da escrita) e as linguagens “visuais”. Nesse período, os trabalhos lidavam com os códigos de analogia pelos quais as fotografias denotam objetos no mundo, os códigos de conotação pelos quais a denotação serve a um sistema secundário de significados, e os códigos “retóricos” de justaposição de elementos dentro de uma fotografia e entre fotografias diferentes, mas adjacentes.² O trabalho em semiótica mostrou que não há uma “linguagem da fotografia”, nem um sistema único de significação (como algo oposto ao aparato técnico) do qual dependem todas as fotografias (no sentido em que todos os textos em inglês dependem em última instância da língua inglesa); há antes um complexo heterogêneo de códigos a partir do qual a fotografia pode se posicionar. Cada fotografia adquire significado em virtude de uma pluralidade desses códigos, sendo que o número e o tipo dos mesmos varia de uma imagem para outra. Alguns deles são (ao menos em uma primeira análise) peculiares à fotografia (por exemplo, os vários códigos construídos em torno do “foco” e da “falta de nitidez”), outros claramente não são (por exemplo, os códigos “cinéticos” dos gestos corporais). Além disso, fundamentalmente, foi mostrado que a supostamente autônoma “linguagem da fotografia” nunca está livre das determinações da própria linguagem. É raro vermos uma fotografia *em uso* que não tenha uma legenda ou um título, é mais comum encontrar fotografias ao lado de longos textos ou com um texto superposto a elas. Até mesmo uma fotografia sobre ou em torno da qual não haja nada escrito está impregnada de linguagem quando é “lida” por um espectador (por exemplo, uma imagem que tenha predominantemente tons escuros carrega consigo todo o peso de significação que a escuridão recebeu no uso social; muitas das suas interpretações serão, por conseguinte, lingüísticas, como quando falamos metaforicamente de uma pessoa infeliz como “sombria”).

A inteligibilidade da fotografia não é algo simples; fotografias são *textos* registrados em termos daquilo que podemos chamar de “discurso fotográfico”, mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos além de si mesmo; o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é o local de uma complexa “intertextualidade”, uma série sobreposta de textos

prévios “tomados por certos”, em uma particular conjuntura cultural e histórica. Esses textos prévios, *pressupostos* pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele “sintomaticamente” (com efeito, assim como o sonho na descrição de Freud, a imagética fotográfica é tipicamente lacônica — um efeito explorado e refinado pela publicidade). Tratando a fotografia como um texto-objeto, a semiótica “clássica” mostrou que a noção de uma *imagem* “puramente visual” é uma ficção edênica. Para além disso, entretanto, qualquer especificidade que possa ser atribuída à fotografia ao nível da “imagem” é inextricavelmente captada dentro da especificidade dos atos sociais que projetam essa imagem e seus significados: fotografias de imprensa ajudam a transformar o cru *continuum* do fluxo histórico no produto “notícia”, fotos domésticas servem caracteristicamente para legitimar a instituição da família, e assim por diante. Para qualquer prática fotográfica, os materiais dados (o fluxo histórico, a experiência existencial da vida em família etc.) são transformados em um tipo identificável de produto por homens e mulheres que usam um método técnico particular e que trabalham dentro de instituições sociais particulares. As “estruturas” significantes que a semiótica inicial encontrou na fotografia não são geradas por si mesmas espontaneamente, elas originam-se em modos determinados da organização humana. A questão do significado, por conseguinte, deve ser constantemente referida às formações sociais e psíquicas do autor/leitor, formações existencialmente simultâneas e coextensivas, mas que são teorizadas em discursos separados; dentre eles, o marxismo e a psicanálise são os que mais informaram a semiótica em suas tentativas de compreender as determinações da história e o papel do sujeito na produção de significados.

Em sua fase estruturalista, a semiótica considerava o texto como o lugar objetivo de significados mais ou menos determinados produzidos a partir dos sistemas significantes que fossem empiricamente identificáveis como operativos “dentro” do texto. Caracterizado de uma maneira muito grosseira, ele supunha uma mensagem codificada e os autores/leitores que sabiam como codificar e decodificar tais mensagens enquanto ficavam por assim dizer “fora” dos códigos — usando-os, ou não, da mesma forma como poderiam pegar e largar uma ferramenta conveniente. Essa explicação foi considerada bastante insatisfatória no que diz respeito ao

seguinte fato: tanto quanto falamos a linguagem, a linguagem nos “fala”. Todo significado, através de todas as instituições sociais — sistemas legais, moralidade, arte, religião, a família etc. —, está articulado em uma rede de *diferenças*, o jogo da presença e da ausência de características significantes convencionais que a lingüística demonstrou serem um atributo fundador da linguagem. Práticas sociais são estruturadas *como* uma linguagem; desde a infância, o “crescimento” é um crescer *dentro* de um complexo de práticas sociais significantes que incluem a *própria* linguagem, e que incluem e são fundadas sobre a própria linguagem. Essa ordem simbólica geral é o lugar das determinações através das quais o pequeno animal humano torna-se um ser humano social, um “eu” posicionado em uma rede de relações com “outros”. A estrutura da ordem simbólica canaliza e molda a formação social e psíquica do sujeito individual; é por isso que podemos fazer a afirmação de que a linguagem, no sentido amplo da ordem simbólica, *nos fala*. O sujeito inscrito na ordem simbólica é o produto de uma canalização de *pulsões* básicas predominantemente sexuais dentro de um complexo *mutável* de sistemas culturais heterogêneos (trabalho, família etc.); isto é, uma complexa interação de uma *pluralidade* de subjetividades pressupostas por cada um desses sistemas. Esse sujeito, portanto, não é a entidade fixa e inata presumida pela semiótica clássica, mas é ele mesmo uma *função de operações* textuais, um processo sem fim de *tornar-se* — uma tal versão do sujeito, no mesmo movimento em que rejeita qualquer *descontinuidade absoluta* entre aquele que fala e os códigos, também rechaça a figura familiar do *artista* como *ego* autônomo, que transcende sua própria história e seu inconsciente.

Em todo caso, rejeitar o sujeito “transcendental” não é sugerir que ou o sujeito ou as instituições dentro das quais ele é formado sejam compreendidos por meio de um simples determinismo mecanicista; a instituição da fotografia, enquanto um produto da ordem simbólica, também *contribui* para essa ordem. Alguns escritos iniciais em semiologia, particularmente os de Barthes, têm a intenção de desvelar a organização semelhante à linguagem [*language-like*] dos mitos dominantes que comandam os *significados* das aparências fotografadas *em* nossa sociedade. Mais recentemente, a teoria passou a considerar não apenas a estrutura de apropriação para a ideologia daquilo que é “expresso” em fotografias, mas também a examinar as implicações ideológicas inscritas no interior da *performance* da

expressão. Essa investigação dirige a atenção para o objeto/sujeito construído dentro do próprio aparato técnico.³ O sistema de significação da fotografia, assim como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e o olhar do espectador, um objeto e um sujeito que vê. Os signos analógicos bidimensionais da fotografia são formados dentro de um aparato que é essencialmente o da *camara obscura* do Renascimento. (A *camara obscura* com que Niepce tirou a primeira foto em 1826 dirigia a imagem formada pela lente passando por um espelho para uma tela de vidro esmerilhado — precisamente à maneira da moderna câmera *reflex* de lente única.) Qualquer que seja o objeto retratado, o modo de retratá-lo estará de acordo com as leis de projeção geométrica que implicam um “ponto de vista” único. É a posição do ponto de vista, ocupada de fato pela câmera, que é concedida ao espectador. Ao ponto de vista, o sistema de representação acrescenta a *moldura* (uma herança que pode ser reconstituída através da pintura em cavelete, passando pela pintura mural, até a sua origem na convenção da construção arquitetônica de pilar e lintel); por meio da ação da moldura o mundo é organizado em uma coerência que na realidade lhe falta, em um cortejo de quadros, uma sucessão de “momentos decisivos”.

A estrutura da representação — ponto de vista e moldura — está intimamente envolvida na reprodução da ideologia (um “enquadramento da mente” [*the frame of mind*] de nossos “pontos de vista”). Mais do que qualquer outro sistema textual, a fotografia apresenta-se como “uma oferta que você não pode recusar”. As características do aparato fotográfico posicionam o sujeito de tal modo que o objeto fotografado serve para ocultar a textualidade da própria fotografia — substituindo a leitura (crítica) ativa pela receptividade passiva. Quando confrontados com quebra-cabeças fotográficos do tipo “o que é isto?” (normalmente, objetos familiares fotografados de ângulos não-familiares), ficamos conscientes de que temos de selecionar a partir de conjuntos de alternativas possíveis, de que temos de fornecer informações que a própria imagem não contém. Entretanto, uma vez que descobrimos o que é o objeto retratado, a fotografia instantaneamente transforma-se para nós — não mais um confuso conglomerado de tons claros e escuros, de bordas incertas e volumes ambivalentes, ela agora mostra uma “coisa” que investimos de uma identidade plena, de um *ser*. Com a maioria das fotografias que vemos, essa decodificação e essa *investidura* ocorrem instantaneamente, inconscientemente, “naturalmente”; mas

ocorrem, a totalidade, a coerência, a identidade que atribuímos à cena retratada são uma projeção, uma recusa de uma realidade empobrecida em favor de uma plenitude imaginária. O objeto imaginário, no entanto, não é aqui “imaginário” no sentido usual da palavra; ele é *visto*, ele projetou uma imagem. Uma investidura imaginária do real análoga constitui um primeiro e importante momento na construção do eu, o do “estádio do espelho” na formação do ser humano, descrito por Jacques Lacan:⁴ entre seu sexto e décimo oitavo mês, a criança, que experimenta seu corpo como fragmentado, descentrado, projeta sua unidade potencial, na forma de um eu ideal, sobre outros corpos e sobre seu próprio reflexo em um espelho; nesse estágio a criança não faz distinção entre si mesma e os outros, ela é o outro (a separação virá mais tarde através do conhecimento da *diferença* sexual, revelando o mundo da linguagem, a ordem simbólica); a idéia de um corpo unificado necessária ao conceito de auto-identidade foi formada, mas apenas através de uma rejeição da realidade (rejeição da incoerência, da separação).

Dois pontos com referência ao estágio do espelho no desenvolvimento da criança vêm sendo de particular interesse para a recente teoria da semiótica: em primeiro lugar, a correlação observada entre a formação da identidade e a formação de *imagens* (nessa idade o poder de visão da criança ultrapassa sua capacidade de coordenação física), que levou Lacan a falar da função “imaginária” na construção da subjetividade; em segundo lugar, o fato de que o reconhecimento da criança de si mesma na “ordem imaginária”, em termos de uma coerência reconfortante, é um *falso reconhecimento* (o que o olho pode ver por si mesmo aqui é precisamente aquilo que não é o caso). No contexto de tais considerações, o próprio “olhar” tornou-se recentemente um objeto de interesse teórico. Para dar um exemplo: *O general Wavell observa seu jardineiro trabalhando*, tirada por James Jarché, em 1941; hoje em dia, é bastante fácil interpretar as conotações imediatas de imperialismo paternalístico registradas nessa fotografia de 35 anos e ressaltadas pela legenda (o general observa *seu* jardineiro). Uma primeira análise do texto-objeto revelaria as oposições conotativas que constroem a mensagem ideológica. Por exemplo, a mais importante e óbvia é a oposição *ocidental/oriental*, o segundo termo englobando as marcas de uma “alteridade” radical; ou, como se viu, a colocação dos dois homens na oposição implícita *capital/mão-de-obra*. Entretanto, mesmo diante de tal obviedade,

outra salta à vista — a própria casualidade “natural” da cena que nos é apresentada desarma essa análise, que passa a ser caracterizada como uma resposta *excessiva*. No entanto, a produção em excesso costuma estar ao lado da ideologia, e é exatamente em sua aparente ingenuidade que reside o poder ideológico da fotografia — a convicção de que temos a liberdade de formar nossa opinião sobre uma foto esconde a cumplicidade a que somos induzidos pelo próprio ato de *olhar*. Seguindo trabalhos recentes na teoria do filme,⁷ e adotando sua terminologia, podemos identificar quatro tipos básicos de olhar na fotografia: o olhar da câmera enquanto ela fotografa o evento “pró-fotográfico”; o olhar do espectador enquanto ele ou ela olha para a fotografia; os olhares “intradiagéticos” trocados entre as pessoas (atores) retratadas na fotografia (e/ou olhares de atores para objetos); e o olhar que o ator pode dirigir à câmera.

Na leitura sugerida pela legenda da fotografia de Jarché, o general olha o jardineiro, que por sua vez recebe esse olhar mantendo o próprio voltado submissamente para o chão. Em uma outra leitura, pode-se considerar que o olhar do general se dirige à câmera, ou seja, ao sujeito que vê (a representação identifica o olhar da câmera com o do ponto de vista do sujeito). Esse olhar totalmente frontal — posição quase sempre adotada diante da câmera por aqueles que não são modelos profissionais — é comumente recebido quando nos vemos no espelho: somos convidados a retribuí-lo com um olhar cercado de identificação narcisista (a principal alternativa para essa identificação relacionada à imagética fotográfica é o voyeurismo). O olhar do general retribui o nosso em uma linha direta, o olhar do jardineiro cruza essa linha. A face escondida na sombra (a mão-de-obra aqui é literalmente desprovida de traços), o jardineiro *separa* o general (nosso próprio poder e autoridade na identificação imaginária) do sujeito que vê; o sentido desse movimento é ampliado pela imagem do cortador de grama — um instrumento de amputação — que condensa referências à foice e, por sua posição (as fotografias de cenas estáticas são textos construídos sobre *coincidências*), ao pênis (os cotrrelatos: o temor

⁷Qualquer um que esteja familiarizado com a teoria cinematográfica reconhecerá o seu grau de influência em minhas observações neste texto. O *locus* natural deste trabalho teórico para a língua inglesa seria a revista *Screen* (veja-se, em particular, Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol.16, n.3, outono de 1975).

por parte dos brancos da sexualidade dos negros/o temor da castração). Mesmo ao repelirmos (é o que nos cabe fazer, invariavelmente) tal sentido como uma leitura excessiva do “conteúdo” literal dessa fotografia, deparamo-nos com a mesma configuração: o trabalhador “se coloca entre” o general e a paz de seu jardim, o homem negro literalmente *perturba*. Essas determinações sobrepostas, que aqui podem ser indicadas apenas de modo superficial, agem de comum acordo com os conotadores empiricamente identificáveis do texto-objeto para situar o jardineiro na condição de deslocado, de ameaça, de intruso na terra que pertence, supostamente, ao general — as considerações materiais, por conseguinte, vão além das empíricas na sobre-determinação da ideologia.

O efeito da representação (o emprego do sujeito na produção do significado ideológico) requer que o cenário do que é representado (o da fotografia como texto-objeto) vá ao encontro do cenário de quem faz a representação (o do sujeito que vê) em uma “união sem costuras”. Tal integração é obtida no interior do sistema da fotografia de Jarché, no qual a ideologia inscrita é lida a partir da colocação do sujeito em uma posição central; na fotografia Hillcrest, Nova York, de Lee Friedlander (1970), essa mesma posição é ameaçada. O ataque vem de duas fontes principais: em primeiro lugar, do sistema perspectivo em ponto de fuga — o qual recruta o sujeito a fim de se completar — que foi parcialmente subvertido através das ambíguas relações figura/fundo; é somente com certo esforço consciente que o que é visto nessa fotografia pode ser organizado em termos de sítio/(visão) [*site*/(*sight*)] coerentes e singulares. Em segundo lugar, do artifício do espelho em posição central na fotografia, gerando uma ambivalência fundamental. A cabeça e os ombros seccionados emergem do plano inferior central; o sistema de representação nos acostumou a identificar nosso ponto de vista com o olhar da câmera e, portanto, com um reflexo frontal e pleno do eu; aqui, entretanto, não há qualquer evidência (tal como o reflexo da câmera) para confirmar se estamos olhando para o reflexo do fotógrafo ou de uma outra pessoa — a figura dividida em quartos possui um status de “eu (imaginário)”/“outro” não resolvido. Na fotografia de Friedlander, a combinação do aparato fotográfico técnico com o fluxo fenomenológico em estado bruto quase não conseguiu garantir o efeito subjetivo da câmera — uma coerência fundamentada no olhar unificante de um sujeito pontual e unificado. Quase, porém não inteiramente.

te — a fotografia (e, portanto, o sujeito) mantém-se “bem-composta” (tal como a foto de Jarché, embora de forma diferente). Todos nós sabemos o que é uma “boa” composição — as escolas de Artes sabem ensiná-la — mas não por que ela é assim; as explicações “científicas” para a composição fotográfica tendem apenas a reiterar o que ela é através de uma variedade de descrições divergentes (por exemplo, as da psicologia gestáltica). A consideração de nosso olhar sobre a fotografia pode ajudar a esclarecer essa questão, e nos fazer voltar ao tema do uso característico dela, com o qual começamos este trabalho.

Olhar uma fotografia além de um certo período de tempo é procurar uma frustração: a imagem que à primeira vista dava prazer tornou-se pouco a pouco um véu por trás do qual agora desejamos ver. Não é um fato arbitrário que as fotografias sejam dispostas de modo que não olhemos para elas por muito tempo; nós as utilizamos de uma tal maneira que podemos jogar com o ir e vir do nosso *comando* da cena/(visão) [*scene/(seen)*] (um guarda de um museu nacional de arte que seguia os visitantes com um cronômetro verificou que eles dedicavam uma média de dez segundos a cada pintura — mais ou menos a mesma média de duração de uma tomada no cinema clássico de Hollywood). Ficar muito tempo com uma única imagem é arriscar perder o comando imaginário do olhar, abandoná-lo a este outro ausente a quem pertence por direito — a câmera. A imagem então não mais recebe o *nosso* olhar, reafirmando a nossa centralidade fundadora; ela antes, por assim dizer, evita nossa contemplação, confirmando a sua obediência ao outro. À medida que a transferência penetra em nossa fascinação pela imagem, podemos, desviando nosso olhar ou virando a página, reinvestir de autoridade a nossa visão. (O “impulso de dominação” é um componente da escopofilia, o prazer de base sexual pelo olhar.)

O constrangimento que acompanha a contemplação excessivamente demorada de uma fotografia surge de uma consciência do sistema de representação de perspectiva monocular como uma sistemática ilusão. A lente organiza toda informação de acordo com as leis de projeção que localizam o sujeito como ponto geométrico de origem da cena em uma relação imaginária com o espaço real, mas os fatos intrometem-se para desconstruir a reação inicial: o olho/(eu) [*eye/(I)*] não pode se mover dentro do espaço retratado (que se oferece precisamente para tal movimento),

ele só pode mover-se *de um lado a outro*, até os pontos onde ele encontra a moldura. O inevitável reconhecimento pelo sujeito das *regras* da moldura [*frame*] pode, todavia, ser adiado por meio de várias estratégias, que incluem dispositivos “de composição” para desviar o olho da margem de enquadramento. A “boa composição” pode, portanto, ser nada mais nada menos que um conjunto de dispositivos para prolongar nosso comando imaginário do ponto de vista, nossa *auto*-afirmação; um dispositivo para retardar o reconhecimento da autonomia da moldura, e a autoridade do *outro* que ela significa. A “composição” (e de fato o interminável discurso *sobre* a composição – criticismo formalista) é, portanto, um meio de prolongar a força imaginária da fotografia, o seu poder real de agradar, e pode ser nisso que ela sobrevive há tanto tempo, dentro de uma variedade de racionalizações, como um critério de valor na arte visual de modo geral. Uma teoria recente⁵ considerou o filme o *apogeu* do trabalho em uma “máquina de realização de desejos”, um projeto para o qual a fotografia, segundo essa perspectiva, é apenas um momento histórico – a escuridão do cinema é tomada como condição para uma “regressão” artificial do espectador, e o filme, é comparado à hipnose. É provável, todavia, que o aparelho que o desejo construiu para si mesmo incorpore *todos* esses aspectos da sociedade ocidental contemporânea, denominados pelos situacionistas de *espetáculo*: aspectos que, longe de estarem alinhados em isolamento mútuo ao longo de um progresso historicista, formam um sistema especular integrado, em que ocorrem trocas recíprocas de energia; o desejo não precisa de uma escuridão material para encenar suas satisfações imaginárias; o sonhar acordado, também, tem o potencial da sugestão hipnótica.

Exatamente por causa de seu papel real na construção do imaginário – dos reconhecimentos equivocados necessários à ideologia –, é muito importante que a fotografia seja resgatada de sua apropriação por essa ordem. Contrário à estética do século XIX que ainda domina a maior parte do ensino em fotografia, e a maior parte do que se escreve sobre fotografia, o trabalho em semiótica mostrou que uma fotografia não deve ser reduzida à “pura forma”, nem a uma “janela para o mundo”, nem mesmo a uma passagem para a presença de um autor. Um fato de primordial importância social é o de que a fotografia é um *local de trabalho*, um espaço estruturado e estruturador dentro do qual o leitor distribui, e é distribuído por, quaisquer códigos com os quais ele ou ela tenha fami-

liaridade, de modo a *fazer sentido*. A fotografia é um sistema de significação dentre outros em uma sociedade que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento pelo qual eles “comunicam” seus ostensivos “conteúdos”. É, por conseguinte, importante que a teoria da fotografia leve em consideração a produção desse sujeito, já que a totalidade complexa de suas determinações é dotada de nuances e restringida em sua passagem através e além das fotografias.

Notas

1. Publicado em inglês por Jonathan Cape, 1967.
2. Para uma análise geral desta obra em sua aplicação à fotografia, ver Victor Burgin, “Photographic Practice and Art Theory”, *Studio Internacional*, jul/ago 1975, e Victor Burgin (org.), *Thinking Photography*, Londres, Macmillan, 1982, cap.3.
3. Jean-Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly*, inverno 1974-1975.
4. Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, tel qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”, *R.E.P.*, 1949, XVII, 4. [Trad. bras. “O estágio do espelho como formador da função do eu”, in *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.]
5. Ver, em particular, Jean-Louis Baudry, “The Apparatus”, *Camera Obscura*, outono 1976.

Robert Morris

O tempo presente do espaço

Robert Morris

[Kansas City, 1931]

Robert Morris estudou engenharia na Universidade de Kansas City e é formado pelo Instituto de Artes de Kansas City, a Escola de Belas-Artes da Califórnia e o Reed College, em Oregon. Desenvolve desde cedo importante reflexão sobre o panorama norte-americano do pós-guerra, entremeada a seu próprio trabalho, desde suas incursões no meio da dança, com Ann Halprin em São Francisco, até, após sua chegada em Nova York, em 1961, as ações coletivas junto ao Fluxus e em colaboração com Yvonne Rainer e Carole Schneeman. Em Nova York, estudou história da arte no Hunter College (1962-63), escrevendo monografia sobre Brancusi.

Em seus ensaios críticos, o artista dedica-se a pensar sobre as questões lançadas pela obra de Jackson Pollock ("Anti Form", *Artforum* VI, n.8, abr 1968; "American Quartet", *Art in America* 10, dez 1981), assim como sobre a escultura contemporânea, sua incorporação de múltiplos pontos de vista, espaços distintos,

A espada foi a principal arma portátil antes do aperfeiçoamento da espingarda de pederneira. Durante séculos, dois tipos de espadas eram feitos. As de metal temperado brando eram flexíveis mas não possuíam um gume cortante. As de metal temperado rígido possuíam um gume, mas eram frágeis e quebravam facilmente. A idéia de uma boa espada era uma contradição de termos até perto do século XI, quando os japoneses uniram as características que se excluíam mutuamente ao forjar um revestimento de aço rígido sobre um âmago flexível mais brandamente temperado.¹

Desde meados dos anos 60, tem proliferado um grande número de opções mais ou menos bem-sucedidas para o objeto independente específico. Quero costurar uma linha de conexão passando por algumas delas e retornar a obras anteriores com essa linha. Fazer uma narrativa. Reclamar um desenvolvimento em retrospecto. Inventar a história. A linha dessa narrativa histórica passará através de certos tipos de vazio — zonas de espaço focalizadas, cujos aspectos são qualitativamente diferentes dos objetos. Os anos 70 produziram uma grande quantidade de obras em que o espaço é fortemente enfatizado de um modo ou de outro. Quero fazer algumas generalizações sobre a natureza

dessas obras recentes, assim como de obras do passado que tinham um foco espacial.

Três modelos precisam ser construídos aqui. Em primeiro lugar, uma descrição adequada de um estado de ser [*state of being*] que chamo de presentidade [*presentness*]. Em segundo, um tipo de desenvolvimento histórico kuberiano citando precedentes, alguns deles muito separados no tempo e no espaço. E em terceiro lugar as características formais do paradigma sublinhando o tipo de trabalho que agora se apodera da presentidade como seu domínio. Esses três modelos estabelecem uma triangulação com um tipo de escultura feita hoje em dia, cujas implicações são qualitativamente diferentes da escultura produzida no começo do século XX, ainda que nem sempre as suas intenções sejam conscientes. Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve na escultura do passado. As questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico parecem não ter nada a ver com essas mudanças. Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência. E, apesar de a arte em questão não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tornar essas percepções mais conscientes e articuladas.

distâncias e temporalidade estendidas. A reflexão teórica de Morris a respeito da nova escultura dos anos 60 opõe-se a leituras como a de Michael Fried, em seu famoso "Art & Objecthood" (*Artforum* 10, jun 1967). Dentre seus ensaios, destacamos especialmente as "Notes on Sculpture I, II, III e IV" (*Artforum* IV, n.6, fev 1966; *Artforum* V, n.2, out 1966; *Artforum* V, n.10, jun 1967; e *Artforum* VII, n.8, abr 1969). Seus escritos encontram-se reunidos em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MIT Press, 1994).

O texto aqui publicado aborda trabalhos instauradores de uma experiência espacial em constante mudança, que se estende no tempo, nomeada "*presentness*". Dada a inexistência de tradução vernacular em português que abarque o sentido de *presença* como *atualidade em processo*, optamos por adotar o termo "presentidade", introduzido por Milton Machado na tradução do texto de Michael Fried mencionado acima, publicado no Brasil como "Arte e objetidade" (*Arte & Ensaios* 9, dez 2002), texto este célebre pelo embate com os artistas minimalistas, entre os quais Robert Morris.

"The Present Tense of Space"

Publicado originalmente em *Art in America* (jan/fev 1978).

O “espaço mental” não tem nenhuma localização no interior do corpo. Entretanto, sem ele não há nenhuma consciência. Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo, e que apenas com o desenvolvimento lingüístico de certos termos para a interioridade espacial, por volta do segundo milênio a.C., se pode considerar o início da consciência subjetiva como tal. A relação presumivelmente complexa entre a linguagem se espacializando e os fenômenos imagísticos do próprio espaço mental não é articulada por Jaynes e está além do tema dessa narrativa.² Do mesmo modo, a relação entre a memória e a experiência imediata só pode ser tratada aqui como uma ocorrência óbvia. Não é necessária para a minha narrativa uma teoria da consciência. Só quero apontar alguns parâmetros e até algumas distinções óbvias. A experiência do espaço mental figura na memória, reflexão, imaginação, fantasia — em qualquer estado de consciência diverso da experiência imediata. E ela com freqüência acompanha a experiência direta: uma pessoa se imagina comportando-se de um modo diferente, estando em outro lugar, pensando em outra pessoa, lugar, tempo, no meio da atividade presente.

Algumas questões sobre imagens localizadas no espaço mental da memória: será que um amigo é relembrado com a sua boca aberta ou fechada, em movimento ou em descanso, de frente ou de perfil? Será que o espaço em que uma pessoa vive no seu cotidiano é representado na mente como se fosse uma espécie de mudança de imagens “fílmicas”, assemelhando-se à experiência em tempo real de andar por esse espaço? Ou será que ele vem à mente em algumas seqüências de visões características, mas estáticas? Acredito que imagens estáticas, características, tendem a predominar no cenário da memória do espaço mental. A oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado parece ser uma constante, no que diz respeito ao processamento de imagens. A apresentação de si [*self*] para si mesmo, uma operação mais complexa envolvendo tanto o uso extensivo da linguagem quanto a imaginação, mantém também uma oposição entre o estático e o dinâmico. Algum tempo atrás, George Herbert Mead dividiu o *self* em “eu” [*I*] e *mim* [“me”]. O primeiro tem a ver com o *self* se experimentando em tempo presente, reagindo conscientemente. O segundo é o *self* reconstituído a partir de vários indícios relembrados. Ou, como Mead se expressa:

O modo mais simples de lidar com o problema seria em termos de memória. Eu falo comigo mesmo, relembro o que disse e talvez o conteúdo emocional que permeava o que disse. O “eu” desse momento está presente no “mim” do momento seguinte. De novo não posso me virar suficientemente rápido para captar a mim mesmo. Torno-me um “mim” à medida que relembro o que disse. Ao “eu”, no entanto, pode ser atribuída a relação funcional. Por causa do “eu”, dizemos que nunca temos total consciência do que somos...³

Parece haver uma distinção fundamental entre a experiência interativa em tempo real e todos os outros tipos de experiência. O “eu” é aquela parte do *self* no ponto da seta do tempo que é apresentado ao *self* consciente. O “mim” é aquela “imagem” reconstituída do *self* formada de quaisquer partes — linguagem, imagens, juízos etc. — que nunca podem coexistir com a experiência imediata, mas a acompanham em partículas e pedaços.

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. A alteração para evocar a experiência espacial: objetos e visões estáticas brilham no espaço mental. Uma série de *stills* substitui a experiência fílmica do tempo real. Há uma alteração do foco do ambiente externo para aquele ambiente do *self* em uma situação espacial, na qual prevalece um rompimento qualitativo, paralelo, entre o “eu” do tempo real e o “mim” que reconstitui. Como existem dois tipos de *selves* conhecidos pelo *self*, o “eu” e o “mim”, existem dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. O “eu”, que é essencialmente sem imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente. O “mim”, um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo com o modo de percepção do objeto. Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno. Trata-se de uma distinção

radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática. A distinção confirma se a consciência está representando para si mesma o mundo ou sua primeira divisão, o *self*.

Pode-se dizer que a constituição da cultura envolve a sobrecarga do “mim” com objetos. Trata-se da modalidade do tempo passado relativamente claro. O espaço, nesse esquema, foi pensado principalmente como a distância entre dois objetos. O objetivo desta narrativa é tornar o espaço menos transparente, tentar apreender a sua natureza percebida à frente daquelas transformações culturais habituais que sempre “conhecem” na modalidade estática do “mim”.

A percepção do espaço é uma das mais notáveis experiências do tipo “eu”.^{*} Na evocação e reflexão desse tipo de experiência, o “eu” é transmutado para o domínio do “mim”. A memória é o elemento operativo aqui. A dimensão do tempo evita que o “eu” e o “mim” coincidam. Na percepção relativamente imediata do objeto — encontro seguido por determinação e julgamento — há pouca extensão ou intervalo entre as duas modalidades. A experiência espacial, exigindo movimento físico e duração, invariavelmente interpõe uma extensão entre essas duas modalidades.

A elevada consciência da experiência artística tem sempre que terminar na modalidade de julgamento “mim”. Uma vez que ela é tão pesada em seu final, tão fixada pela linguagem, história e fotografia, pouca atenção foi dedicada a fazer distinções qualitativas entre trabalhos que começam como objetos — e têm que percorrer uma distância menor para ir em direção à modalidade “mim” — e trabalhos localizados no espaço, que têm muito mais a percorrer, literalmente ou de outra maneira, na direção do resultado final do julgamento. É claro que foi a fotografia, negadora do espaço e do tempo, que teve essa malévola eficácia na ação de afastar toda uma percepção cultural da realidade do tempo na arte que está localizada no espaço.

^{*}No domínio estritamente lingüístico, Roland Barthes afirma que o ato de escrever sobre o *self* pode ser outro modo de ser do qual o “mim” é excluído. Como ele coloca a questão: “Eu mesmo sou meu próprio símbolo, sou a história que acontece comigo: andando livremente na linguagem, não tenho nada com que me comparar, e nesse movimento o pronome do imaginário ‘eu’ é *im-pertinente*; o simbólico se torna literalmente *imediato*...” O “eu” aqui não tem nenhum referente. Como um significante, ele coincide com o significado. A citação acima é de *Roland Barthes by Roland Barthes*, Nova York, Hill and Wang, 1977, p.56.

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto — o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado. Esta tem sido uma polaridade permanente entre a experiência da escultura e a da arquitetura.

Que tipos de relações iniciais a escultura e a arquitetura podem ter tido entre si? Desde os tempos mais remotos a figura, a não ser no caso de pequenos amuletos ou ídolos, era alojada em casas. Tinha um lugar dentro de um espaço arquitetônico ou era posta em uma relação exterior com uma edificação. Em termos de uma relação interior, o nicho frequentemente fornecia tanto a transição para a parede quanto a separação de enquadramento para a figura. O nicho literalmente encaixa o objeto na arquitetura dominante. Sem dúvida, os processos remotos de entalhar figuras nas paredes removendo material em torno delas levaram diretamente à invenção das figuras colocadas em nichos. É claro que, hoje em dia, toda figura considerada significativa foi desalojada pelas obsessões conjugadas, a da coleção de museu e da apresentação fotográfica. Em que medida uma relação oposta pode ter prevalecido — a arquitetura sendo intencionalmente subserviente em relação à escultura independente e livremente posicionada — é difícil dizer. Alguns dos templos circulares de Atenas provavelmente foram construídos apenas para alojar a figura central da divindade. E isso deve ter tido precedentes mais antigos. Mas, na época do Renascimento, a relação da figura livremente posicionada com o espaço em torno era (diferentemente do nicho que acomodava) na maior parte das vezes de concordância. Para o sucesso da minha narrativa, procuro exemplos bem anteriores, em que esse problema da relação de objetos significantes e independentes do espaço arquitetônico, e vice-versa, foi trazido à tona e enfrentado.

Michelangelo trabalhava tanto como arquiteto quanto como escultor. Alguns de seus interiores levavam em conta de maneira intensa e peculiar o objeto destacado — a figura esculpida. Na capela Médici há, de fato, uma estranha acomodação entre as quatro figuras de sarcófago da *Aurora*, *Crepúsculo*, *Noite* e *Dia*, e o espaço em torno. Os dois sarcófagos, com suas tampas em arco, superfícies planas e volutas ornamentadas, refletem as cornijas do tabernáculo da parede acima. Os seus suportes refletem os um-

brais da porta em forma de voluta. A estrutura toda é firmemente fixada na parede. Mas, diferentemente de precedentes em termos de forma, tais como o Túmulo do Cardeal de Portugal em San Miniato, esses sarcófagos não são alojados em uma alcova, mas se projetam da parede como enormes estruturas ornamentais de lareira. Essa forma presa mas saliente, junto com os detalhes que refletem o tabernáculo da alcova, fixam os túmulos mais como uma parte da arquitetura do que como ataúdes separados que foram alojados ali.

As figuras maciças, escorregadias e oscilantes, acima das tampas parecem mais deslocadas de seu lugar pelo fato de os sarcófagos fazerem parte da parede. Elas se assemelham a pensamentos posteriores, literalmente pendendo da arquitetura. Nominalmente reclinadas, essas figuras têm pouco a ver com repouso. Em termos anatômicos, trata-se de quatro figuras contorcidas e hostis. Fisicamente, são quatro blocos maciços de mármore apenas se equilibrando nas tampas inclinadas dos sarcófagos. Enquanto os joelhos dobrados da *Aurora* e do *Crepúsculo* revelam as extremidades curvas das tampas sobre as quais repousam, a *Noite* e o *Dia* parecem ter sido feitos para uma superfície muito mais longa.* Apenas a trança do cabelo da figura da *Noite*, caindo na vertical, equaciona a posição da figura como compatível com a inclinação. Mas isso quase não suaviza a precariedade da figura, da qual quase um terço pende da tampa. Entretanto, os poucos detalhes que demonstram a gravidade e a inclinação são suficientes para exprimir um posicionamento intencional, embora altamente forçado.

É essa disposição forçada que põe as figuras em uma nova relação com o espaço. A elas foi negada a dignidade do nicho protetor, ou a declaração de independência fornecida por um pedestal firme. Para além de sua identidade como figuras e alegorias, elas funcionam como massas carregadas com energia cinética potencial, querendo escorregar para o espaço. A força

* Michelangelo deixou Florença em 1534, e a Nova Sacristia foi aberta por volta de 1545. Portanto, ele não instalou pessoalmente as figuras sobre os sarcófagos. Existe uma controvérsia sem solução a respeito do quanto as figuras foram alteradas por mãos que não as de Michelangelo em sua instalação. Mas ele obviamente concebeu a colocação e esculpiu as figuras antes de partir. Parece seguro dizer que a colocação surpreendente é dele, sem levar em conta se algum entalhe foi feito no momento da instalação. Ver Martin Weinberg, *Michelangelo, The Sculpture*, Nova York, Columbia University Press, 1967, vol.1, p.352-65.

que está contida nelas leva à compressão geral do volume da sala como um todo, que é semelhante a um poço. Acima e abaixo de suas identidades nominais, elas funcionam para estabelecer um tipo de campo de força posto em oposição à câmara circundante da própria capela. Aqui, figuras de extrema individualidade têm outro nível de existência, de modo geral, ao mesmo tempo em que participam da articulação de um todo espacial particularmente carregado — um todo espacial que dominou e transmutou as suas partes mais tensas e dramáticas: as figuras esculpidas.

No vestibulo da Biblioteca Laurentiana, os detalhes arquitetônicos recebem um tratamento similar: as escadas, as volutas e as colunas duplas rebaixadas ocupam agressivamente o espaço, em vez de oferecerem limites passivos, transições ou relevo. A escada, especialmente, é elevada ao status de uma escultura quase independente — mas ela é tanto mais quanto menos do que isso. Todavia, o seu próprio exagero transforma o espaço e não se mantém meramente como um elemento arquitetônico excêntrico. O espaço se torna “escultural” em função de os detalhes arquitetônicos serem superenfaturados, tragados para o espaço como objetos. Trabalhando aqui a partir de um outro espaço muito comprimido, Michelangelo forçou os traços arquitetônicos, mais do que a figura esculpida, a estabelecer um campo de forças espacial. O Barroco tardio tendia a acomodar e misturar a figuração ou os traços arquitetônicos em espaços ondulados, profundamente modelados. Mas nessas obras da primeira fase do Maneirismo, as oposições constantemente questionadas salientam tanto os objetos quanto o continente, a fim de estabelecer tais espaços tensionados.

A qualquer momento em que o objeto tenha se tornado específico, singular, denso, articulado e autocontido, já teve êxito em se retirar do espaço. Possui apenas vários aspectos visuais: desse lado ou daquele, próximo ou afastado. A não ser, talvez, que esteja disposto no espaço de uma maneira que eleve o fato existencial da disposição a um fato de “ocupação”, tensionando assim tanto o objeto quanto o espaço em torno dele. O equilíbrio precário, por exemplo, foi a solução de Michelangelo para as figuras tumulares, já dramáticas, na capela Médici. Mas também houve uma longa história de obras que escolheram lidar com o espaço como descrição [*depiction*]. A *Porta do Inferno* de Rodin é um bom exemplo. Esse relevo de 6m de altura é constituído de um par de portas de bronze que não abrem, uma viga e uma moldura em torno — tudo isso fervilhando com pequenas figuras agitadas. Algumas destas são muito mais tridimensionais do que outras, mas todas

dão a impressão de emergir ou desaparecer no fluxo congelado da superfície. A miniaturização e o relevo foram estratégias conjugadas, pelas quais Rodin tentou capturar nessa obra um espaço imaginado.

As pequenas figuras na *Porta* giram e pulsam e permutam suas posições em um espaço de relevo perturbado, raso mas ambíguo. É cansativo procurar o caminho em meio à queda dos Ugolinos, Paolos e Francescas etc. Cada borda anuncia uma tempestade romântica em miniatura. O que se deve fazer com relação a esse aparente fracasso monumental? Acho que se trata de uma das mais fundamentadas tentativas de representar o “espaço mental”. A iconografia indica uma coleção de seres e estados retirados diretamente da literatura, que habitam o espaço do pensamento, e não o mundo exterior. A obra parece se esforçar para dar forma a figuras em um espaço imaginado: o que quer dizer, um espaço sem traços característicos, de profundidade indefinida; um tipo de tela sobre a qual as figuras imaginadas são projetadas. O espaço mental tem um traço espantoso que não é compartilhado com o espaço presente [*actual*]: não existe como espaço. Não tem nenhuma dimensão ou localização. Trata-se de uma das duas principais analogias da consciência com o mundo, mas como não tem nenhuma localização, exceto no tempo, precisa ser também uma operação. A figura central do *Pensador*, maior do que as outras, é a operadora da cena, que constitui uma manifestação do seu pensamento. Rodin disse que a figura “sonha. O pensamento fértil elabora lentamente a si mesmo dentro do seu cérebro. Ele não é mais um sonhador, é um criador.”⁴ A identidade arquitetônica da porta sugere a transitoriedade que, em troca, sugere o tempo, que é a única dimensão literal do pensamento. Desproporcional em comparação com as figuras mínimas que encerra, essa borda arquitetônica de fato emoldura o mundo, deixando-o do lado de fora. Ela sustenta o mundo-análogo interior das imagens da consciência e o caráter não-específico do espaço interior “imaginado” — nesse caso povoado de “pensamentos” que ninguém se preocupa muito em pensar: pensamentos tediosos, *fin-de-siècle*. Mas é essa qualidade de não-lugar da profundidade indefinida, análogo não ao mundo real, mas ao mundo do espaço mental, o que aproxima a minha narrativa da *Porta*.

O *Balzac* é um interessante corolário para a *Porta*. Diferentemente da *Porta*, trata-se de uma figura singular, estática. Um grande e ambíguo monstro: uma figura maciça coberta por um manto pendurado frouxa-

mente. Esses traços que dão ao corpo a sua identidade, que permitem examiná-lo em busca de informação a respeito da postura, sexo, altura, atividade etc., encontram-se completamente obscurecidos pela capa. Não tem nem braços nem pernas. É verdade que as mangas pendem, indicando os lados da figura. Entretanto suspeitamos que os braços e mãos se encontram em outro lugar, por baixo do manto. Automaticamente nos movemos em torno da figura para tentar obter mais indícios a respeito do corpo escondido. A face é menos modelada do que goivada. Alternadamente nos aproximamos e afastamos, descobrindo que a modelagem decai ao nível de uma massa informe a certas distâncias, e começa a emergir de modo fugaz como a configuração de uma face, a partir de uma repentina mudança de ângulo. Ao contrário das figuras da *Porta*, essa está parada, mas nós estamos constantemente em movimento, no ato de apreendê-la. Não tendo nenhuma aparência característica, nenhum perfil singular para lhe dar uma *gestalt* definida, a memória não pode gravá-la claramente. Erguendo-se do alto de seu pedestal, a figura é vista contra o céu, mais do que como parte de um local particular. Não se localizando nem em uma memória clara, nem em um lugar literal, ela existe para nós na extensão temporal exigida para que a vejamos. Ela se aproxima daquele modelo de obra espacial que começa a ter a presentidade como a sua dimensão primordial, eclipsando a imagem estática, relembável, do objeto autônomo. O poder do *Balzac* é o de que — embora claramente um objeto — ele oscila tanto no campo de percepção do observador, que este só pode ter uma compreensão dele temporariamente, considerando seus aspectos perpetuamente mutáveis. Raramente um objeto na história da arte contradisse a si mesmo de modo tão magnífico.

Um tipo de estrutura que realinha a relação entre objetos e espaços, mas que sempre é considerada por aquilo que foi em vez de por aquilo que é, é a ruína. Abordada no sentido histórico-romântico, a ruína tem uma aura própria e foi cuidadosamente cultuada no século XVIII como uma forma de arte que agora é desprestigiada. Grande parte da paisagem mundial está coberta por ruínas mais ou menos cuidadosamente conservadas e “genuínas” — sendo que as da Grécia e de Roma exibem os destroços de pedras mais cuidadosamente selecionados da face da Terra.

Encaradas sem nenhuma reverência ou respeito histórico, as ruínas costumam ser espaços excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e

o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede. Tais relações não são encontradas em estruturas que escaparam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos. É uma pena que todas as grandes ruínas tenham sido tão profanadas pela fotografia, tão reduzidas a imagens banais, e assim tão carregadas com um respeito histórico sentimentalizado. Contudo, tratando-se dos gigantescos vazios das Termas de Caracalla ou das câmaras apertadas e dos níveis variados de Mesa Verde, tais lugares ocupam uma zona que não constitui estritamente nem uma coleção de objetos, nem um espaço arquitetônico.

Certamente as ruínas não são consideradas, de modo geral, como esculturas. Levando em consideração essas e outras estruturas que vêm em seguida, dei mais um passo em direção ao suposto domínio da arquitetura. Mas a escultura foi, por algum tempo, arquitetura pirateada. Alguns dos escultores contemporâneos ilustraram, nesse caso, o foco no espaço, interno e externo, tanto quanto nos materiais e objetos que delimitam e articulam esses espaços. A sensibilidade triangulada pelos três modelos que estão sendo construídos por essa narrativa pertencem à escultura. Qualquer material, imagem ou forma encontra-se aberto para qualquer um que queira usá-los. Michelangelo é um bom exemplo de alguém que trabalhou nas categorias formais tanto de escultor quanto de arquiteto. Provavelmente por essa razão foi capaz de forçar uma para dentro da outra, e de trabalhar em um terceiro nível que era ambas sem ser nenhuma delas.

A construção como objeto fechado que exclui o espaço foi menos difundida em muitos exemplos dos tipos de edificação do Oriente Médio e do Extremo Oriente. Isso é especialmente aparente em estruturas descobertas ou parcialmente abertas — a mesquita, o pavilhão e ponte chineses, a fonte indiana etc. Está ausente aqui o continente ambiental totalmente fechado, que aloja tanto os objetos quanto a figura humana. Na América Central e na América do Sul, os pátios, plataformas de templos e várias construções em forma de observatórios dos maias têm a mesma abertura para o céu. Além de uma abertura geral, transições abruptas entre planos horizontais e verticais do chão e da parede frequentemente estão ausentes. As elevações variam, as projeções se interrompem. A reação comportamental de cada pessoa é diferente, menos passiva do que na ocupação do espaço arquitetônico normal. Os atos físicos de ver e experimentar essas estruturas excêntricas são, de modo mais completo, uma função do tempo, e algumas vezes é necessário um grande esforço para se mover através

delas. O conhecimento desses espaços é menos visual e mais cinestésico-temporal do que em relação às construções que têm gestalts claras, como formas exteriores e interiores. Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens.

Tendo indicado alguns exemplos históricos para um modelo de arte que questionou a opção restrita entre continente e objeto, e tendo articulado até certo ponto um modelo experimental para a presentidade como um domínio espacial, é possível voltar-se para trabalhos mais recentes, que buscaram opções além do objeto autônomo, atemporal.

A partir do final da década de 1950, a maior parte dos artistas associados aos happenings também produziram vários tipos de trabalhos ambientais. A maior parte desses trabalhos, ao tentar evitar o objeto, decaiu para um tipo de decoração arquitetônica. A retenção tomou o lugar das coisas, e uma força centrífuga substituiu uma força centrípeta. Mas o campo de força do espaço era geralmente fraco. Começando na década de 1960, uma parte dos trabalhos produzidos utilizava a extensão lateral do solo. O equipamento empregado era geralmente pequeno, algumas vezes fragmentado. A elevação, o domínio das coisas, era evitada. Usava-se um tipo de situação de relevo que se deslocava da parede para o chão. Foi desenvolvido um espaço raso “inferior”, que mal chegava a ter mais do que duas dimensões, para dar ao espectador um tipo de “dupla entrada”, permitindo que ele ocupasse dois domínios simultaneamente: o da cobertura rasa do espaço do trabalho e o das regiões superiores, livres de arte, a partir das quais ele domina um ponto de vista fora da obra. Os pés do observador estão nesse espaço da arte, mas a sua visão opera de acordo com a percepção dos objetos. Algumas peças “dispersas” ocupavam todo o solo, com as paredes funcionando como molduras delimitadoras.

Mais recentemente, certas obras em “miniatura” mantiveram a extensão lateral do espaço do solo, mas alteraram o seu caráter. A qualidade de miniatura ou de modelo dos elementos sobrecarrega o espaço com uma vastidão implícita, comprimida abaixo dos joelhos do observador. Nem os objetos nem o espaço têm o seu tamanho verdadeiro. Uma pessoa se torna

um gigante na presença deles. Esses trabalhos encolhidos, embora tenham definitivamente o predomínio do objeto, enfatizam o espaço em um grau mais elevado do que faziam os trabalhos dispersos, anteriores, na medida em que descrevem um espaço aparentemente maior do que o seu tamanho real, pressionado para baixo em torno das representações miniaturizadas. O todo é removido do nosso próprio espaço e tempo. Parece que essas obras devem algo à fotografia, que pode fascinar pela mesma habilidade em comprimir a vastidão em uma escala miniaturizada. Aceitamos a fotografia (diferentemente da pintura de representação) como uma realidade reduzida, como um tipo de projeção do mundo. Acreditamos que ela registrou o espaço através do qual nos movemos. Os trabalhos tridimensionais em miniatura efetuam um deslocamento similar — com a diferença de que sentimos nosso próprio espaço em torno de nós e simultaneamente o sentimos reduzido pelo trabalho em nossa presença. O espaço é, ao mesmo tempo, grande e pequeno. Mas, assim como nas fotografias, aqui somos turistas distanciados, *voyeuristas*, dos mundos descritos aos nossos pés.

Os trabalhos recentes que têm relevância para o tema próprio desta narrativa formam um grupo coeso. Alguns têm uma participação mais completa que outros, em confronto com preocupações espaciais. Não são miniaturas, e alguns são até muito grandes. Estão localizados tanto dentro de salas quanto do lado de fora. Os primeiros exemplos de obras que enfocam intensamente o espaço podem ser encontrados em meados da década de 1960. Embora o enfoque espacial seja mais freqüente hoje em dia, nem sempre é mais claro do que nessas obras anteriores, e em muitos casos as obras recentes são apenas um refinamento. Contudo, em meio aos muitos exemplos de obras citadas aqui para ilustrar a narrativa, é possível encontrar esse enfoque espacial tendendo a um ou outro de dois tipos genéricos de espaços: aqueles que são articulados dentro de estruturas contidas e aqueles que operam em uma situação de “campo” aberto. Quase seria possível denominar esses tipos de espaços como “nome” e “verbo”. Ocasionalmente, ambos os tipos são encontrados em uma única obra. Obras do primeiro tipo geralmente apresentam uma forma exterior forte, assim como um espaço interior. Em alguns casos, os interiores de obras em larga escala — sejam eles acessíveis física ou apenas visualmente — são pouco mais do que o resultado do envoltório exterior. Todavia não é o objeto grande, que pode ser oco, o que reve-

la uma mudança no pensamento acerca da escultura. É em abordagens motivadas pela divisão e modelagem dos espaços — as quais podem empregar ou não estruturas circundantes — que se pode encontrar direções diferentes do minimalismo e mesmo opostas a ele.

Vale a pena observar o quanto e de que modo o minimalismo está por trás de todo trabalho que possui foco espacial — assim como vale a pena observar de que modo ele pode apresentar agora uma barreira para o seu desenvolvimento posterior. Desde o início do minimalismo havia uma oposição entre formas [*forms*] que acentuavam a superfície e modulavam os detalhes da forma [*shape*], e trabalhos que optavam por uma generalidade mais estrita. Foram estes últimos que se abriram mais facilmente para a inclusão do espaço como parte das unidades físicas e não algo separado. Essas formas serviam mais como marcadores e delimitadores. O espaço não era absorvido por elas como era pela especificidade mais decorativa de objetos, apresentando um maior acabamento e excentricidade de detalhes. Esse uso se estendeu em várias direções nos anos 70. Algumas enfatizavam uma maior crueza do material, algumas o tamanho, o peso, a fascinação com o sistema ou a construção, e foram dar no monumento que se torna um tanto acessível. Outros esforços, contendo uma ênfase nos aspectos fenomênicos, moveram-se mais diretamente para uma confrontação com o espaço. Alguns, por apresentarem interiores articulados, aproximaram-se de uma imagética arquitetônica. Outros trabalhos abriram o campo espacial estendido ao empregarem distâncias em vez de interiores contidos. Na maioria dos casos, a forma gestáltica unificadora costumou prevalecer. Essas foram opções estruturais encontradas por várias obras, mais do que seguidas programaticamente.

Uma indicação do poder da forma gestáltica totalizante [*wholistic*] e generalizada é que ela sustentou quase todos esses desenvolvimentos ao garantir uma unidade estrutural, primeiro para os objetos e em seguida para os espaços. A natureza da unidade gestáltica, no entanto, está presa à percepção, que é instantânea — na mente, se não sempre no olho. Mas essa informação de “tudo ao mesmo tempo” gerada pela gestalt não é relevante e provavelmente é antitética com relação à natureza comportamental e temporal da experiência espacial estendida.

Devemos lembrar que os trabalhos que têm uma estrutura totalizante foram originados nos espaços internos das galerias e transferidos, em

meados dos anos 60, para sítios [*sites*] exteriores. É errado descrever os espaços das galerias e dos museus como “espaciais” nesse sentido em que venho usando o termo. Tais salas são antiespaciais ou não-espaciais em termos de qualquer tipo de experiência comportamental, pois são percebidas de modo tão totalizante e imediato quanto os objetos que alojam. Essas áreas fechadas foram designadas para a confrontação frontal de objetos. A confrontação do objeto independente não envolve espaço. A relação de tais objetos com a sala quase sempre teve a ver com o seu alinhamento axial para o confinamento das paredes. Assim, o objeto totalizante é uma forma positiva dentro do espaço negativo, mas igualmente totalizante, da sala. Uma forma ecoa a outra: uma solução tensa, um tanto sem ar. Reivindicações para o objeto independente foram na verdade reivindicações para uma relação escondida: aquela do objeto em relação ao enquadramento retilíneo e tridimensional da sala. Deve-se dizer que tal espaço tanto precedeu quanto gerou o assim chamado objeto independente. Pouco surpreende o fato de que o objeto gestáltico, quando colocado do lado de fora, raramente funciona.

Em termos mais amplos, os trabalhos baseados na totalidade da gestalt ainda mantêm as suposições estabelecidas pela arte clássica do Renascimento: imediatez e compreensibilidade de um ponto de vista, estrutura racionalista, limites claros, proporções ajustadas — em resumo, todas essas características que o objeto independente dos anos 60 redefiniu. Apesar das variações sobre esse tema feitas por muitos trabalhos dos anos 70, aqueles que mantêm o espaço totalizante mantêm o classicismo e todas as suas implicações. Apontei os esforços de Michelangelo para perturbar a solidez auto-satisfatória dos cânones clássicos, na Biblioteca Laurentiana e nos túmulos Médici. Não entrei no Barroco, que veio em seguida, a fim de achar precedentes ou ligações kublerianas para a obra que é o assunto desta narrativa. Mas me pergunto se eu deveria ter feito isso. Podemos estar certos de que nenhum papa Alexandre VII vai ascender ao púlpito da NEA para fundar um projeto comparável às Colunatas Bernini na catedral de São Pedro, onde ele

transforma a arquitetura em escultura, usando quatro séries de grandes colunas que se movem em uma elipse gradual para fragmentar uma parede em atividade constantemente mutável. Embora sejam todas iguais, de dentro dão uma sensação diferente, menos uniforme que o desfile de estátuas em seu topo. A imensidão do interior oval cria um choque abrupto de total vacância

com a densidade no limite e, para o pedestre sob a colunata, atravessando o espaço imenso em círculo, o interesse é renovado minuto a minuto, porque Bernini fragmentou o espaço em cem vistas distintas.⁵

As preocupações do novo trabalho em questão aqui — a coexistência do trabalho e do espaço do observador, as múltiplas vistas, os começos de um ataque à estrutura fornecida pela gestalt, os usos de distâncias e de espaços contínuos profundos, as explorações de novas relações com a natureza, a importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção — também descrevem as preocupações do Barroco. Fica parecendo que grande parte dos trabalhos mais convincentes para a minha discussão, obras que são mais duramente contra as definições dos anos 60, deslocou-se até certo ponto na direção de uma sensibilidade e uma experiência barroca, sem acompanhar, em sua maior parte, o tipo de imagens do Barroco.

O discurso cultural envolve uma hierarquia de representações. Essas representações procedem das intenções individuais para as manifestações, para as reproduções e para as interpretações daquelas manifestações individuais. A cada nível de transformação nessa cadeia de representações que se ampliam, um “ruído” adicional entra no sistema. Duchamp notou esses ruídos que intervinham entre a intenção e a realização do artista e, mais uma vez, entre a realização e a interpretação do público. Toda manifestação artística supostamente é aberta e disponível para representações transformativas posteriores no domínio público — principalmente por meio da linguagem e da fotografia. Pode-se argumentar que a arte que começou ou com a linguagem ou com a fotografia está sujeita a menos ruído, na medida em que a amplificação, mais do que a transformação, deve ser o seu destino. Mas essas formas estão tão sujeitas ao comentário transformador quanto quaisquer outras. Uma teoria geral das representações transformativas está muito além do escopo desta narrativa. Mas quero tocar em alguns aspectos relevantes para a arte cujo foco é o espaço.

O primeiro nível de representação transformativa é metafísico. O artista tenta representar algum aspecto daquilo que o seu modelo de arte possível poderia ou deveria ser. Toda manifestação é sempre mais ou menos do que o paradigma. A fim de que o artista seja capaz de representar, ele tem que ser capaz de recordar o que quer fazer. Desde Rodin, toda a

escultura moderna pressupôs o desenho. Em especial desde os anos 60, praticamente toda obra tridimensional foi proveniente do desenho. O banco de memória para trabalhos de tipo construtivo está alojado nas vistas planas e elevadas. Esses parâmetros da memória são muito mais apropriados para os objetos do que para os espaços. É claro que algumas espécies de materiais são invariavelmente empregadas para definir espaços. A maior parte, mas não todos, dos trabalhos que constituem o tema desta narrativa é do tipo construtivo, é freqüentemente totalizante e pode ser representada com imagens tradicionais de plano e elevação. Mas a relação desse esquema representacional com o espaço é apenas essa — esquemática mais do que estrutural, como no caso dos objetos. A razão para isso é que não há nenhuma codificação temporal em planos ou elevações. Pode ser que tal relação seja desenvolvida em algum ponto, uma vez que todas as representações do tempo precisam ser espacializadas para ser representadas: relógios, calendários, partituras musicais etc. Mas neste ponto o espaço não tem nenhuma forma adequada de representação ou reprodução. E talvez haja uma razão mais profunda para esse hiato de representações transformativas para o espaço: dentro da modalidade “eu” de experiência não há nenhuma memória, e esse é o modo da experiência espacial.

Ficaria parecendo que a fotografia registrou tudo. Entretanto o espaço evitou o seu perverso olho ciclope. Seria possível dizer que os trabalhos em discussão não só resistem à fotografia como sendo a sua representação, mas tomam uma posição absolutamente oposta ao sentido da fotografia. Provavelmente não há nenhuma defesa contra os poderes malévolos da fotografia para converter todo aspecto visível do mundo em imagem estática e consumível.⁶ Mesmo se os trabalhos em discussão são opostos à fotografia, não escapam dela. Como posso denunciar a fotografia e usá-la para ilustrar este texto com imagens, que alego serem irrelevantes para cada trabalho propriamente dito? Outra ironia é que uma parte desse tipo de trabalho é temporária e situacional, feita para um certo tempo e espaço, depois desmontado. A sua futura existência na cultura será estritamente fotográfica. Walter Benjamin argumentou que a “aura” de uma obra de arte era uma função da distância do observador. Essa atitude, culturalmente imersa na necessidade de objetos sagrados religiosos permanecerem a uma certa distância do observador, foi supostamente demolida pela re-

produção. Na opinião de Benjamin a fotografia, a forma quintessencial da reprodução, correspondia a uma nova classe de objetos de arte — aqueles sem aura. Sem aura porque trouxeram o mundo para o reino do retrato em *close-up*. O argumento era desde o início sofisticado. Um tema sobre-carregado, por exemplo, só é aproximado pela fotografia no sentido turístico. O observador permanece completamente afastado e distanciado do ponto de vista psicológico. Agora que o sistema de distribuição das galerias se apossou das fotografias, elas não têm mais nem mesmo o estatuto de reproduções, a não ser no sentido de “edições limitadas”, e isso dificilmente é o que Benjamin tinha em mente. Nos trabalhos orientados para o espaço, em discussão aqui, a noção de proximidade/distância é redefinida. Elas não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas. A proximidade se transforma em entrada física. A distância, um parâmetro de espaço, tem uma função em constante mutação dentro dessas obras.

As peças externas de espelho de Smithson constituíam de forma bastante clara uma investigação dos espaços “de tipo verbal”.^{*} Definiam um espaço através do qual alguém se movia e reconhecia um duplo espaço em constante mutação, disponível apenas para a visão. Havia uma exatidão, assim como uma perversidade, subentendida por esse ato de fotografar e então desmontar imediatamente essas obras. Exato porque o impulso do trabalho era para sublinhar a experiência não-relebrável do “eu”; perverso porque a fotografia é uma negação dessa experiência. Espaço definido subentendendo uma disposição de limites tangíveis, físicos, e esses podem ser medidos e fotografados. As distâncias entre esses limites também podem ser medidas. Mas a fotografia jamais registra a distância de um modo racional ou compreensível. Diferentemente do som gravado ou dos objetos fotografados, o espaço não oferece nenhum acesso para as representações transformativas da mídia.

^{*} Tendo feito um certo número de obras em larga escala envolvendo extenso uso de espelhos, não posso resistir a fazer um comentário a mais, restrito à humildade apropriada das notas. Os espaços dos espelhos são presentes, mas não se pode entrar neles, coexistindo apenas visualmente com o espaço real, sendo que o próprio termo “reflexão” descreve tanto esse tipo de espaço ilusionístico quanto as operações mentais. O espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental, que por sua vez é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo. Com obras de espelhos, o “eu” e o “mim” se encontram face a face. Um estranho modo triangular de a arte impor o espelho para a natureza.

A questão que surge é se as minhas alegações a respeito do espaço não são uma insistência teimosa no fato de que o lado subjetivo da percepção espacial é o único admissível. Como foi mencionado antes, o espaço pode ser medido e demarcado, as distâncias podem ser estimadas. Escadas, salas pequenas ou grandes, jardins densos ou planícies abertas e quase todo tipo de espaço (a não ser, talvez, o espaço sideral sem gravidade) têm algum nível de familiaridade, e nenhum dos tipos ilustrados aqui apresenta experiências misteriosas. O que insisti em afirmar é que os trabalhos em questão usam diretamente um tipo de experiência que, no passado, não foi sustentada na consciência. Esses trabalhos se localizam dentro de um tipo “eu” de percepção que é o único acesso direto e imediato disponível para a experiência espacial. Para fins de compreensão e racionalização, essa experiência foi sempre imediatamente convertida na esquematização da memória. Os trabalhos em questão estendem a presentidade como uma experiência consciente. Se o espaço mental é a metáfora-análoga consciente do mundo, do ponto de vista do “mim” reconstitutivo, então a experiência da obra que está sendo examinada se encontra fora desse espaço, antecedendo as imagens fixas da memória. O foco tem que se deslocar do objeto para o espaço, a fim de confrontar o tipo de ser que é consciente, mas antecede a consciência reconstitutiva do espaço mental. Esse último tipo de atenção — sendo posterior à experiência espacial, consonante com a percepção do objeto, insistente no instantâneo mais do que no temporal, confiante de que opera a partir de uma instância objetiva — já fechou a porta para o modelo de experiência descrito aqui. Apesar disso, os novos trabalhos citados como ilustração estão bem no caminho de articular aquilo que é próprio do que se dá no reino espacial. Essa narrativa constitui a tentativa de formular três modelos — histórico, formal, perceptivo — que estabelecem uma triangulação com a natureza da formação com o espaço. E assim como todas as narrativas artísticas, esta é uma invenção buscando acesso para a história, uma tentativa negadora da entropia, em modelo de formação. Nesse caso, há um tipo de contradição de termos em sua tentativa de transpor o domínio do “eu” sem transformações para a jurisdição do “mim”. Mas a busca do contraditório, seja na arte ou na fabricação de espadas, é a única base para se perceber a realidade dialética.

Notas

1. Frederick Wilkinson, *Swords and Daggers*, Nova York, Hawthorn Books, 1967. Ver p.50 e 54 para uma discussão a respeito da metalurgia japonesa de espadas.

2. Julian Jaynes, *The Origins of Consciousness in the Breakdown of Bicameral Mind*, Bostonm Houghton Mifflin, 1976, p.46 e outras passagens.

3. George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1934, p.174.

4. Carta escrita por Rodin ao crítico Marcel Adam e publicada em um artigo em Gil Blas, Paris, 7 jul 1904. Citada por Albert E. Elsen, *Rodin*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1967, p.53.

5. Robert Harbison, *Eccentric Spaces*, Nova York, Knopf, 1977, p.67-8.

6. Ver Susan Sontag, *On Photography*, Nova York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, por sua análise radical da páfida trivialização da experiência perpetrada pela fotografia.

Paul Sharits

Ver/ouvir

Paul Sharits

[*Denver, 1943 – Buffalo, 1993*]

Pintor e cineasta experimental, depois de destruir seus filmes “narrativos” Sharits privilegiou, a partir de 1966, as experiências com a realidade física da película — suas passagens, fragilidade, perfurações e bidimensionalidade. A produção do artista é acompanhada de uma densa reflexão sobre o aspecto ontológico do cinema e sua relação com a pintura. Participante do grupo Fluxus, o trabalho de Sharits visava tornar a experiência de assistir a um filme o mais próximo possível da contemplação de uma pintura ou de uma escultura, fazendo sobressair os aspectos materiais dessa mídia. Cineasta estrutural, concebe o cinema como uma “sintaxe sem significação”. Voltou-se igualmente para a valorização da diferença entre os fotogramas, a fim de maximizar, na projeção, seu impacto sobre a retina. Um dos primeiros cineastas a explorar o *flickering* (pulsção de fotogramas apresentados em montagens curtas), usou a cor pela sua intensidade luminosa e não por seu valor descritivo (*Ray Gun Virus*, 1966; *N:O:T:H:I:N:G.*, 1968; *T,O,U,C,H,I,N,G.*, 1968).

Estamos em meados do ano de 1975, dez anos depois de eu ter começado a trabalhar no filme *Ray Gun Virus*, primeiro segmento do meu projeto de desconstrução do cinema a partir de um quadro de referência muito particular, quadro que ainda não está totalmente definido. Eu havia feito filmes antes de 1965, mas esses trabalhos — esboços e várias peças, espécies de haicais “imagísticos” envolvendo atores/atrizes e narrativas bastante fragmentadas —, embora críticos quanto ao “ilusionismo cinematográfico” a um nível de certo modo brechtiano, não eram cardinais em relação às análises de filmes mais orientadas e intensivas que caracterizam o projeto atual; para enfatizar a irrelevância desses primeiros trabalhos, eu os destruí alguns anos atrás. Isso não significa que as preocupações com a narratividade tenham sido imediatamente abandonadas; há uma formalização das estruturas narrativas em *Ray Gun Virus* (1966), *Piece Mandala* (1966), *Razor Blades* (1965-68), *N:O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) e, até certo ponto, em *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIIONED* (1971), mas essa formalização não é um traço fundamental desses filmes no que diz

respeito à “construção-de-sentido” mais radical que eles propõem. Não quero discutir essas questões neste contexto, porque muitas delas foram tratadas em outros lugares,¹ e porque existe um aspecto do meu envolvimento com o filme que nunca foi formulado, por outros ou por mim mesmo, e a respeito do qual eu gostaria agora de fazer algumas observações.

Falando de modo bastante geral, poderíamos afirmar que boa parte da escrita crítica a respeito de um grupo de filmes independentes feitos na metade dos anos 60 e no início dos anos 70 (incluindo o meu trabalho), ao estabelecer a importância da qualidade do “todo” nesses filmes, minimizou as articulações específicas de seus elementos internos, sugerindo, sem dúvida não-intencionalmente, que os cineastas estivessem operando sua construção estritamente do exterior em direção ao interior. Essa ênfase na macroestrutura dos trabalhos de fato ajudou a esclarecer o que eram determinadas estratégias estéticas mais gerais da realização desses filmes, mas conduziu também a uma subestimação da importância de suas qualidades de complexidade interna. Minhas próprias declarações publicadas a respeito do meu trabalho também tendem a ser gerais em demasia (ou, o que é mais problemático, algumas das declarações são tão memorialistas e tão impressionistas que confundem a teoria com as obsessões emocionais e com uma espécie de romantismo de história em quadrinhos). No que tenho de mais razoável, eu, no máximo, sugeri algumas preocupações — análises, documentação de informação, problemas da representação e da significação

Seus filmes foram apresentados na mostra “Arte/Cinema 1960/70”, organizado por Glória Ferreira e Lígia Canongia, no CCBB do Rio de Janeiro em 1997.

Como referências sobre o artista, assinalamos: *Paul Sharits. Dream Displacement and Other Projects* (Nova York, Albright-Knox Art Gallery), com ensaios de Rosalind Krauss e Linda Cathcart; N. Brenez e Miles McKane (orgs.), *Poétique de la couleur* (Paris, Musée du Louvre / Institut de L'Image, 1995); Jean-Claude Lebensztejn, “Entretiens avec Paul Sharits”, in *Ecrits sur l'art récent... Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits* (Paris, Aldines, 1995); e o próprio Paul Sharits, *Entendre: voir* (*Les Cahiers de Paris Expérimental* 5, mar 2002).

No presente texto Sharits analisa problemas da representação e da significação fílmica, focalizando as possibilidades de construção de equivalentes operacionais entre os modos de ver e os modos de ouvir.

“Hearing/Seeing”

Publicado originalmente em *Afterimage* 7 (1978) e reeditado em francês como “Voir/entendre”, *Musique Film*, publicação conjunta de Scratch e La Cinémathèque Française (Paris, 1986).

filmica —, mas não indiquei outras complicações concomitantes, como a organização quadro a quadro das imagens e dos sons. Abordei esse nível de construção micromorfológico sob diversas perspectivas, incluindo uma abordagem lógica e matemática, mas o que desejo focalizar aqui é uma perspectiva que, na falta de um termo mais apropriado, chamarei de “musical”.

Quando estudava pintura no início dos anos 60 — naturalmente preocupado com alguns dos problemas proeminentes da arte “formalista” —, eu também fazia filmes, aqueles que não existem mais. Parei de pintar no meio dos anos 60, mas tornei-me cada vez mais engajado com filme, tentando isolar e extrair a essência dos aspectos de sua representação [*representationalism*]. Além disso, eu ficara extremamente intrigado com as diferenças entre a leitura e a audição, ou, de maneira mais abrangente, com as continuidades mais amplas entre a visão e a audição; o filme, o filme sonoro, parecia ser a mídia mais natural para testar que patamares de relação poderiam existir entre esses modos perceptivos. Ao fazer filmes, sempre estive mais interessado pelas estruturas do discurso, pelas pulsações musicais e temporais na natureza, do que pelas artes visuais como modelos exemplares de composição (talvez porque, durante minha infância, tenha estudado música e interiorizado as formas musicais de organização). Não quero sugerir que eu era ou que sou cativado pela noção de “sinestesia”, e espero que o que se segue seja claramente distinguível de tal noção. Não estou propondo que exista qualquer correspondência direta entre, digamos, uma cor específica e um som específico, mas sim que é possível construir equivalentes operacionais entre os modos de ver e os modos de ouvir (e, às vezes, quando tais equivalentes estruturais são compostos, podemos conseqüentemente experimentar esses níveis de diferença final entre os dois sistemas).

Meus primeiros “*flicker*” *films* — nos quais séries de quadros distintos [*single frames*], cada um com uma cor chapada diferente, podem parecer quase se fundir ou, cada quadro, insistindo em sua alteridade, pode parecer vibrar agressivamente — estão repletos de tentativas para permitir que a visão opere nos modos que normalmente são particulares à audição. Nesses filmes, de 1965 a 1968, a matéria do “tema psicológico” e da análise perceptiva da informação filmica eram parte de um conjunto que incluía uma atenção à maneira como os fotogramas coloridos alternados rapidamente podem, no plano visual, produzir “acordes” temporais-horizontais (além das mais previsíveis “linhas melódicas” e “centros tonais”). As fusões

[*fades*] e as sobreposições em meia-fusão [*lap dissolves*] de imagens desses filmes não funcionam unicamente como metáforas teóricas do “movimento”, mas ocorrem também com e dentro de seqüências de fotogramas diferenciados de maneira mais descontínua, operando como uma “pontuação ativa” para as “frases” enunciadas visualmente.* A pista de som perfurada de *Ray Gun Virus* contribui para estabelecer uma representação precisa da modulação técnica, enquadrando — e assim marcando — a matriz final da capacidade do filme de 16mm de representação visual (já que há uma perfuração para cada quadro de imagem ao longo do filme). Em alguns de meus últimos filmes, a metragem uniforme da perfuração do som é refletida por formas de palavras ditas por uma voz. Nesses trabalhos de trilha sonora-palavra [*word-soundtrack*], tanto os níveis de sentido lingüístico, que constituem uma espécie de comentário horizontal do fluxo de imagens visuais que eles acompanham, quanto as qualidades fonêmicas do som que existem em uma relação harmônico-vertical com o fluxo de pulsações visuais são igualmente operáveis. Já que introduzi o som (as trilhas sonoras) na discussão, é um momento oportuno para começar a desenvolver minha tese básica fazendo uma pergunta: pode haver uma analogia visual com a qualidade que encontramos em uma tonalidade auditiva complexa, a mistura de um tom fundamental com seus harmônicos [*overtones*]? Podemos pensar nas pinturas que, por diversos meios — ressonância entre as cores-formas, formas que fazem eco umas às outras etc. —, criam tal impressão; Matisse chegou a explicar as linhas curvas emanando do entorno da figura em sua pintura de 1914, *Mlle. Yvonne Landsberg*, como harmônicos.² Mas como um único fotograma de uma única cor chapada pode possuir tal qualidade? Não pode. No entanto, uma série de fotogramas, cada um com uma cor distinta — o que produz uma ofuscação [*flicker*] — pode, dependendo da ordem e da freqüência dos tons, sugerir tal qualidade; mas ela só pode *sugeri-la*, porque, para simular efetivamente a sensação do harmônico, precisamos ter vários elementos visuais presentes no mesmo espaço. Esse problema me intrigava desde a época de meus primeiros estudos com o chamado *flicker*, é uma preocupação que continuou ao longo de todo

* Minhas idéias a respeito das relações da construção e da significação filmica com a lingüística não são essenciais para a presente discussão, mas faço questão de aludir a elas pelo menos algumas vezes designando uma seqüência de fotogramas como uma “frase”.

meu trabalho, e ainda é um elemento que levo em consideração nos meus *work-in-progress*. Embora não seja uma consideração formativa primordial, é uma espécie de subtexto que opera ativamente no seio das propostas mais amplas que quero enunciar a respeito do cinema; o resto desta discussão girará em torno do “harmônico”.*

Se a pintura pode produzir efeitos de harmônico no âmbito espacial, então por que não podemos simplesmente tomar emprestados da pintura esses métodos e adaptá-los ao enquadramento do filme? Além do resultado híbrido cômico que tal abordagem constituiria (da música para a pintura, da pintura para o filme), havia para mim outras objeções. Era evidente que seria necessário, de uma maneira ou de outra, dividir o quadro em “partes” a fim de introduzir complexidade suficiente na imagem instantânea, de modo que os harmônicos pudessem ser gerados de forma legível. No entanto, uma vez que eu havia levado bastante a sério algumas convenções “modernistas”, não podia simplesmente complicar a superfície das minhas imagens de qualquer maneira — estava convencido de que, para ter sua “integridade”, tal complexidade deveria ser gerada por uma atenção às qualidades-texturas-imagens naturais do filme, em termos de material e de processos filmicos. Pensei que uma alternativa para dividir a superfície poderia ser multiplicar a tela única, e no filme com duas telas, *Razor Blades*, tentei criar diversos graus de diálogo entre as telas lado a lado, diálogos de cor e de forma, acordos e conflitos entre significações. Na seção final de *T,O,U,C,H,I,N,G* eu queria visualizar a “dor invertida” como um tipo de reverberação que implodisse da borda da imagem — a tela parece entrar em colapso, em pulsões rítmicas, para dentro de si mesma. Esse último modo — introduzir no quadro formas que refletissem a forma periférica do quadro do filme, e que funcionassem como um comentário sobre o estado de consciência do protagonista do filme naquele ponto da (retro)“narrativa” — pareceu-me mais tarde, de certa maneira, ligado demais às estratégias da pintura, assim como outros aspectos de meus filmes desse primeiro perí-

* Em 1929, Sergei Eisenstein propôs com entusiasmo um modelo (“montagem”) visual do harmônico auditivo. Concordo de maneira geral com seus conceitos, mas desenvolvi meu modelo a partir de um conjunto de circunstâncias essencialmente diferente, e sugiro aos leitores interessados que desejem fazer comparações que consultem “The Filmic Fourth Dimension”, in *Film Form and The Film Sense*, Cleveland, World Publishing Co., 1963, p.64-71. [Ed. bras. *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002, p.72-8.]

do. Depois de 1968, quis suprimir do meu trabalho todas as influências provenientes da pintura; também quis eliminar do trabalho as estruturas literárias e os temas psicodramáticos. Em relação à supressão dos elementos pictóricos e literários, os ritmos de cor que evocassem e produzissem impressões emotivas também seriam eliminados; níveis mais complexos de “sensações” derivados de uma contemplação intensa das realidades do filme deveriam substituir os métodos e imagens precedentes, menos especificamente filmicos.

Em *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED*, acabei usando a superposição como um meio de atingir tanto a “profundidade de acorde” quanto a possibilidade de “contraponto”; junto a essas motivações musicais, havia a preocupação maior com a relação entre as direções das correntes de água e o fluxo do filme em um projetor. (Insistindo no modelo “musical”, corro o risco de simplificar demais outros fatores, mais teóricos, da realização dos filmes que são examinados; espera-se que o leitor perceba isso e não conclua apressadamente que a “musicalidade” é a intenção primordial dos filmes.) O arranhado (na emulsão), um aspecto de divisão de superfície muito natural ao cinema, tornou-se um método dominante de geração de imagens em *S:S:S:S:S:S*, remetendo sempre ao movimento vertical da película que desce no projetor, ao mesmo tempo em que funciona como contramovimento em relação às correntes de água nas imagens. Planos de imagens de água entram em interação com planos de textura (brancos) compostos por conjuntos de arranhados distintos. A trilha sonora composta por camadas superpostas de palavras em repetição [*loops*] — oscilando entre frequências altas e baixas — opera em vários níveis em relação às imagens visuais, criando “espaços harmônicos” mais profundos.

Em trabalhos tardios, onde campos chapados de grãos do filme são aumentados — como em *Axiomatic Granularity*, que lida com os fundamentos da formação da imagem na/sobre a emulsão, e em *Apparent Motion*, que trata das bases da ilusão filmica do movimento —, superfícies coerentes não-fragmentadas são mantidas, como nos trabalhos de “ofuscação” [*flicker*], mas, já que as superfícies são fracionadas e parecem estar em “movimento” quando sobrepostas umas às outras, harmônicos, ressonâncias e uma espécie de “harmonia” interna ao fotograma são possíveis.

Outros trabalhos dos últimos anos são compostos refotografando tiras de filmes de *flicker* por um sistema produzido artesanalmente, no qual o elemento de projeção não tem lâminas de obturador nem garras para

puxar, permitindo assim que os “temas” — as tiras de filmes de *flicker* — sejam observados como tiras de filme contínuas, com suas perfurações visíveis; não apenas há uma divisão natural do fotograma, horizontal e verticalmente, mas também é possível sobrepor planos coloridos (quando as tiras são projetadas em alta velocidade e refotografadas, seus fotogramas de cores diferentes começam a se fundir uns nos outros, formando séries completas de barras de cor e planos reluzindo tremulamente, vários dos quais aparecem ao mesmo tempo no quadro, alguns tornam-se dominantes — como os tons fundamentais —, enquanto outros palpitam em volta/por trás dos dominantes, como se fossem seus harmônicos). Os trabalhos feitos dessa maneira — tais como *Color Sound Frames*, para uma tela só, e *SYNCHRONOUSOUNDTRACKS*, para três telas — são certamente mais complexos do que minha descrição: uma vez que suas imagens “se movem” em uma variedade de velocidades diferentes, contêm superposições, têm elementos sonoros (trilhas sonoras sincronizadas com a velocidade de progressão das imagens das perfurações dos filmes) etc., esses fatores também contribuem para o conjunto da “fatura harmônica” do filme.

Algo mais com relação à “musicalidade” deveria talvez ser destacado: todos os filmes para uma só tela desde *S:S:S:S:S* são compostos por seções precisas e de comprimento igual (*Inferential Current* tem três seções, *Axiomatic Granularity* e *Color Sound Frames* têm quatro seções, *Apparent Motion* tem duas seções, e cada uma das séries *Analytical Studies* tem de quatro a sete seções). Em certo nível, essa divisão corresponde ao desejo de criar proposições lógicas e ao desejo analítico de estabelecer elementos de comparação; em outro nível, isso também manifesta meu interesse em desenvolver idéias cinemáticas sob a forma de “movimentos”, como na sonata e/ou em outras formas musicais a ela relacionadas.

A espacialidade da música, a separação dos instrumentos que determina a escala física (largura e profundidade) de uma peça de música executada, e que constitui uma dimensão de composição que vai além da simples organização horizontal e vertical dos tons, é evidentemente algo que o filme para uma tela teria dificuldades em fornecer um equivalente, mesmo que o filme pudesse ser um equivalente visual de todos os procedimentos musicais. Entretanto, se tivéssemos várias telas para trabalhar, corretamente dispostas, poderíamos talvez começar a compor de uma maneira ao menos ligada ao modo como o compositor abordaria, digamos, um quarteto: uma tela poderia definir um tema e outra poderia responder-lhe, propor um de-

envolvimento a partir dele; as outras telas poderiam responder a esse diálogo, diversificá-lo, analisá-lo, recapitulá-lo etc. Havia diversas motivações para o trabalho que iniciei com telas múltiplas, instalações (“localizações” [locations]); uma dessas motivações foi abordar a complexidade da dimensão espacial da música. Durante a realização de *Sound Strip/Film Strip*, a primeira dessas peças de “localização”, eu tinha em mente algumas das formas que comecei a admirar nos últimos quartetos de Beethoven. Quando vários amigos cineastas assistiram a essa peça comigo antes de sua primeira exibição pública, um deles, Michael Snow, observou que o trabalho lhe havia lembrado os *Concertos de Brandenburgo*. De qualquer modo, Beethoven ou Bach, o fato de ver que minha noção da “musicalidade” do trabalho não era apenas uma fantasia pessoal e singular foi gratificante para mim.

Apenas esbocei, bastante brevemente e de modo geral, alguns dos fatores de meu trabalho que têm relação com suas estruturas internas; segui um dos muitos modelos possíveis — o “musical” — ao discutir esse nível interno de construção, e fiz algumas observações sobre o impacto geral que a forma musical teve sobre o meu trabalho dos últimos dez anos. Um exame detalhado daquilo que apenas mencionei necessitaria exemplos precisos, acompanhados de reproduções coloridas de partituras e de clipes dos filmes; a magnitude de tal tarefa ultrapassa claramente os limites deste conjunto de observações introdutórias. Espero ter pelo menos possibilitado um pouco o acesso a uma parte de meu trabalho que, em outras ocasiões, não tinha sido discutida.

Notas

1. Cronologicamente: Regina Cornwell, “Paul Sharits: Illusion and Object”, *Artforum*, set 1971; Rosalind Krauss, “Paul Sharits: Stop Time”, *Artforum*, abr 1973; P. Adams Sitney, *Visionary Film*, Nova York, Oxford University Press, 1974, p.423-7; Annette Michelson, “Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction”, *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center Exhibition Catalogue, 1974.

2. Frank Trapp, “Form and Symbol in the Art of Matisse”, *Arts Magazine* 49, n.9, mai 1975, p.57.

quanto à significação, da função da galeria e do uso arquitetônico da iluminação elétrica, determinado socialmente. A luz elétrica está relacionada a uma época específica da história. Flavin observou que, quando o sistema existente de iluminação elétrica deixar de existir, a sua arte não vai mais funcionar. Feitos de unidades padronizadas, substituíveis, que, nas palavras de Flavin, “podem ser compradas em qualquer loja de material elétrico”, seus arranjos de tubos fluorescentes dentro do enquadramento arquitetônico interior (ou exterior e adjacente) do espaço de exposição funcionam apenas *in situ* e, após o término da exposição, deixam de funcionar artisticamente. Diferentemente do trabalho de arte autodefinido ou conceitual, por exemplo os “objetos encontrados” de Duchamp,⁷ eles assumem um sentido por serem colocados em relação a outros trabalhos de arte ou a traços arquitetônicos específicos, em um espaço de exposição; sendo parte da arquitetura/iluminação da galeria, eles tendem a dar ênfase tanto à função do espaço quanto à outra dependência da arte em relação à iluminação padronizada do ambiente da galeria. Colocados em meio a um grupo de pinturas e esculturas, as luzes de Flavin perturbam radicalmente o funcionamento das outras artes, que não podem contar com o fundo neutro das paredes da galeria. A iluminação fluorescente atua na superfície das pinturas, realçando ou criando sombras que perturbam os planos ilusórios, minando (e assim revelando) o ilusionismo latente empregado em sua construção. De maneira similar, o espaço em que o espectador se encontra é realçado e dramatizado. O efeito é tanto construtivista quanto expressionista. Em uma instalação, o uso de luzes verdes mergulha o

⁷ Há uma tendência a se comparar os fluorescentes de Flavin com os *readymades* de Duchamp. É importante fazer uma distinção. Duchamp tomava um objeto produzido como uma mercadoria do setor não-artístico e o introduzia na galeria de arte, em aparente contradição tanto com a função usual da galeria (que é de designar certos objetos como “arte” e excluir outros), quanto com a de outros objetos artísticos “não-contaminados” dentro da galeria. Isso pareceria pôr em questão o nível da verdade abstrata ou lógica, a função aristocrática da arte e da galeria como uma instituição. De fato, a crítica de Duchamp só diz respeito ao nível filosófico conceitual, e foi imediatamente reintegrada nas definições da instituição do que constitui (a função da) arte, sem dirigir a atenção do espectador para a prática específica de detalhes do funcionamento da galeria ou da arte em relação à sociedade em um momento histórico específico. O trabalho de Duchamp resolve a contradição entre a galeria e a arte em relação à sociedade com uma abstração totalizante, além de a-histórica: a condição de “arte” é vista como não sendo nem social nem subjetiva. Por contraste, os fluorescentes de Flavin só “operam” por meio de uma instalação específica, tanto por necessidade quanto por cálculo estético.

espaço interior em verde pálido, enquanto transforma a visão do lado de fora, definida pictoricamente pelas janelas da galeria, em sua imagem-consecutiva, um violeta-alfazema. O efeito pode ser lido ironicamente, como ilusionismo revertido, ou literalmente, como luz (física) e a observância da iluminação ilusória irradiadora da pintura convencional.

Sistematicamente, Flavin investigou essa arquitetura da galeria, posicionando os seus arranjos de tubos fluorescentes:

- a) na parede, em faixas verticais, horizontais e diagonais;
- b) nos cantos da sala;
- c) no chão;
- d) em relação com fontes de luz exteriores (perto de janelas, portas abertas);
- e) parcialmente visíveis/parcialmente invisíveis, atrás de colunas, suportes arquitetônicos, ou em nichos;
- f) no corredor, antes de o espectador entrar na galeria, alterando assim a sua percepção quando entra para olhar o trabalho;
- g) no espaço do lado de fora, que serve como um caminho de entrada ou antecâmara para a própria galeria ou museu.

Assim como a arte é interiorizada na sociedade, a arquitetura que a exhibe é definida pelas necessidades da sociedade em geral, e pela arte como uma necessidade institucional interna. A arte como uma instituição produz sentidos ideológicos e posições que regulam e contêm as experiências subjetivas das pessoas colocadas dentro de seus limites. O trabalho e os escritos de Daniel Buren se concentram na específica função arquitetônica/cultural da galeria, em produzir o sentido institucional da arte. Em geral, todo espaço institucional fornece um pano de fundo que tem a função de definir, inversamente, o que ele põe em primeiro plano. Desde o Iluminismo, os interiores públicos foram despojados de ornamentos, tornando-se mais geométricos, utilitários e idealizados. Assim, eles fornecem um fundo branco sem emendas, clínico, recessivo, para destacar as atividades humanas expandidas. A galeria de arte é um parente aristocrata desse cubo branco convencional. Sua maior tarefa é a de dar lugar, em seu interior, ao objeto artístico, e à consciência concentrada que o espectador tem dele, no centro, ao nível dos olhos, e, fazendo isso, ocultar do espectador qualquer percepção de sua própria presença e função. Assim:

Nada que não seja o trabalho (de arte) consegue distrair o olho... Um trabalho é dramatizado e enfatizado assim (contra a sua vontade ou a seu pedido) pela chamada arquitetura neutra, ou de fato o trabalho rejeita quaisquer influências externas e tenta, apesar de tudo, atrair o olhar sem considerar o contexto... Em muitos dos espaços artísticos normais, que, como vimos, na maioria dos casos são cubos brancos, os problemas causados pela arquitetura tentam ser minimizados a fim de sustentar (artificialmente) o triunfo de uma arte burguesa, que assim valorizada pode se afirmar “livremente”, dentro do suave refúgio que a recebe.³

O movimento moderno na arquitetura é a história de duas concepções conflitantes do papel do arquiteto. De um lado, o arquiteto é visto como um engenheiro, do outro como um artista. O Funcionalismo, desde o Construtivismo russo até Le Corbusier, culminando na Bauhaus de Gropius, pode ser visto como um método para resolver esse conflito, assim como as contradições entre dois sistemas de valor burgueses: o humanismo e o operacionalismo tecnológico. A solução, como foi divisada pela Bauhaus, baseia-se em submeter o trabalho da arquitetura e as necessidades humanas a uma análise “científica”, a fim de produzir um sistema funcional.

As necessidades humanas eram vistas como necessidades sociais e deviam ser incorporadas em um programa formal (estético) unificado (total). Uma linguagem abstrata, composta “cientificamente”, como os elementos básicos da física, seria usada para produzir uma arquitetura materialista constituída a partir de uma linguagem de formas elementares ideais. Com base em uma análise total redutiva da forma estética, das necessidades sociais e das exigências técnicas, essa proposta permitia que a ciência e a tecnologia fossem unidas à estética segundo os interesses do progresso social. A arte/arquitetura devia ser construída com unidades modulares abertas, democráticas, passíveis de recomposição (em oposição aos blocos totalitários). A arte/arquitetura, como pura tecnologia, viria a ser identificada com a noção anterior de “arte pela arte”, uma vez que os arquitetos da Bauhaus viam a função da sua arquitetura como a criação de “sua” linguagem própria. Essa linguagem era liberalista — anti-retórica, anti-simbólica e (supostamente) livre de contaminação ideológica, uma linguagem utópica de pura função e pura materialidade.

Já que no edifício funcionalista a forma simbólica — ornamento — é (aparentemente) eliminada (a forma e o conteúdo sendo fundidos), não

há distinção alguma entre a forma e a sua estrutura material, isto é, a forma não representa nada mais nem menos *do que* o material; em segundo lugar, uma forma ou estrutura é vista como representando apenas a função que contém, sendo a eficiência estrutural e funcional do edifício igualada à sua utilidade real para aqueles que a usam. Esteticamente, essa idéia é expressa na fórmula: *forma eficiente é beleza e forma bela é eficiente*. Isso tem uma dimensão “moral”; a palavra “eficiente” tem a conotação de uma perspectiva pragmaticamente “científica”, parecendo não ser contaminada pela “ideologia”, que tem (do ponto de vista capitalista) valor de uso (a “eficiência” é o quanto um edifício contribui para as operações da companhia que aloja).

É possível examinar os últimos edifícios de Mies van der Rohe, especialmente os seus edifícios de escritórios corporativos. Eles usam “paredes-cortinas” de vidro transparente para eliminar a distinção — e contradição — entre exterior e interior. O vidro e o aço são usados como materiais “puros”, por sua própria materialidade. Até recentemente, esses edifícios derivados da Bauhaus eram revestidos com vidro transparente. Eles tinham uma significação a partir de dentro, tornando evidente a sua construção funcional. A função do edifício é expressa em termos da materialidade evidente, estrutural, do vidro e do aço que estão expostos diretamente à vista, assim como estão expostas as atividades humanas dentro do edifício. A função *social* do edifício é subsumida na revelação formal de sua construção técnica, material e formal. A neutralidade da superfície, a sua “objetividade”, concentra o olhar do observador apenas nas qualidades materiais/estruturais da superfície, desviando-a do sentido/uso do edifício na hierarquia do sistema social. O vidro dá ao observador a ilusão de que aquilo que é visto é visto exatamente como é. Através dele se vê o trabalho técnico da companhia e a engenharia técnica da estrutura do edifício. Ainda assim, a transparência literal do vidro não apenas objetiva de maneira falsa a realidade; ela é, paradoxalmente, uma camuflagem: pois enquanto a função real da corporação pode ser a de concentrar o seu poder independente e de controlar por meio de informações secretas, a sua fachada arquitetônica dá a impressão de uma abertura absoluta. A transparência é apenas visual: o vidro separa o visual do verbal, isolando quem está do lado de fora do local de tomada

de decisões e das ligações, invisíveis porém reais, entre as operações da companhia e a sociedade.*

Ao tentar eliminar a disparidade entre a fachada (que convencionalmente faz a mediação de sua relação com o ambiente exterior) e a sua função institucional privada, esse tipo de arquitetura parece eliminar a distinção entre forma exterior e função interior. O edifício autocontido, transparente em sua fachada de vidro, nega que ele mesmo tenha um exterior e que participe como um elemento na linguagem dos edifícios circundantes no ambiente. Mais do que chegar a um acordo, em sua expressão formal, com a linguagem social do ambiente circundante, construído comercialmente, do qual forma uma parte, o edifício modernista clássico é indiferente e não-comunicativo. Ele não reconhece ser, ele também, normalmente, uma proposição comercial. O funcionalismo do edifício oculta a sua função ideológica menos aparente, justificando o uso da tecnologia, ou da burocracia tecnocrática, por parte de grandes corporações ou do governo, para conceder a sua versão particular da ordem sobre a sociedade. Enquanto outros edifícios têm signos convencionais de sua função orientados em direção ao escrutínio do público, a fachada do edifício de vidro é invisível e destituída de retórica. A pureza estética do edifício de vidro, ficando separada do ambiente comum, é transformada por seu proprietário em um álibi social para a instituição que ele aloja. O edifício reivindica autonomia estética em relação ao ambiente (por meio de sua autonomia formal), mas evidencia “abertura” transparente ao ambiente (ele *incorpora* o ambiente natural). Essa manobra retórica legítima e naturaliza de maneira eficiente a reivindicação da instituição corporativa por autonomia (“O Mundo de General Motors”); o edifício edifica o mito da corporação. Um edifício com vidro dos quatro lados parece aberto para a inspeção visual; de fato, o “interior” é perdido para a generalidade arquitetônica, para a aparente materialidade da forma externa, ou para a “Natureza” (luz, sol, céu ou a paisagem entrevista através

* Nos últimos anos o estilo do vidro transparente foi invertido, com a fachada de vidro sendo substituída pelo uso de espelhos de vidro reflexivos ou semi-reflexivos para um lado. Diferentemente das estruturas de vidro transparente anteriores, que abriam e revelavam a sua constituição estrutural, os edifícios de vidro atuais apresentam ao espectador do lado de fora uma pura forma abstrata (a partir de dentro, eles permitem ao trabalhador da corporação a vantagem de um ponto de vista oculto) — um cubo, um hexágono, trapézio ou pirâmide.

do edifício, do outro lado). Assim, o edifício fica separado de qualquer linguagem a não ser a sua própria.

O formalismo estético e o funcionalismo na arquitetura são similares filosoficamente. Justamente por isso, a arquitetura funcionalista e o minimalismo têm em comum uma crença subjacente na noção kantiana da forma artística como uma “coisa-em-si” perceptiva/mental, o que supõe que os objetos artísticos são a única categoria de objetos “não para o uso”, objetos nos quais o espectador tem prazer sem interesse. O minimalismo e a arquitetura pós-Bauhaus também são comparáveis em seu materialismo abstrato e em sua metodologia formalmente redutiva. Elas compartilham uma crença na forma “objetiva” e em uma auto-articulação interna da estrutura formal em aparente isolamento dos códigos simbólicos (e representativos) do sentido. Tanto o minimalismo quanto a arquitetura funcionalista negam os sentidos conotativos e sociais, além do contexto de outra arte ou arquitetura em torno delas.

Perto do final da guerra, três arquitetos da Bauhaus, Gropius, Mies van der Rohe e Breuer, tinham emigrado para os Estados Unidos e se estabelecido como influentes professores em grandes faculdades de arquitetura. Lá, como defensores do Movimento Moderno, eles treinaram uma nova geração de arquitetos americanos. Tanto os arquitetos quanto a arquitetura produzida por eles e pelos seus antigos professores da Bauhaus receberam dos historiadores da arquitetura Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson o nome de Estilo Internacional. As torres de escritório de vidro classicistas e os edifícios de apartamentos de Mies se tornaram o padrão da nova tecnologia americana, especialmente à medida que esse estilo era facilmente exportado para outras áreas do mundo pelo grande comércio americano. O classicismo de Mies era baseado em uma aparente verdade dos materiais (sendo os materiais vistos pelo que eram, e não disfarçados pelo uso de ornamentação), unida a uma noção idealizada, “universal” e altamente abstrata de espaço. Essas estruturas modernistas logo se tornaram pacotes populares para os escritórios das filiais de corporações internacionais (multinacionais) nas capitais do “Mundo Livre”. Usado como uma filial ultramarina, o edifício de Estilo Internacional funciona ideologicamente como uma base racional neutra e objetivada para o capitalismo de exportação dos EUA, embora desejasse ser tomado meramente como uma forma abstrata (não-simbólica). Karl Beveridge e Ian Burn indicaram essa base racional simbólica que os Estados Unidos têm para as suas ati-

vidades e que a forma de sua arquitetura (e arte) corporativa refletiram durante o período pós-guerra:

... uma tecnologia que é democrática porque é boa, neutra e progressiva, uma tecnologia que é igualmente acessível a todos — o meio para uma vida melhor, e livre de inclinação ideológica. Os artistas americanos dos anos 60 e 70 reproduziram esse padrão, tornando-se os engenheiros culturais da “arte internacional”.⁴

Não que alguns artistas e arquitetos americanos ignorassem o dilema da possível expropriação de seu trabalho, uma vez que ele se encontra no setor público, nos interesses do *establishment* da elite e também por meio da cultura de massa comercializada. Artistas americanos politicamente conscientes desenvolveram duas estratégias estéticas básicas para lidar com essa expropriação social dupla. A primeira é a de evitar ter o produto artístico automaticamente empacotado pela mídia, por meio do procedimento simples de ter o próprio pacote artístico. Os artistas pop americanos do começo e meados da década de 1960 se equivocaram entre imitar os clichês culturais pré-condicionados pela mídia (em certo sentido, aceitando o código/leitura vernacular ou popular) e vários dispositivos de distanciamento formal, fazendo o “comum” e ordinário parecer estranho (como esses dispositivos constituem um método artístico, isso também permitia que seus trabalhos fossem lidos como “arte pela arte”). Uma segunda estratégia era a de usar técnicas e temas populares e *ao mesmo tempo (no mesmo trabalho)* possibilitar que o trabalho fosse interpretado alternativamente a partir de uma perspectiva artística formal “elevada”. Um trabalho de Lichtenstein, por exemplo, pode tanto ser “arte pela arte” quanto algo assimilável pelo sentido cultural popular. Ambas as leituras são simultaneamente corretas. Devido a seu caráter aparentemente efêmero em termos de código popular, tal trabalho não pode ser assimilado de imediato pelas instituições de cultura “mais elevada”; por outro lado, o trabalho não pode ser assimilado imediatamente pelo sistema de valores da cultura popular comercial (embora ela fale a mesma língua) por causa de sua âncora na arte “elevada”. O aspecto de duas leituras equivalentes, totais/completas, possibilita que um trabalho questione a posição do espectador que faz uma dessas duas leituras, e também permite um questionamento das suposições artísticas formais tanto da arte “popular” quanto da arte “elevada”. Como Lichtenstein contou a Gene Swenson:

Considero que o meu trabalho é diferente das tiras de quadrinhos — mas não chamaria isso de transformação; não considero que qualquer sentido contido nele seja importante para a arte. O que faço é forma, ao passo que a tira de quadrinho não é formada no sentido em que estou usando a palavra; os quadrinhos têm formas, mas não houve nenhum esforço para torná-las intensamente unificadas. O propósito é diferente, outro, tem a intenção de representar e eu tenho a intenção de unificar... Os heróis representados nas histórias em quadrinhos são figuras fascistas, mas não os levo a sério nessas pinturas — talvez haja algo em questão no fato de não levá-los a sério, uma tomada de posição política. Eu os uso por razões puramente formais, e não é para isso que esses heróis foram inventados. A Arte Pop tem sentidos muito imediatos e atuais que vão desaparecer — esse tipo de coisa é efêmero — e a Pop se aproveita desse “sentido” que não pretende durar, para distrair você de seu conteúdo formal. Considero que a afirmação formal em meu trabalho se tornará clara no tempo certo.⁵

A opção de Lichtenstein por estratégias “políticas” estéticas, indiretas e no final das contas auto-referentes artisticamente é típica dos artistas “progressivos” dos anos 60, os quais acreditavam que a radicalidade de suas atividades artísticas poderia “escoar” para a sociedade em geral, apesar de a arte poder utilizar os meios de comunicação de massa — clichês populares — como seu “conteúdo”. Mas o trabalho de Lichtenstein, seja reproduzido (“segunda-mão”) nos meios de comunicação de massa ou visto em galerias de arte, realmente permitia uma tal leitura dupla. Lichtenstein é ambivalente a respeito de querer ou não considerar o seu trabalho político. Na cultura americana, definir um trabalho como ostensivamente “político” o classifica automaticamente como arte acadêmica ou “elevada”; a cultura de massa teria pouco interesse nele, porque ele assumiria o que, para a massa do público, é uma atitude patronal. Como uma categoria, “o político” é codificado negativamente: isso significa “nada de divertimento”. Os filmes de Andy Warhol, suas *Brillo Box* apresentadas como esculturas, *Mary Hartman, Mary Hartman*^{*} e o grupo de rock Ramones são vários

^{*} A série televisiva americana *Mary Hartman, Mary Hartman* funcionava de uma maneira que não deixa de ser similar à arte de Lichtenstein. Em um certo nível, ela poderia ser interpretada como um “folhetim”. Era impossível para o espectador saber se ela era uma coisa ou outra. A sua aderência a princípios de identificação com personagens em formato narrativo, o seu caráter emocional direto, e outras convenções da “novela de TV”, permitiam que fosse presumivelmente uma “folhetim”. Em *Mary Hartman, Mary Hartman* a própria validade das sátiras era continuamente minada pela “realidade” emocional dos problemas das personagens, que de fato se assemelhavam aos problemas da maioria dos americanos. Uma vez que a série era concebida dessa maneira, tanto como uma forma de

exemplos de trabalhos conscientes de si e posicionados na mídia pública e capazes de serem lidos de maneira dual, tanto como formas culturais “elevadas” quanto como “baixas” — mas, ironicamente, não sendo nem uma coisa nem outra.

É fácil condenar essa proposta a partir de uma perspectiva marxista racionalista, porque o trabalho parece se equivocar em sua atitude em relação à vulgarização comercial da cultura de massa, até mesmo adotando algumas de suas convenções e sentimentos. Em vez de negar a degradada cultura popular americana (e propor alternativas a ela), ele parece ou refleti-la passivamente, ou celebrá-la ativamente. Críticos de arquitetura europeus “esquerdistas” equiparam inconscientemente a cultura de massa com o irracionalismo fascista, vendo o racionalismo socialista tanto como uma “negação” da cultura de massa “degradada”, quanto como a *única* solução “construtiva” para os problemas que ela enfrenta. Eles vêem a sociedade americana dos dias de hoje nos termos da Europa da década de 1930. De modo similar, em sua crítica ao uso que o Estilo Internacional americano passou a ter, eles usam um modelo idealista e histórico como um padrão implícito. A arte “revolucionária” para eles é identificada, por razões históricas, com o período construtivista russo. De fato, os trabalhos de arte e de arquitetura russos depois da Revolução foram contextualizados com relação a condições e necessidades reais naquele tempo; os arquitetos desejavam purgar pessoalmente elementos simbólicos (a “arte-pela-arte” aristocrática) da linguagem arquitetônica, para funcionalizar e socializar os meios da produção artística e arquitetônica. El Lisitzky fez um sumário dessa proposta:

- (1) A negação da arte como um assunto meramente emocional, individualista e romântico.
- (2) Trabalho “objetivo”, empreendido com a esperança silenciosa de que o produto final será visto como um trabalho de arte.
- (3) Trabalho conscientemente dirigido a uma meta na arquitetura, que vai ter um efeito artístico conciso com base em critérios objetivo-científicos bem preparados.

Tal arquitetura vai elevar ativamente o padrão de vida geral.⁶

arte “elevada” quanto “vernacular”, os escritores e atores na série nunca se enganaram pensando que o programa era uma forma de arte “mais elevada”, nem se levaram totalmente a sério como manipuladores dos meios de comunicação.

A dificuldade com a aplicação de padrões construtivistas para os problemas arquitetônicos/sociais de hoje em dia é que eles impõem antolhos à realidade em sua existência no presente. Os teóricos neoconstrutivistas desejam refazer essa realidade de acordo com soluções “revolucionárias” (na verdade altamente elitistas) “vindas de cima” e só nos termos de sua linguagem teórica e especializada.

Assim como a arquitetura do estilo funcionalista, o minimalismo e a Arte Conceitual dos anos 60 pareciam reivindicar autonomia do ambiente social circundante. Representavam apenas a si mesmas, como uma linguagem factual, estruturalmente auto-referente. Procuravam deliberadamente suprimir tanto as relações interiores (ilusionistas) quanto as exteriores (de representação), para atingir um nível zero de significação. Beveridge e Burn indicam que, quando esse tipo de arte é usado pelo grande comércio, o governo ou o *establishment* cultural, seja internamente ou como uma cultura de exportação, ele funciona talvez de maneira contrária às intenções do artista — para afirmar a ideologia apolítica e tecnocrática dos Estados Unidos. Pois “reproduzir uma forma de arte que nega o conteúdo político e social ... na verdade fornece uma racionalização cultural justamente para essa negação”.

Ao rejeitar o reduativismo e o caráter utópico da doutrina arquitetônica modernista, Robert Venturi e seus colaboradores propõem uma arquitetura que aceite as condições reais, as realidades sociais e a economia de uma situação particular. Isso significa, para os edifícios comerciais em uma sociedade capitalista, levar a sério a sintaxe do vernáculo comercial, incluindo a relação do edifício com o ambiente construído em torno, o programa do cliente no interesse de quem ele foi construído e a interpretação e apropriação cultural do edifício pelo público. O modo de construir de Venturi e Rauch se baseia tanto no gosto popular quanto em códigos especializados. Ao exibir abertamente a sua teoria e função (social), e usar contraditoriamente códigos convencionais no mesmo edifício, Venturi opta por uma arquitetura realista (convencional) e multivalente, cuja estrutura é convencional (semiótica) em vez de abstrata ou materialista, e cujo objetivo é basicamente comunicativo. O projeto não-realizado de Venturi e Rauch de 1967 para o National Football Hall of Fame é um exemplo de combinação da alusão arquitetônica com sistemas comunicativos retirados do vernáculo comercial.

Diferentemente dos “mestres” modernos, que defendem soluções não-convencionais, Venturi defende o uso de convenções conhecidas, até mesmo as enfadonhas. Dispensando o mito do edifício “heróico e original”, que na busca de novas formas e do uso expressivo de materiais, simplesmente abasteceu a economia excedente do capitalismo tardio e ajudou a fornecer para grandes corporações o álibi de “alta cultura”. A abordagem de Venturi e de seus associados implica uma crítica da ideologia pós-Bauhaus. A Bauhaus tinha associado a eficiência e a noção de inovação técnica/formal: o design “revolucionário” seria o design eficiente. O design eficiente de hoje é mais simbólico do que real; ele não simboliza eficiência de custo, mas a corporação que construiu o poder hegemônico da estrutura (possivelmente devido ao uso eficiente da tecnologia social). Embora a estrutura do edifício possa ser interpretada como “revolucionária” (em um sentido estético), a sua função (em um sentido social) costuma ser mais reacionária. Venturi prefere aceitar as suposições ideológicas ou simbólicas de um vernáculo cultural em seu valor nominal ao determinar o seu programa. A “democracia” e o “pluralismo” pragmático, como valores ideológicos dados e convenções culturais do vernáculo local, podem ser assumidos como parte do objeto arquitetônico e, à medida que são levados em consideração, tornam-se livres para emergir em termos da retórica do edifício com sentidos/leituras alternativos.

A defesa de Venturi e Rauch das formas e técnicas convencionais tem uma dimensão econômica. Na construção pública, costuma ser mais eficiente (quanto ao custo) construir convencionalmente, tanto nos termos capitalistas quanto nos da Bauhaus. Se o “bom design” custa duas vezes mais, então o “bom design” não é realista e precisa de uma redefinição. E, como Denise Scott Brown observa, na prática o design total do estilo Bauhaus, normalmente defendido pelos planejamentos governamentais, com frequência é usado para trair, em vez de sustentar, as preocupações sociais das quais ... ele surgiu”.⁷

A questão que os trabalhos dos artistas pop americanos e britânicos, assim como o trabalho de Venturi, suscitam é a relação e o efeito sociopolítico da arte e da arquitetura quanto a seu ambiente *imediato*. Na verdade essa possibilidade está implícita, apenas em uma base diária e pragmática, em todo trabalho arquitetônico. Dos artistas pop, Venturi se apropria da compreensão de que não só a estrutura interna do trabalho arquitetônico

pode ser vista em termos de uma relação de signos, mas também de que todo o ambiente constituído (cultural), com o qual o edifício se modula, é construído a partir de signos. A Arte Pop reconhece um código comum de signos esquemáticos, significados convencionalizados e símbolos que ligam signos vernaculares ambientais a signos artísticos e arquitetônicos. A oposição da arte abstrata ao realismo representativo nega que um trabalho abstrato fale a mesma linguagem do ambiente que o cerca. A ideologia da arte abstrata equipara o realismo com a arte de representação e, por isso, com um ilusionismo que pode ser manipulado para transmitir informação univalente, ideologicamente reacionária para as massas, que só pode entender as convenções mais antigas (um exemplo muito citado é o Realismo Socialista da Rússia stalinista). A arte modernista tem tido um compromisso com uma purgação do sentido ilusionista/conotativo, a fim de forjar uma linguagem puramente formal, abstrata e funcional. Para o modernista, o realismo se identifica não só com a arte de representação, mas com o pragmatismo moralmente pejorativo. Se tanto o ambiente cultural quanto o “real” são vistos em termos de um código semiótico culturalmente conectado, e se na prática um trabalho de arte abstrata também funciona, simbolicamente, em relação a outros signos culturais, então é necessário um “novo realismo”, cuja base é a função do signo no ambiente.

Os signos na arquitetura podem ser ou denotativos, signos *arquitetônicos*, referindo-se ao próprio edifício; ou conotativos, representando o que é para ser encontrado dentro do edifício (literal ou metaforicamente), ou se referindo a sentidos alternativos — talvez contraditórios — em outro lugar. Ambos os tipos de signo arquitetônico se conectam com o sistema de signos codificado do qual fazem parte e em relação a todos os outros signos no ambiente cultural.

Diferentemente dos edifícios de Mies e de seus seguidores, cujo purismo idealista encobre práticas de negócios de uma corporação que não chegam a ser imaculadas, os edifícios de Venturi e Rauch incorporam o “comercial” em seu código, o que lhes permite, ironicamente, comentar a respeito do ambiente comercial capitalista da paisagem construída americana. Trata-se também de um reconhecimento de que os sentidos na arquitetura não são inerentes ao próprio trabalho de arquitetura em si, nem modelados exclusivamente dentro dela, mas já existem como parte do ambiente no qual o edifício é posto. Um bom exemplo é a Guild House

onde, em vez de idealizar ou adocicar as realidades das vidas dos mais velhos, ou do ambiente bastante banal que cerca o edifício, ou a sua natureza institucional, o edifício simplesmente tenta tornar evidente o que são essas suposições. Isso é feito com a edificação de um padrão claro, de preço baixo, e com a expressão de uma ideologia (mostrada nas aspirações do edifício à elegância) que sugere sentidos simbólicos alternativos. Assim, Venturi e Rauch constroem convencionalmente, mas usam esse “convencionalismo” de modo não-convencional para expressar condições humanas de uma maneira realística e discursiva.

Nesse amálgama antiutópico, antiintrospectivo de realismo e ironia, a proposta faz um paralelo com a da Arte Pop. Para Roy Lichtenstein a Arte Pop assume

um envolvimento com o que considero ser as características mais descaradas e ameaçadoras de nossa cultura, coisas que também são poderosas imposições sobre nós. Considero que a arte, desde Cézanne, tornou-se extremamente romântica e irrealista, alimentando-se de arte; é utópica. A arte teve menos a ver com o mundo, ela possui um olhar interior-neozen e tudo isso. Não se trata tanto de uma crítica, mas de uma observação óbvia. Lá fora encontra-se o mundo; ele está lá. A Arte Pop olha para o mundo lá fora; parece aceitar o seu ambiente, que não é bom nem ruim, apenas diferente — outro estado mental.⁸

Venturi especialmente reconhece a influência da Arte Pop, assim como da cultura “popular”.⁹ Prefere tornar aparente a função simbólica de um edifício enfatizando-a; isso é feito em um código que é entendido não apenas no mundo da arquitetura, mas também no vernacular. Um exemplo é a proposta, de 1965, para uma prefeitura, parte de um plano urbano mais amplo para Canton, Ohio,

cuja frente é mais importante do que a parte de trás ... A mudança no tamanho e escala da parte da frente da prefeitura é análoga ... às falsas fachadas de cidades da Costa Oeste, e pelas mesmas razões: para validar as demandas espaciais urbanas da rua ... A fachada da parede da frente ... é feita de placas de mármore muito finas para enfatizar o contraste entre a frente e a parte de trás ... A enorme bandeira é perpendicular à rua, de modo a ser vista da rua como um anúncio comercial.¹⁰

A bandeira colocada em um edifício público significa emotivamente, em um código compreensível para todos os americanos, pelo menos duas leituras relacionadas: o orgulho dos cidadãos americanos de seu país e,

especialmente quando a bandeira está colocada em um edifício comercial, a confusão do capitalismo com o sistema americano (de governo).

É interessante comparar o uso que Venturi faz da bandeira heráldica, simbólica, em um edifício público, com trabalhos recentes de Daniel Buren, pendurando peças de tecido semelhantes a bandeiras em seu padrão convencional de faixas verticais. *In the wind: a displacement*, feito em 1978 como parte de uma exposição “Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art” no Museu Hirshhorn, em Washington, D.C., apresentava oito bandeiras penduradas de mastros no pátio central do museu (uma área que é considerada como interior quando vista a partir das janelas internas do museu, mas é exterior do ponto de vista das pessoas fora do museu, por se tratar de uma extensão do pátio de entrada). As bandeiras pendiam perpendiculares ao edifício, com os seus mastros levemente voltados para cima; em outras palavras, as linhas verticais eram observadas da mesma maneira, em relação ao espectador e ao solo, como as bandeiras americanas convencionalmente são. As bandeiras eram arranjadas em uma sequência circular: assim, se a primeira bandeira é azul e branca, a segunda é preta e branca, a terceira é laranja e branca, a quarta é preta e branca, a quinta é verde e branca, a sexta é preta e branca, a sétima é amarela e branca, e a oitava é preta e branca. Enquanto o projeto de Venturi e Rauch reconhece ironicamente a potência simbólica da bandeira dos EUA, o trabalho de Buren neutraliza qualquer leitura conotativa do trabalho, permitindo que faça referência a seu posicionamento arquitetônico e que ajude a tornar mais aparentes as suposições e as funções arquitetônicas e artísticas. O trabalho de Buren é projetado para negar a sua apropriação potencial como arte “elevada” ou conteúdo simbólico. Por exemplo, o uso de bandeiras com faixas pretas e brancas, alternadas entre cada uma das bandeiras coloridas, é um modo de cancelar a presença do conteúdo simbólico rival, que o trabalho (a soma das bandeiras) deve assumir com relação à função simbólica de (outras) bandeiras.

Diferentemente da construção funcionalista e da neutralidade dos meios materiais de Buren, a arquitetura de Venturi reconhece os mesmos códigos comunicativos que a arquitetura vernacular explora (normalmente para vender produtos). Em *Aprendendo com Las Vegas*, Venturi, Brown e Izenor criticam a nova prefeitura de Boston (e megaestruturas modernistas em geral) por não reconhecer publicamente as suas pretensões simbólicas, ou as suas aspirações ao monumentalismo. Eles observam que seria

mais barato (e mais eficiente) para os arquitetos ter construído um edifício convencional, a fim de satisfazer as exigências funcionais da prefeitura, com um grande sinal luminoso no topo: “A prefeitura de Boston e o seu complexo urbano são o arquétipo da renovação urbana culta. A profusão de formas simbólicas ... e o restabelecimento da *piazza* medieval e de seu *palazzo pubblico* acabam sendo um tédio. É algo arquitetônico demais. Uma galeria convencional acomodaria melhor a burocracia, talvez com um sinal luminoso no topo dizendo EU SOU UM MONUMENTO.”¹¹

Na medida em que os edifícios de Venturi e Rauch admitem mais do que um código linguístico, eles podem algumas vezes expressar valores atuais conflitantes, em vez de estarem presos a uma linguagem “mais elevada” de forma unificada. Venturi, Brown e Izenor criticam os arquitetos da classe média alta americana por sua rejeição das formas e da importância simbólica da arquitetura e de seu próprio vernáculo:

Eles entendem o simbolismo de Levittown e não gostam dele, também não estão preparados para suspender o seu julgamento acerca disso a fim de aprender e, ao aprender, tornar os julgamentos subsequentes mais sensíveis ao conteúdo dos símbolos Os arquitetos que acham as aspirações de classe média de mau gosto e gostam da forma arquitetônica sóbria vêem apenas muito bem o simbolismo na paisagem residencial suburbana Eles reconhecem a simbolização; mas não a aceitam. Para eles, a decoração simbólica dos galpões suburbanos de vários andares representa os valores materialistas degradados de uma economia consumidora onde as pessoas sofrem lavagem cerebral pelo marketing de massa e não têm escolha que não seja se moverem para a uniformidade, com as suas violações vulgares da natureza dos materiais e a sua poluição visual das sensibilidades arquitetônicas Eles constroem para o Homem, em vez de construírem para as pessoas — isso significa, para servirem a si próprios, isto é, para servirem aos seus próprios valores particulares de classe média, que eles prescrevem para todos Um outro ponto óbvio é que a “poluição visual” (normalmente a casa ou o negócio de outra pessoa) não pertence à mesma ordem de fenômenos a que pertencem a poluição do ar e da água. Você pode gostar de *outdoors* sem aprovar a mineração da superfície.¹²

De modo similar, o “embelezamento” substitui planejamentos econômicos sérios e é agressivamente promovido por lady Bird Johnson, por grandes fomentadores e por Exxon. Serve claramente ao interesse ideológico daqueles que têm mais a perder se a idéia da dependência americana de uma economia de consumo e do uso excessivo da energia for seriamente desafiada.

Venturi e Rauch vão misturar o código comercial “baixo” com o código arquitetônico “elevado”, de modo que a aparência comercial de um de seus edifícios tenda a subverter as suas interpretações como uma arquitetura de valor “elevado”. E, de uma maneira inversa, as referências específicas da história e da arquitetura tendem a questionar, a pôr em perspectiva histórica, as suposições normalmente não examinadas e imediatas comunicadas por meio de códigos comerciais populares. Esse código comercial evoluiu para fundir os interesses dos desejos da classe média. O código da arquitetura “elevada” é uma coalizão dos valores “eruditos” da classe média alta, o “gosto” do alto escalão do *establishment*, com valores da profissão arquitetônica como instituição. O Estilo Internacional unifica os valores da classe média alta e da classe alta no interesse de um negócio e governo corporativos; ao mesmo tempo, ele olha para baixo, para a “praga” e a “poluição visual”, e discerne, na complexa diversidade de códigos menores, menos organizados e mais baixos, todos os sistemas de valores alternativos que são representativos.

Venturi usa a ironia como uma maneira de reconhecer realidades políticas contraditórias, mais do que suprimi-las ou resolvê-las em uma (falsa) transcendência, empregando-a para tornar evidentes certas suposições do programa de um dado edifício. Esse uso da ironia como um mecanismo de “distanciamento” sugere a noção de Brecht de um estilo de ação autoconsciente (como o que se encontra no teatro clássico chinês): “O ator chinês se limita a simplesmente citar a personagem representada A auto-observação do ator, uma forma artística e engenhosa de auto-alienação, impede o espectador de se perder na personagem completamente Todavia, a empatia do espectador não é inteiramente rejeitada O objetivo do artista é parecer estranho e surpreendente para a platéia... As coisas cotidianas são, desse modo, elevadas acima do nível do óbvio e do automático.”¹³

No ambiente comercial, as formas arquitetônicas “puras” são com frequência modificadas ou violadas pela aplicação de signos verbais. Isso é comum, como apontaram tanto Walter Benjamin quanto Roland Barthes, com relação à mídia da comunicação em geral:

Hoje em dia, no nível das comunicações de massa, parece que a mensagem lingüística está presente e é independente em toda imagem, como título, legenda, acompanhando o artigo impresso, o diálogo do filme, o balão das histórias em quadrinhos.¹⁴

Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe [ao observador] indicadores de caminho — verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornam, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores.¹⁵

As fachadas de Venturi e Rauch muitas vezes funcionam como modificadores lingüísticos do edifício a que estão vinculadas. Por exemplo, abaixo da luminária de quartzo que ilumina o grande número “4” pintado no alto do Corpo de Bombeiros 4 em Colúmbia, Indiana (1965), ele mesmo um signo verbal e heráldico, dois tijolos pretos estão colocados entre os brancos que constituem a fachada para sublinhar a luminária: a linha funciona literalmente como uma ironia e simultaneamente de modo decorativo/arquitetônico.

Andando pela Main Street ou dirigindo um automóvel, vê-se uma fila de signos-letreiro em sequência. Cada letreiro sobressai em relação aos letreiros que o antecedem e que vêm em seguida, tendo um significado prescrito, separado, em relação aos outros letreiros que o circundam (e o definem) em termos de sua posição. Para um letreiro transmitir um significado, ele precisa se conformar ao código geral compartilhado pelos letreiros circundantes e se distinguir de — estabelecer a sua posição em relação a — outros letreiros. Cada letreiro depende no final das contas, para o seu significado, de sua posição em relação aos outros letreiros. Os letreiros mudam (e reagem à mudança em outros letreiros) de acordo com a sua função, com mudanças gerais dentro do código dos letreiros, e com desvios na sequência de letreiros de que fazem parte. Funções de edifícios mudam (um escritório imobiliário pode se tornar uma clínica médica e então uma revendedora de carros usados ou uma galeria de arte), o que se reflete na sua representação no sistema de signos.

No começo dos anos 70, essa noção da arte como inovação contínua passou a ser seriamente questionada. Preocupações ecológicas geraram um novo *ethos* cultural que não aceitava uma idéia de progresso, com o seu imperativo de fazer experiências com a natureza a fim de criar um futuro totalmente novo. A conservação dos recursos naturais acompanhava a conservação do passado. Essas mudanças na perspectiva social eram

refletidas culturalmente na moda dos anos 70 de recriações “históricas” de décadas passadas, na “nova nostalgia”, assim como na aparência neocolonial das fachadas/decoração das formas arquitetônicas vernaculares.

Os aspectos historicamente ecléticos, domésticos (o nacional, nativo, vernacular e “feito em casa” em oposição ao Estilo Internacional) e “rústicos” desse estilo deviam algo à “alta” arquitetura dos pós-modernistas do final dos anos 60 (Venturi, Charles Moore e outros), mas usavam essas influências para seus próprios objetivos ideológicos. É possível que o revivalismo, em seu aspecto nostálgico, não tenha a intenção de clarificar, mas tenha o propósito de velar uma interpretação precisa do passado recente: a conexão entre “o nosso modo de ser no passado” e a posição em que estamos agora. Em lugar da integridade, a história do pós-guerra para o presente se fragmentou em uma confusão de décadas delimitadas, independentes, como primeiro os anos 30, depois os 50 e agora os 60 são revividos. Além disso, o acesso público a essas eras “mágicas” é confundido com nostalgia pessoal: história como “memória”: memória associada pela mídia com o tempo em que nós “crescemos”. Assim como a forma cultural do ocidental, a memória culturalmente mediada de se atingir a maturidade em uma dessas décadas do passado recente representa miticamente o passado americano. Nas representações da mídia, o presente aparece misturado com o tempo “passado” particular sendo revivido. Em filmes e nas séries de televisão como *Happy Day*, *Laverne and Shirley* e *The Waltons*, pode-se ver a projeção dos problemas de classe média dos dias de hoje, representados por personagens da classe média baixa (possivelmente os “nossos” antepassados familiares, removida uma geração), com uma descrição meio exata, uma evocação meio nostálgica, situados nos anos 50, 30, 40 ou 60.

O problema da autenticidade da reconstrução histórica é visto agora como crucial, não só na “nova nostalgia” da cultura popular, mas no interesse recente, claramente análogo, da arquitetura pela natureza da sintaxe histórica: o que torna um edifício real ou falso? E o que constitui uma tradição arquitetônica?

Considerem ... [essas] construções, a Raleigh Tavern restaurada em Colonial Williamsburg, e o posto de gasolina da década de 1970 chamado “Williamsburg”. Se a exigência de autenticidade é a de que elas precisem de fato ter sido construídas no século XVIII, ou como uma réplica exata, então, ora, o pos-

to de gasolina e as partes conjecturalmente reconstruídos de Williamsburg têm de ser chamados de falsos. E mesmo o uso do encanamento interno e da eletricidade em Gunston Hall teria de ser revisto como um compromisso. Claramente, tal definição irrealista de autenticidade presume que a tradição arquitetônica não pode ser mudada com o tempo sem perder a validade ou desmoronar completamente...

Uma tradição arquitetônica é composta tanto de referências a um tipo ideal quanto de acomodações a circunstâncias particulares. Vista desse modo, a tradição colonial é mais do que apenas um grupo de edificações do século XVIII ou de réplicas posteriores. Em outras palavras, a tradição colonial é uma coleção de elementos arquitetônicos a serem usados nas edificações contemporâneas para evocar para o olho moderno (e para o coração moderno) tanto as formas quanto os tamanhos e, por fim, o sentimento dos Estados Unidos do século XVIII.¹⁶

O caráter histórico, na forma de uma alusão arquitetônica, significa um ideal; mas o seu sentido específico só tem relevância em sua relação com os sentidos atuais que o cercam, expressados por signos circundantes no ambiente. E isso nunca é uma representação neutra, mas ativa, presente, da explicação de uma visão ideológica do passado com relação à realidade presente. O passado é simbólico, nunca “factual”. Na arquitetura, um signo do passado significa um mito maior do que a mera função arquitetônica. A “história” é um conceito altamente enganoso, uma vez que existem apenas histórias, cada uma servindo a algumas necessidades ideológicas dos dias de hoje.

A restauração realizada por Venturi e Rauch, em 1968, da Igreja de São Francisco de Sales, na Filadélfia, justapõe heurísticamente o presente e o passado. Ela foi construída porque a recém-introduzida prática litúrgica (na verdade antiga prática revivida) da Igreja Católica requeria um altar independente para substituir o tradicional contra a parede. Em vez de destruir o velho santuário, Venturi e Rauch o deixaram como era e instalaram um tubo catódico de luz elétrica, suspenso em um fio, a 3m de altura, paralelo ao solo e justamente acima do nível dos olhos dos paroquianos sentados. A luz elétrica definia um semicírculo elíptico curvado para dentro, seguindo a perspectiva da linha de visão dos paroquianos, assim como a linha do velho altar. O semicírculo vinha de trás do novo altar, seguindo a curva da abside que ficava atrás dele, para definir uma fronteira que separava o velho altar do novo, cujas atividades sua luz iluminava de modo funcional. Aqui o tubo luminoso funcionava apenas como um

signo (substituindo coisa alguma), um indicador bidimensional, gráfico, desenhando uma linha (mental) através do velho altar (deixando-o assim em relativa penumbra), sem o destruir fisicamente. Ele literalmente iluminava/delineava a área nova, justapondo assim o velho e o novo, estabelecendo entre eles uma relação histórica, ou arqueológica. Venturi propôs a palavra “híbridos” para tais trabalhos que combinavam duas categorias de sentido/descrição contraditórias ou mutuamente excludentes: “Gosto de elementos que são mais híbridos do que ‘puros’ ... mais ambíguos do que ‘articulados’ ... Incluo o *não sequitur* e proclamo a dualidade ... Prefiro ‘ambos’ a ‘esse-ou-aquele’, preto e branco, e algumas vezes cinza, a preto e branco.”¹⁷ Mais uma vez: “Nosso esquema para o Memorial F.D.R. era arquitetura e paisagem; nossa base para a Comissão Fairmount Park da Filadélfia era arquitetura e escultura; nosso design para o Copley Plaza, arquitetura e design urbano ... enquanto [aquela para] o National Football Hall of Fame é um edifício e um *outdoor*.”¹⁸

O desafio do trabalho da arte ou da arquitetura não é a resolução de conflitos sociais ou ideológicos em uma bela obra de arte, e também não é a construção de um novo contracontexto; em vez disso, o trabalho de arte dirige sua atenção para conexões com diversas representações ideológicas (revelando a variedade conflituosa das interpretações ideológicas).^{*} Para fazer isso, o trabalho usa uma forma híbrida, que participa tanto do código popular dos meios de comunicação de massa quanto do código “elevado” da arte e da arquitetura, tanto do código popular do entretenimento quanto da análise política da forma com base teórica, e tanto do código da informação quanto do código esteticamente formal.

Notas

1. Dan Flavin, “Some Remarks... Excerpts from a Spleenish Journal”, *Artforum*, dez 1966.

2. Dan Flavin, “Some Other Comments”, *Artforum*, dez 1967.

^{*} Isso corre paralelamente, na teoria semiótica francesa, à crítica feita por Julia Kristeva do texto unitário baseado na “construção da identidade singular (que é a identidade consistente)”. Ela defende, em vez disso, um texto plurívoco, “onde vários discursos se confrontam mutuamente ... em oposição” e que constitui o aparato para expor e exaurir as ideologias em sua confrontação. Julia Kristeva, “The Ruin of a Poetics”, *20th Century Studies* 7/8, 1972.

3. Daniel Buren, "Notes on Work in Connection with the Places Where it is Situated. Taken Between 1967 and 1975", *Studio International*, set/out 1975. [Trad. bras. in Paulo Sergio Duarte (orgs.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 2001.]
4. Karl Beveridge e Ian Burn, "Don Judd", *The Fox* 2, 1975, p.129-38.
5. Roy Lichtenstein, entrevistado por G.R. Swenson, *Art News*, nov 1965.
6. El Lissitzky, "Ideological Superstructure" (Moscou, 1929), in *Russia Architecture for World Revolution*, Cambridge, mai 1970, p.70-1.
7. Denise Scott Brown, "An Alternative Proposal That Builds on the Character and Population of South Philadelphia", *Architectural Forum*, out 1971.
8. Roy Lichtenstein, entrevistado por G.R. Swenson, op.cit.
9. Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steve Izenor, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press., 1972. [Ed. bras. *Aprendendo com Las Vegas*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.]
10. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nova York, Museum of Modern Art Papers on Architecture, I, 1966. [Ed. bras. *Complexidade e contradição em arquitetura*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.]
11. Venturi, Brown e Izenor, *Learning from Las Vegas*, op.cit.
12. Idem.
13. Bertold Brecht, "Alienation Effects in Chinese Acting", in *Brecht on Theatre*, Nova York, Hill & Wang, 1964, p.91-9.
14. Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", in *Image-Music-Text*, Londres, Fontana, 1977, p.32-51.
15. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, org. por Hannah Arendt, Nova York, Schocken Books, 1968, p.217-42. [Trad. bras. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935/1936), in *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987, p.175.]
16. Richard Oliver e Nancy Ferguson, "The Environment is Diary", *Architectural Record*, fev 1978.
17. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, op.cit., p.23.
18. Robert Venturi, citado por Robert Maxwell, "The Venturi Effect", in *Venturi and Rauch: The Public Buildings*, Nova York, 1978.

Julio Plaza

Mail Art: arte em sincronia

A arte, hoje, não pode mais ser pensada em termos diacrônicos, pois a própria velocidade de mudança acabou mudando até as formas de produção. O que vemos agora não é mais uma sucessão de “ismos”, escolas ou tendências como há bem pouco tempo, mas uma intervenção sincrônica de eventos artísticos e a-artísticos que explodem precisamente com a idéia linear de tempo, tida tanto pela tradição como pela vanguarda. Pode-se pensar a arte contemporânea como uma formidável bricolagem sincrônica da história (passada, recente e presente) em contradição não-antagônica.

Paralela e alternativamente aos sistemas oficiais da cultura, surge como “ação anárquica” um tipo de fenômeno, a *Mail Art* ou Arte Postal, crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, e que propõe a informação artística como processo e não como acumulação. Os produtores organizam-se de uma forma espontânea e por grupos de afinidade, para intercâmbio de idéias e troca ativa de informações, caracterizando um fato de caráter internacional (não o internacionalismo dos

Julio Plaza

[*Madri, 1938 – São Paulo, 2003*]

Julio Plaza inicia sua formação artística no Círculo de Belas-Artes, Madri, e na Escola de Belas-Artes, Paris, na década de 1950. Em 1967 ingressou na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Artista multimídia, integrou em seu trabalho diversas técnicas e mídias, explorando as possibilidades expressivas da serigrafia, *silk screen*, fotografia, vídeo, filmes, Mail Art e computadores.

Como artista-residente da Universidade de Porto Rico, lecionou linguagem visual e artes plásticas no Departamento de Humanidades, entre 1969 e 1973. Nesse ano muda-se para São Paulo e obtém os títulos de mestre e doutor em comunicação e semiótica pela PUC-SP e livre-docência pela ECA-USP. Tornou-se professor da Faap, ECA-USP, PUC-SP e Unicamp, e em 1988 viajou para Madri com bolsa de especialização pelo CNPq.

Com intensa atividade teórica a partir da publicação de artigos — como “Arte e interatividade: autor-obra-recepção” (mai 2000), onde analisa os principais conceitos e interfaces teóricas que conduzem à compreensão das relações autor-obra-receptor e à arte interativa — e livros, como *Videografia em videotexto* (São Paulo, Hucitec, 1986) — dissertação de mestrado apresentada na PUC/SP, em 1983; *Tradução intersemiótica* (São Paulo, Perspectiva, 1987) — tese de doutorado em comunicação e semiótica PUC/SP, em 1985; e, com Monica Tavares, *Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (São Paulo, Hucitec, 1998). Publicou também livros de artista, entre os quais *Julio Plaza Objetos* (São Paulo, Julio Pacello, 1969); e, em co-autoria com Augusto de Campos, *Poemobiles* e *Caixa Preta* (São Paulo, Invenções, 1974 e 1975, respectivamente).

Sobre seu trabalho, assinalamos: *Julio Plaza: arte como arte* (São Paulo, MAC-USP, 1980), com textos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e Cristina Freire, *Poéticas do processo* (São Paulo, MAC-USP/Iluminuras, 1999).

Curador da mostra especial sobre Arte Postal da “16ª Bienal de São Paulo” (1981), Julio Plaza, em seu texto de apresentação, aqui reproduzido, analisa o fenômeno Mail Art, ou Arte Postal, como “ação anartística”, que critica o estatuto de propriedade da arte e propõe a informação artística como processo.

estados, das multinacionais da arte ou da cultura oficial), anartístico e paratático, individualista e de ascendência dadá, onde se evidencia que “as artes não têm nacionalidade, o que têm é estilo” (Octavio Paz).

Descentralizando parte da produção artística dos grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a *Mail Art* deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros. Se a arte tradicional transformou-se no “Museu Imaginário” (Malraux), pela reprodução quadricrômica, a *Mail Art* trabalha diretamente com esses meios de reprodução (o que fora previsto por Walter Benjamin), introduzindo no contexto da arte a multimídia e intermídia, junto com as técnicas operativas, não mais sequenciais, mas simultâneas, sincrônicas.

Mail Art: arte de meio, arte e artesanato postal

Entre os múltiplos meios concebidos como extensões da arte e do artista, a *Mail Art* é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é *Mail Art*. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é *Mail Art*, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo.

A *Mail Art* ou Arte Postal (que é também um prazeroso artesanato) é essencialmente uma arte de veículo e de apoio comunicacional interpessoal ou no máximo de microgrupo. Nela tudo é conteúdo: veículos dentro de veículos. Portanto é *Mail Art* todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa. Daí a tendência a não considerar como *Mail Art* trabalhos de caráter estético ou mesmo os realizados por meios tradicionais.

Os novos meios de produção, por sua vez, destacam a importância do substrato material dos signos: a reprodução gráfica, o livro, o disco, o videotape, a xerox, o filme e a fotografia, entre outros suportes de informação. O artista da *Mail Art*, então, tem a seu dispor o mundo da informação, interagindo dentro dele, criando e recriando, traduzindo e manipulando a informação através desses meios.

O “mailartista” (como estrategista cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo. Opera-se aqui uma “desmaterialização da arte”. O uso das várias linguagens leva o artista a abandonar a função poética ou estética da linguagem (como dominante), enfatizando outras funções, como a referencial documentária, a expressiva e também a impressiva (da propaganda), onde desenvolve uma forte tendência à linguagem retórica para veicular sua ideologia artística.

“Mail Arte: arte em sincronia”

Publicado originalmente no catálogo da “16ª Bienal de São Paulo” (São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981).

Com esses elementos, a *Mail Art* cria um circuito dentro do sistema da arte, ampliando-o, mas não sem contradições. Uma delas é sua penetração e apropriação por outros circuitos, mesmo institucionais. É claro que não é da natureza da *Mail Art* entrar em ritmo de exposição para o grande público: quando isto ocorre a *Mail Art* se satura na experiência do macrogrupo e a informação não é vista de uma forma fragmentária, mas em simultaneidade.

Mail Art: arte indicial. Arte do aqui-agora

Como linguagem comunicativa, a *Mail Art* opera na função fática (que acentua e testa o canal), unida à função expressiva, dando ênfase ao “meio como mensagem” e ao emissor; o “eu estou aqui” e o “I’m artist” comunicado aos outros. Engajar-se na *Mail Art* como artista implica dar mais ênfase, de uma forma geral, à produção para uma estética da recepção, para o consumo, e sobretudo manter um diálogo com a comunidade artística. Muito mais do que o engajamento numa produção de qualidade, o “mailartista” sabe que a informação artística produzida e veiculada hoje é consumida de maneira diluída e efêmera, através dos diferentes meios de comunicação; portanto, o que vale para ele é o presente da informação, isto é, o ato de seu recebimento. A *Mail Art* não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história.

Mail Art: arte em ritmo de bricolagem ou comunismo artístico

Pelo predomínio da quantidade, o “mailartista” apropria-se do mundo da informação que está a seu dispor, daí o informacionismo em ritmo de bricolagem retórica e semântica; o artesanato postal como colagem de informações em espírito de mistura.

Grande consumidora da indústria gráfica, ao mesmo tempo em que evidencia nossa imersão numa cultura de papel, a *Mail Art* faz a paródia dessa cultura. Tem-se então uma cultura *bricoleuse* a nível planetário e internacional dentro da comunidade artística, concretizando a idéia de Andy Warhol: “Todo o mundo será conhecido universalmente por 15 minutos.”

Engajar-se na *Mail Art* é tornar-se *Brother in Mail*, pois a estrutura da *Mail Art* não é hierárquica e a idéia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para inclusão na comunidade. A *Mail Art* democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade-qualidade. É que a arte (como já viu Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia.

Mail Art: Carnavalização e paródia da Cultura Dominante.

Mail Art: um signo suicida, pois o excesso de significados destrói a significância e o sentido.

Posfácio

1.

“... bode de ‘bode’, e também como uma alusão à body-art.” Relembrar enunciados como este de Antonio Manuel, nesta dobra do corpo de um livro que é o posfácio, leva a uma pergunta, que vai nos deter por um momento: que ordem de afinidades poderíamos eleger entre a experiência da escrita desenvolvida por artistas que trabalharam no período delineado pela grade histórica dos anos 60/70 e as proposições atuais? Qual teria sido o legado, se podemos esperar algo como isso? Enfim: qual o jogo feito pelas gerações “pós-”, desses escritos de artistas?

Bichos, Apocalipopótese, Urnas-quentes, Cadernos-livros, A nova crítica, Nocagions, Inserções em circuitos ideológicos, Popcreto, Pensamento mudo: como retomar — no sentido de *retecer* — condensações como essas? *Sympathy for the devil*: o bode, a depressão, a brutalidade, os anos de chumbo no Brasil (“o bode seria quase como um ímã, no sentido de absorver a carga repressiva ambiente”¹) e a experiência-limite do corpo como obra, o transitório tornado trabalho de arte, o precário tornado manifesto, como em tantos enunciados de artistas dessa geração. (“A idéia dessa primeira aparição do bode ... era apresentá-lo no centro de um tapume circular, vermelho, em contraste com sua cor preta, como um elemento desrepressivo, poético, angelical.”²) As palavras dão carne à imagem-tempo, o bode negro vivo, deitado nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ou a foto nas páginas *clandestinas* do jornal, envolta em signos gráficos. “PINTOR MOSTRA A PÓS-ARTE”, diz a manchete da primeira página invadida de *O Dia*.³

2.

“Penso que estou aqui nestas páginas, agora, como consequência da decisão pessoal de, a partir de certo momento em meu percurso como artista, não recusar o enfrentamento direto com a palavra e o texto, procurando assimilá-los como ferramentas, instrumentos de ação.”⁴ Posso ver traçada, nessas palavras de Ricardo Basbaum, uma possibilidade de conexão com algo do ambiente artístico daquelas décadas: a tarefa da conceituação do trabalho, assumida pelo próprio artista, como em Kosuth, ou *Art & Language*. Mas não apenas o conceito: nessa retomada, um outro aspecto a ressaltar seriam as diferentes dicções dos escritos de artista, correspondendo às várias modalidades de discurso desdobradas entre a arte e a palavra, como aparece em um vídeo de Vito Acconci⁵ (ou a performance de Georg Baselitz em um palco do Beaux-Arts, Paris, 1991, em que o artista lê teatralmente um manifesto-fábula sobre os utensílios do pintor).⁶

3.

Em *Home videos* (1973), de Acconci, o próprio artista apresenta um slide-show de seus trabalhos, alternando situações diversas — sentado de costas para a câmera, ou de frente para ela, de pé ao lado da tela de projeção dos slides —, e dirigindo-se ao espectador, a cada vez, em diferentes ritmos e entonações. Entre essas inflexões, desdobra-se a multiplicidade da fala do artista, tão rasa e descritiva como em Robbe-Grillet, ou compulsiva, colada ao trabalho e confundida com o afeto, com a duração do processo, da vida, como em Lygia Clark, ou ainda essa outra, distanciada, assumindo a voz da (auto)crítica. Mas em todos os casos o sentido do trabalho está entremeado ao que Oiticica chamaria de “sentido verbal”.⁷

4.

Inventário? Próximas da poética disruptiva dos 60/70, surgem ainda fabulações, quase-ficções: de Kounellis, Smithson e Beuys a David Wojnarowicz e, mais perto, Carmela Gross e suas *Dolores*⁸; *Guruguru-black-power*, de Jarbas Lopes e Cabelo, de Barrus o *Projeto Cão-Mulato*, a lenda tecno-multi-media de Eduardo Kac, *Barroco de Lírios* de Tunga. Ou dicções ácidas como a dos

*Manifestos neoístas*⁹ e outras vozes coletivas turbulentas: Critical Art Ensemble, Les Intermittents, Temp, Multitudes, e, aqui à volta, Urucum, Empresa, Rés-do-chão, Laranjas, Grupo-grupo, Rradial fazem ressoar os *travelogues* dos 70, e Oiticica, Cage, Barrio, Grippio, os Situacionistas.

5.

“E eu estava muito mais interessado em ser lido por artistas do que por profissionais da estética, visto que minhas idéias haviam se originado do confronto direto com os acontecimentos...”¹⁰, confessaria Arthur Danto em seu relato, ou retomada, trinta e tantos anos depois, do texto feito sob a emoção dos distúrbios da época — o crítico, com seus critérios em suspenso, entregue às solicitações da (talvez última) Nova Arte, tendo seu domínio de discurso “invadido pelos artistas”.¹¹

6.

“O advento de uma arte filosófico-teórica coincidiu de fato com uma maior discursividade e uma nova atenção à leitura ‘da’ e ‘com’ a media; discursividade e leitura que são próprias a toda teoria que tende a privilegiar o momento comunicativo mais do que o momento místico ou sensual”¹², observa Germano Celant em um ensaio publicado no primeiro número da revista *Data*, que reúne artistas e críticos. Um dos traços mais claros do caminho apontado por Celant seria a disseminação de edições de artistas, observada a partir de inícios dos 60. Entre inúmeros exemplos dessas publicações cuidadas por artistas, teríamos o *Rex-Time*, em São Paulo, mas também o internacional *Situationist Times*, cujas provocações, de um grafismo agressivo e em forma de história em quadrinhos, acabaram por deslizar para o domínio da luta política e se sobrepor às manifestações de grevistas nas fábricas de Strasbourg, estourando com grande impacto em maio de 1968. Outro importante veículo de divulgação das tendências artísticas dos 60/70 seria o *Avalanche Newspaper*¹³, que tem seu primeiro número, em 1974, especialmente dedicado a uma semana de eventos de videoperformance apresentados em Nova York, reunindo diretamente os próprios editores.¹⁴ Essas publicações são reveladoras da intenção dos artistas de participar ativamente do

debate crítico de sua época, manifestando ainda uma definitiva afinidade entre a arte que produzem e a escrita, como *medium*: a migração da palavra para a imagem.¹⁵ Esse seria o caso do editorial do grupo inglês *Art and Language*, incluído aqui, que se aproximaria ainda da via arte-pós-filosófica proposta por Joseph Kosuth, editor da revista americana *The Fox*.¹⁶

No Brasil, além do *Grupo Rex* surgem, ao longo da década de 1970, edições organizadas por críticos, poetas e artistas, expressando a ambição de refundar o debate crítico e repotencializar o circuito de arte, como as revistas *Malasartes*, *A Parte do Fogo* e *Corpo Estranho*. Aparecem ainda *Nervo Ótico*, de Porto Alegre (1977-78), *Moto Contínuo*, de Curitiba (1983), e *Orelha*, do Rio de Janeiro (1987), publicações próximas, por suas respectivas conexões com grupos de artistas, das manifestações coletivas mais recentes.¹⁷

Os anos 2000 se conectariam, por fluxos, à nossa grade histórica: a contínua renovação de experiências artísticas coletivas revela a atenção dos artistas voltada à gerência e ao atravessamento do circuito, com intervenções no campo da crítica, da curadoria, quando não no terreno aberto e indeterminado da “rua”.

7.

Mas logo surge a pergunta: como rever aquelas ambições (que percebemos nos escritos dos 60/70)? Como repensar essa potência? De modo diverso daqueles gestos visionários, agora não se quer refundação alguma, tampouco se busca o grau zero, mas há uma tendência à maleabilidade das práticas, aliada ao agir crítico e reflexivo, e o desejo parece estar antes em estabelecer configurações não-centralizadas, transitórias, baseadas na multiplicidade dos novos meios com que se constitui e reconstitui incessantemente a rede, o acelerado campo de trocas. Nessa passagem, assim como na insistência em uma redefinição das figuras do circuito, que ressurgem menos nítidas, poderia estar um indício de vínculo desses nossos invariáveis dias com os 60/70.

...

mal de arquivo¹⁸: coletar, separar e estabelecer os parâmetros históricos desse outro livro-corpo de escritos de artistas: os 80/2000.

CECILIA COTRIM

Notas

1. Antonio Manuel, “Cronologia”, in *Antonio Manuel*, catálogo, Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997, p.55.
2. Idem.
3. Inadida mais precisamente pelas obras *Exposição de 0 a 24 horas* e *Super jornais clandestinos* (1973), de Antonio Manuel.
4. Ricardo Basbaum, “Prefácio”, in Rubens Pileggi Sá, *Alfabeto visual*, Londrina, Atrito Art Editorial, 2003, p.9.
5. *Home Videos*, 1973.
6. Texto datado de 12 dez 1985.
7. Hélio Oiticica, “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, neste volume, p.82.
8. Trabalho desenvolvido no Sesc-Belenzinho, projeto ARTECIDADE, São Paulo, 2002.
9. Ver Stewart Home, *Manifestos neolistas*, São Paulo, Coleção Baderna, Conrad, 2004.
10. Arthur Danto, “Prefácio à edição brasileira”, in *A transfiguração do lugar comum*, São Paulo, Cosac & Naify, 2005, p.13.
11. Referência a Barnett Newman, em “Resposta a Clement Grennberg”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Funarte, 1997, p.151-4.
12. Germano Celant, “Book as Artwork 1960-1970”, *Data*, Milão, set 1971, p.36.
13. Dos mesmos artistas que fundaram a revista *Avalanche*, Whilloughby Sharp e Elizabeth Bear, primeiro número do outono de 1970.
14. No primeiro número são publicados textos de Vito Acconci, Joseph Beuys, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Willoughby Sharp, entre outros.
15. Referência ao título de um artigo de Ricardo Basbaum, com reflexões extraídas de sua dissertação de mestrado na ECO/UFRJ. Publicado em *Gávea* 13, PUC Rio, 1995.
16. Edição americana do grupo *Art & Language*; primeiro número em 1975.
17. Do mesmo modo que *Nervo Ótico*, *A Moreninha* e *Moto Contínuo*, os coletivos atuais, como *Grupo-Grupo* e *Rés-do-chão*, produzem edições de artistas (*Güera* e *Nós Contemporâneos*, respectivamente). Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar as edições ligadas às agências cariocas *Agora* e *Capacete*: a revista *Item*, *Item on line* e o *Jornal Capacete Planet*. Outra importante contribuição crítica são os textos do pintor Jorge Guinle Filho, publicados na revista *Módulo*, durante os anos 80.
18. Referência ao enunciado de Jacques Derrida que dá nome a um livro seu (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, trad. Cláudia Moraes Rego).