

CONCEITUALISMO: MODERNO, INSUPORTÁVEL

David Abdala Cury

Rio de Janeiro/RJ - BRASIL

Setembro de 1992

FICHA CATALOGRÁFICA

CURY, David Abdala

Conceitualismo: moderno, insuportável. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

VIII, 201 p.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História da Arte)

1. Antiarte 2. Experimentalismo 3. Desmaterialização do objeto de arte 4. Arte Conceitual

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA

II. Título

para a pintura
que tem a idade do futuro desde o passado
é clara no escuro de Caravaggio
ascética no Marat sangrando de David
branco fogo primário de Mondrian
e terrível à delicadeza de Francis Bacon De Kooning

para os amigos, a imagem que deles guardo:

"o grande no homem é ser ele uma ponte e não um ponto final .
o amável no homem é ser ele uma descida e uma ultrapassagem"

(Nietzsche)

SINOPSE

Limites críticos do Conceitualismo em arte (cujo ciclo histórico compreende, grosso modo, a 2a. metade dos a nos 60 e a 1a. metade dos anos 70) e suas práticas (Arte-Lin guagem, Arte Pobre, Trabalhos da Terra e Arte do Corpo) de desmaterialização do objeto de arte (paradigmático do Moder nismo da 1a. metade do século XX) pensados como verificação de uma possível solução de continuidade ou ruptura entre o que sejam arte contemporânea e arte moderna.

ABSTRACT

Critical limits of Conceptualism in art (whose historic cycle approximately dates from 1965 to 1975) and its practices (Art Language, Povera, Land Art and Body Art) of dematerialization of the art object (Modernism paradigm of the 20th century first half) are here thought as a verification of a possible rupture or continuity solution between what contemporary art and modern art supposedly are.

SUMÁRIO

Capítulo 1 - INTRODUÇÃO.....	01
1.1 - Revisão da Literatura e Fundamentos Teóricos	06
1.2 - Materiais e Métodos.....	14
(notas).....	18
Capítulo 2 - COORDENADAS DA ALTERAÇÃO MODERNA.....	21
2.1 - Racionalismo à deriva.....	21
2.2 - História e histeria.....	29
2.3 - Das pulsões criminosas.....	33
2.4 - Fisicalidade.....	39
(notas).....	47
Capítulo 3 - A CONCEITUALIDADE PROGRESSIVA.....	49
3.1 - Vanguarda.....	49
3.2 - Conhecimento da Arte e Conhecimento em Arte	54
3.3 - Desde Diderot (1713-1784).....	63
3.4 - Visões no Opaco e Perdições na Transparência	68
(notas).....	99
Capítulo 4 - DE ANTIOBJETUALIDADES.....	103
4.1 - Arte-Linguagem.....	103
4.2 - Povera.....	111
4.3 - Land Art.....	120
4.4 - Body Art.....	127
(notas).....	137
Capítulo 5 - O CONTEMPORÂNEO(?).....	139
5.1 - Determinação da indeterminação.....	140
5.2 - Ser-o-tempo.....	142

(notas).....	143
Capítulo 6 - CONCLUSÃO.....	144
6.1 - Sinal Contrário e Mesmo Sinal.....	151
ILUSTRAÇÕES.....	156
BIBLIOGRAFIA.....	198

Capítulo 1 - INTRODUÇÃO

Trata-se aqui não de um determinado movimento, mas de uma questão teórica que compromete de imediato fenômenos artísticos contemporâneos diversos e verificados dentro de um exíguo espaço de tempo (grosso modo, da 2a. metade dos anos 60 à 1a. metade dos anos 70) nas Américas, Europa, Ásia e Austrália. O que chamo de arte contemporânea é aquela socialmente aceita no Ocidente como o conjunto de pesquisas avançadas em artes visuais. Digo aceita porque são produções artísticas cedo ou tarde institucionalizadas pelos mesmos agentes de sustentação e organização de tal sociedade, e que têm como tradição a conservar ou romper a história da arte ocidental oficializada pelas publicações do circuito do saber e poder do capitalismo desenvolvido. Referida como Conceitualismo ou Experimentalismo, tal série de fatos da arte contemporânea é que definiria o território da desmaterialização(1) ou efemização(2) ou desestetização(3) do objeto de arte, quer dizer, a radical redução da condição material (objetual) da obra de arte em favor de seus elementos conceituais - daí a caracterização genérica e ambígua de uma antiarte, antiforma, anti-ilusionismo, arte-idéia, arte conceitual, arte-processo, arte-ação, arte-atividade, performance (arte-desempenho), happening (arte-acontecimento), arte ambiental, arte vivencial, arte plurisensorial, arte permutacional. Se considero a descrição fazendo referência ao meio utilizado tenho, basicamente: Arte-Linguagem (o enunciado; a declaração; a análise; a tautologia); Povera (arte pobre; conformação material precária); Land Art ou Earthworks (trabalhos de terra; o uso da natureza da Terra); Body Art (arte do corpo; o corpo humano como obra

de arte de orientação pessimista ou otimista); Arte-Vídeo e Arte-Informação.

Este estudo não busca associar os artistas a uma ou outra das práticas do Conceitualismo, mas suas obras. É preciso lembrar que são tênues e, frequentemente, irreais ' os limites entre tendências e produções. Muitos artistas atitudes, abordagens e meios diversos - o que faz com que se torne flagrantemente obsoleto ou ingênuo procurar situá-los nos espaços cada vez mais problemáticos disso que se designa por categoria estética ou artística. As obras aparecem situadas apenas por um recorte didático necessário mas definido a partir de questões que elas mesmas parecem fundar. Não obstante os limites do conhecimento deste autor, minhas idiossincrasias e preconceitos, não há porque justificar as eventuais inclusão e exclusão de artistas brasileiros e estrangeiros já que esta dissertação não aspira a uma totalização ou unificação de tal diversidade, nem mesmo a uma problematização das terminologias que insistem em agrupar artistas e tendências ' da arte. As obras que atravessam a questão teórica da desmaterialização do objeto de arte no século XX são aquelas em que é evidente o desprestígio dos aspectos materiais em favor de seus elementos mentais ou conceituais, quer dizer, aqueles relativos à ideia sobre o que seja arte; à natureza da criação e da experiência em arte; ao comportamento ou atividade do artista visual contemporâneo ou, ainda, obras que mostram "como determinadas atitudes físicas podem levar a atitudes conceituais". (4)

O número de obras citadas e/ou comentadas não foi calculado: ele surgiu minimamente suficiente das exigências internas ao debate que se desenvolveu a partir da conside-

ração de quatro práticas conceitualistas: Arte-Linguagem, Povera(5), Land Art(6) e Body Art(7). Tal escolha deve-se à radicalidade de suas obras: a alta intelectualidade da Arte-Linguagem; a residualidade-limite da Povera; a fisicalidade planetária da Land Art e a paradoxal condição humana da Body Art.

Este estudo é precisamente anti-individualista porque recusa um desenvolvimento sequencial de poéticas singulares, isto é, o conjunto total das obras de nenhum artista em particular encontra interesse aqui. Ele também não diz respeito a toda a arte da desmaterialização porque a remissão a determinados fenômenos artísticos - sejam experimentalistas ou não - dá-se em função de uma problemática antes teórica do que historiográfica; quer a complexificação de pares ou ímpares quais modernidade/contemporaneidade, objetualidade/conceitualidade, permanência/efemerização, concentração/dispersão, cálculo/acaso e a diferença em criação artística. Mas há, eventualmente entre artistas, identidade de atitudes, comportamentos e, sobretudo, do conhecimento da realidade do mundo a partir do questionamento sobre a natureza da arte. O fato de recusarem a hegemonia do objeto de arte como concepção de uma realidade única em arte e da arte aproxima-os de uma contínua reflexão sobre a inserção de suas práticas no mundo mais vasto da cultura. As obras selecionadas devem estruturar um estudo essencialmente especulativo sobre os limites gerais da criação avançada em arte - até porque é preciso ressaltar, aqui, que muitos dos artistas envolvidos já praticavam ou passaram a praticar, paradoxalmente, uma tal estética do objeto respectivamente simultânea ou posteriormente ao referido período de suas radicais experiências desmaterializantes.

A retomada das vanguardas históricas e de artis-

tas isolados no percurso da arte moderna no século XX deve questionar o hipotético isolamento do Conceitualismo numa série dita terminal ou escatológica por sua orientação antiar-tística - não obstante a sucessão de recursos nitidamente conceituais que sustenta a autonomia do objeto de arte moderno e modelar da 1.ª metade do século XX. É saber se o Conceitualismo se individualiza ou não em meio a uma tradição da dialética criação/realização, idealização/concretização ou vontade / poder.

(Anti)Arte-ensaio, entre o avassaladoramente filosófico e o sofisticadamente poético, o Conceitualismo teria promovido o deslocamento da reflexão sobre temas mais reconhecidamente artísticos (o pictórico, o escultórico, a técnica) para outros ditos mentais (a natureza da criação e da experiência em/da arte, a teoria da arte, a impossibilidade de uma crítica de arte). O senso comum parece acreditar que a revolucionária praxis da arte moderna triunfante (o Modernismo) fora diluída numa indiscriminação teórica do Conceitualismo. A importância dessa dissertação, talvez, está em prosseguir na desfuncionalização de uma ignorância possivelmente inflexível mesmo no restrito círculo da própria arte - marchands, curadores, críticos, editores, colecionadores e, ainda, artistas. A transferência do lugar social da arte dos museus e galerias (instituições privadas ou de fins culturais institucionalizadas/sob controle estatal) para o espaço aleatório das cidades ou de ocupação rarefeita (ou nenhuma) implicaria, necessariamente, um nihilismo ou negatividade destrutiva implícita à prática conceitualista? Distanciando-se da consideração mera do registro subjetivo e/ou sensível (a primazia ou fetichização dos procedimentos ditos materiais) da cultura do objeto de ar

te, a cultura experimentalista pressupõe uma abordagem materi
al dos registros mentais da obra de arte - antes postos em se
gundo plano por um elogio avassalador a questões formais. O
artista conceitualista exploraria o campo artístico não-obje-
tificável, não-materializável, aquele academicamente proibido.
A convenção é o objeto ou a forma; a subversão, o antiobjeto'
ou a antiforma. De um lado, o objeto de arte como rarefação '
purista de um laboratório (o atelier) de atmosfera excessiva-
mente aséptica e oficial; do outro lado, o conceito de arte
como concentração antipurista da vertigem da vida. Ou ainda :
a arte no século XX seria caracterizada por dois segmentos cu-
jo traço de descontinuidade define-se pela extinção do objeto
de arte como configuração por excelência da criação ou nature-
za da arte; o Conceitualismo ou contemporâneo (próprio a um
receptor, experimentador ou provador - como prefiro referir-'
me) em detrimento do objeto de arte ou moderno (de autor, e
missor ou produtor). Acusado pela suposta perda ou destruição
da vitalidade do moderno; distanciando-se ainda mais da comu-
nicação leiga sem que repusesse uma surpresa original, o Con-
ceitualismo - cogita-se mesmo hoje - não deveria ser reconhe-
cido como produtor de arte porque não ultrapassaria o círculo
tórico restrito de suas proposições desmaterializantes. Seu
esforço apenas poderia sublinhar um projeto antiestético de
grande hesitação, já que nem sempre a arte é que estaria em
jogo - quer dizer, não a arte tal como configurada pela esté-
tica do objeto. Por isso mesmo, estranha-se que, sob a carac-
terização genérica de antiarte ou antiforma ou outra das men-
cionadas anteriormente, sejam incluídas obras que exibem uma
objetualidade insuspeitável - ainda que possam parecer resul-
tar de insights mais ou menos desconexos, antes pertinentes a

um ensaísmo acríptico do que a pesquisas abertas da natureza ' da arte.

Este estudo busca recolocar a questão do Conceitualismo em arte; rever alguns limites e possibilidades de on de surge uma espécie (anti)artística; apontar paradoxos e coe rências em parte de suas produções mas, sobretudo, refletir ' sobre como e porque a arte do século XX atinge a efemerização da obra de arte. O que inicial e essencialmente o move é, con siderando a hipotética absoluta identificação do objeto de ar te com a arte moderna, e do Conceitualismo (a pesquisa de um conceito de arte) com a arte contemporânea, o desejo de saber até que ponto a prática experimentalista é uma contradição da Modernidade. Em outras palavras: as transformações ou radicalis alterações do Conceitualismo são evitáveis segundo as condições de surgimento e desenvolvimento da obra de arte autônoma do século XX? O Conceitualismo está ou não previsto na po tencialidade da arte moderna ali mesmo quando faz-se heróica' modernista? Ou, ao contrário, são os desvios da sugestão orig inal da arte moderna que permitem a explosão conceitualista?

1.1 - Revisão da Literatura e Fundamentos Teóricos

A complexidade do Conceitualismo tem conseguido ' dividir a perplexa comunidade intelectual no Ocidente em ado calípticos e integrados(8): assustador e terminal para uns ; atraente e promissor para outros - algo entre a tradição e a contradição da arte moderna. Ainda que tenha havido algum tem po para estudá-lo sob ângulos antagônicos desde o suposto fim do seu ciclo histórico (em torno do fim da 1a. metade dos a nos 70), não se chegou senão a conclusões parciais - e isso é

tão somente uma intuição minha sobre a natureza dos fatos ar
tísticos já que não tenho conhecimento total (nem mesmo posso
avaliar o quanto) dos resultados até agora obtidos em conside
rando a literatura de arte contemporânea mundial.

Este autor não pode garantir falar em nome ou
mesmo expor, de modo minimamente razoável, uma bibliografia e
xistente sobre o assunto pelo simples fato de que ela é, em
sua quase totalidade, estrangeira - e não encontra traduções'
nas editoras brasileiras; não consta (os volumes originais) do
acervo das bibliotecas nacionais especializadas (Museu de Ar
te Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de São
Paulo; Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; Pinacoteca '
do Estado de São Paulo - apenas para citar as mais consequen
tes). É mais que evidente a escassez de publicações de auto-'
res locais sobre qualquer disciplina, e o mercado editorial '
especializado em arte avança timidamente (os títulos costumam
chegar com décadas de atraso). Muito embora eu tenha conheci
mento de apenas três programas de mestrado com área de concen
tração em História e Teoria Crítica da Arte Moderna e Contem
porânea - quais sejam, aqueles da Universidade Federal do Rio
de Janeiro/UFRJ; da Pontifícia Universidade Católica do Rio
de Janeiro/PUC e da Universidade de São Paulo/USP - somente '
pude rastrear os bancos de teses do dois primeiros menciona
dos. Embora haja algumas dissertações envolvendo o Conceitua
lismo, ele é frequentemente tratado de modo a problematizar a
obra de um artista em particular, não raro, estrangeiro e so
bre quem deve haver considerável informação. Posso testemu
nhar - porque tenho acesso profissional aos agentes do siste
ma de arte no Brasil (basicamente concentrados no eixo Rio de
Janeiro-São Paulo, em se tratando de pesquisa avançada em ar

te) (9) - que grande parte dos artigos publicados, se dispõem atenção à questão da dissolução do objeto de arte tradicional, o fazem menos no sentido de proferir um debate aberto (menos sequencial ou individualista) sobre as razões teóricas' de tal empreendimento, e mais para fazer incluir ou excluir ' artistas brasileiros de uma possível ordem internacional da arte. Aqui, como expliquei no item anterior, artistas nacionais e estrangeiros comparecem pela autenticidade experimental' de suas obras - não há motivos para crer que, num mundo da comunicação videótica, a arte contemporânea produzida nos grandes centros urbanos tenha uma tal especificidade contextual ' que a movesse a configurar ou retornar à discussão de autoctonismos e separatismos culturais.

1.1.1 - Em monografia final apresentada em dezembro de 1990 , sob orientação do professor e crítico de arte Fernando Cocchi arale, ao Programa de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC, de título Indagações Sobre Arte Contemporânea (Arte Conceitual, Body Art, Land Art), eu defendi uma visão flagrantemente pessimista sobre alguns pouquíssimos fenômenos artísticos do Conceitualismo internacional (não havia menção de artistas brasileiros): o conceito de arte (Arte Conceitual), o cadáver do artista (Body Art) e o deserto (Land Art) implicavam uma hipertrofia do tempo e do espaço, definindo o homem contemporâneo como alguém obsessivamente interessado numa espécie de intemporalidade.

No caso da Arte Conceitual foram somente tomados os manifestos de Joseph Kosuth (Art After Philosophy/1969) e Sol LeWitt (Sentences on Conceptual Art/1969), problematizan-

do seus conteúdos críticos a partir de uma leitura do Hípias' Maior, de Platão, e da Filosofia da matemática de Frege. No caso da Body Art, as ações fisicamente violentas dos acionistas austríacos, de Gina Pane, de Barry LeVa (entre outros) , foram confrontadas com uma história da arte do corpo humano - entre David, De Kooning e Bacon - e com a Filosofia da Existência de Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Sartre e Heidegger. No caso da Land Art, somente o deserto (como o mais radical dos espaços interceptados por Walter de Maria, Michael Heizer e Robert Smithson) teve sua fisicalidade tensionada pela physis grega (a concepção físico-espiritual da Antiguidade Clássica, segundo o pensamento de Hannah Arendt) e a poética do espaço' de Bachelard.

A monografia então caracterizava-se por uma sucessão de fragmentos cumulativos - pois que buscavam resgatar os limites daqueles imediatamente anteriores, muito embora admitissem saltos qualitativos. Não obstante, em recente artigo publicado na GÁVEA, Revista de História da Arte e Arquitetura (Rio de Janeiro, Departamento de História/PUC-RJ, dezembro de 1991. Nº 09), de título Reverso Ser No Contemporâneo (Arte ' Conceitual, Body Art, Land Art), tentei desenvolver alguns limites da conclusão daquela, particularmente no que se refere' às ontologias possivelmente configuradas em obras absolutamente desmaterializadas. O Experimentalismo, como vivência da total reversibilidade dos fatos do mundo contemporâneo, designaria uma idealização progressiva do tempo ("ideal é o tempo ' que passa") que inverte a equação platônica do Timeu ("o tempo é a imagem móvel da eternidade imóvel"); ou seja, em lugar de sua transfiguração em etérea história, o tempo ver-se-ia - paradoxalmente - definido na clausura do agora ou fobia do ins

tante. Tais práticas desmaterializantes do objeto de arte pareciam-me, ali, raramente permeáveis à participação de um possível observador porque recusavam hedonismo de qualquer ordem e nem mesmo permitiam excitação retiniana quando a profundidade de suas obras não mais que atingiam a laminaridade. Se a cultura da prospecção moderna fizera o objeto de arte parecer sempre de frente ao espectador, a radicalidade experimentalista contemporânea tornava a obra de costas - como a negar uma visão utopicamente esclarecedora da verdade do mundo. O plano moderno (metáfora da orientação racional de uma sociedade liberal burguesa que aspiraria à transparência ética e à lógica dos domínios do saber) converter-se-ia em reversa superfície, como se os paradoxos do presente fossem complexificados ao ponto de se tornarem antinomias: sujeito e verdade, arte e história da arte, tempo e espaço, todos como feitos mutáveis, variáveis e plurais - não mais como dados e repetições. Para além de uma contemporaneidade conceitual, apenas a simultaneidade das forças racionais e irracionais que controlariam a realidade em sua incontestável fragmentação.

1.1.2 - Embora Six Years: The Dematerialization of the Art Object/ From 1966 to 1972 (New York, Praeger Publishers, 1973), de Lucy Lippard, e Art Povera (Conceptual, Actual or Impossible Art?) (London, Studio Vista, 1969), de Germano Celant, permaneçam os grandes conjuntos de documentação do ciclo heróico do Conceitualismo Internacional - entre manifestos críticos, entrevistas com artistas e críticos de arte, aforismos conceitualistas, reproduções fotográficas de obras para sempre desaparecidas, de estudos, projetos, roteiro preciso de um número impensável de ações - o que contém propriamente de literatura

reflexiva não acompanha a escala (anti)artística daquele (até porque foram organizados quando de suas ações mais consequentes, sob o ponto de vista de uma possível apresentação sistemática). Contudo, esses catálogos historiograficamente irreparráveis convertem-se paradoxalmente em tratados visuais indispensáveis à possibilidade contínua de avanço das questões sobre as orientações da arte contemporânea. É preciso, também e por outro lado, fazer uma referência ao livro de Victoria Combalia Dexeus, A Poética do Neutro/Análise e crítica da Arte Conceitual (Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1975), por seus resultados paralelamente descritivos e sistematizantes da prática experimentalista.

1.1.3 - Não há propriamente uma teoria fechada (quero dizer, satisfatória, no sentido de uma solicitação mental que toda a arte do século XX parece exigir) em que se apoiaria o problema dessa dissertação, qual seja, os limites críticos dos fenômenos da desmaterialização do objeto de arte relativamente à tradição cumulativa dita autônoma desde o Modernismo da primeira metade daquele. Posso, no entanto, mencionar vértices que estimularam, grosso modo, a definição ou recorte teórico do que ora se apresenta.

Por um lado, a idéia de modernidade como um projeto incompleto, de Jurgen Habermas (1929), eminente pensador vivo do último período da Escola de Frankfurt (início da década de 70 até esses dias), apresentada no seu Modernidade Versus Pós-modernidade(10) reagente a uma progressiva sistematização neoconservadora das disciplinas históricas e científicas que, por sua vez, caracterizaria uma tal pós-modernidade como triunfo de valores tradicionais do Capitalismo Industri-

al (o trabalho, a família, o Estado) em detrimento da ética e da experimentação na arte, no comportamento e na política . Naquele escrito, Habermas estabelece os dois lados do que teria sido o Aufklärung (Iluminismo ou Esclarecimento) laico do século XVIII e sua concepção de uma história teleologicamente unitária, produtora de um sujeito (auto)crítico (11): a) a autonomia e desenvolvimento, segundo lógica própria, de cada um dos domínios da cultura (ciência, moral e arte); b) utiliza-'ção desse acúmulo de especialização para o enriquecimento criativo e organização racional da vida cotidiana. Mas o leigo 'criticismo, antes contraposto ao weltanschauung (cosmovisão) unificado da religião e metafísica milenares, logo anunciar-se-ia ao dogmatismo ateu: no rastro do tecnicismo avassalador do século XIX (que sustentara a primazia da ciência sobre outras esferas do conhecimento), a tecnologia eletrônica (para a 1.ª metade do século XX) e a informática (para aquela segunda) ultrapassam a condição mera de base parcial de estruturação social por assumir o valor de metodologia - daí a negação não só da diversidade de especialistas, bem como o afastamento progressivamente incomensurável entre os lógicos e o homem comum. Num dos limites da contraposição dialética do processo histórico à tecnologia automatizada como formadora, por excelência, de uma identidade sócio-cultural, subentender-se-ia a renúncia ao patrimônio humano de incontestável sinal positivo - arte e história da arte, de que são fatos (e não documentos) obras de arte e monumentos afins. O banco de dados informático em oposição às letras da formação clássica terá detonado ' uma crise geral das culturas humanística e técnico-científica - cujo fundamento e unidade estrutural não parece ser senão o historicismo. Justamente por isso, a (anti)estética da desma-

terialização do objeto de arte ou efemerização do fato artístico (a superação da coisa pela memória; da matéria, pelo conceito) encontra-se ali implicada. E não será coincidência significativa o fato de que o Conceitualismo, grosso modo a partir da 2a. metade dos anos 60, anteceda-se à sistematização progressiva das críticas ao desenvolvimento da cultura moderna até a era do Capitalismo pós-industrial: os anos 70 trataria, basicamente, de uma pós-modernidade herdeira e crítica do racionalismo e logocentrismo iluministas, e de outra explicitamente antimoderna, defensora do fim da experimentação na política, na economia e na arte (condenando-as às suas imanências) - apesar de declarar-se democrática neoliberal e, se não supõe o fim da história, resgata-a como tese de tradições conservadoras e nacionalismos. No primeiro caso, a sucessão reconheceria a densidade cumulativa do patrimônio ocidental e a impossibilidade atual de uma visão totalizante da história (na qual sujeito e prática social fossem unitários); no segundo caso, a contemporaneidade teria perfil conservador traçado pelas políticas de mercado avançadas, e não pelos movimentos autenticamente culturais, condenando-a a ser um elogio da repetição decadente.

No outro vértice-stimulu, a história crítica da arte moderna e contemporânea de Giulio Carlo Argan, um dos pensadores vivos de aguçada sensibilidade interdisciplinar, apresentada no seu Arte e Crítica de Arte(12), cuja visão sobre o Conceitualismo não poderia ser mais pessimista. Diz ele:

"É como o conceito do nada, já contradito e suprimido no instante em que nele se pensa; ou como o da morte que, por absurdo, só se pode pensar como não-pensado. A única dedução possível é a do não-existir da arte. Incorporando o conceito da

arte e, portanto, esgotando no ato do fazer qual quer possibilidade de julgar o feito, o conceptualismo coloca decididamente a arte fora do espaço e fora do tempo, exclui-a, talvez para sempre, do mundo existente".(13)

Tal imponderabilidade do Conceitualismo, confrontada aos resultados da arte moderna que o antecede, é que se quer tensionar aqui, já que ela serviria à tese conservadora de redução da arte à sua imanência (seus termos tradicionais ou formalistas) - muito embora esse pós-modernismo antimoderno seja radical opositor das práticas experimentalistas, mesmo de índice' mínimo.

1.2 - Materiais e Métodos

A articulação entre o discurso artístico do sécu lo XX (manifestos programas de ação das vanguardas; posturas' independentes de artistas que escrevem sobre arte, além das idéias mesmas que têm sobre suas obras), as práticas da arte avançada e o universo social amplo do Ocidente - tomado de mo do frequentemente genérico - é que constituem a proposta des ta dissertação. Supostas premissas contrastantes entre arte ' moderna (1a. metade do século XX) e arte contemporânea (2a. ' metade do século XX) operam como fio condutor de sua orienta ção teórico-metodológica. No centro nevrálgico da problemáti ca, o Conceitualismo - que inverte o recorrente papel do ar tista como criador de objetos de arte por recolocá-lo como ma téria de sua própria criação em arte. Se as práticas experi- mentalistas envolvem a possibilidade de uma ruptura definiti va com a teoria da arte moderna, nenhuma abordagem do tipo ' clássica (uma espécie de política de resultados) pode enfren tá-las.

Trata-se aqui não de uma complexificação pela complexificação, mas a favor de uma síntese criativa: o apelo a contribuições interdisciplinares (a teoria da arte como um agente curioso de circulação entre outras disciplinas) e transdisciplinaridades (a teoria da arte interroga sobre o caráter problematicamente móvel das fronteiras entre disciplinas) é que parece poder manobrar criticamente objetualidade e conceitualidade, materialidade e efemerização da obra de arte - sem permanecer ou fazer ficar na superfície das impressões meramente subjetivas. A abordagem das obras define-se como fenomenológica (a epoché husserliana), isto é, pressupõe que o antiobjeto ou registro das experiências desmaterializantes possam agir sobre mim à mesma proporção que reajo à sua presença precária ou ausência efetiva. O Conceitualismo força uma discussão acerca da documentação dos fatos artísticos: a obra que desaparece faz-me pensar no processo de fazer história - algo que diz sintomaticamente respeito à sociedade das ideologias especulativas do Capitalismo do século XX. O efêmero é imediatamente tornado passado, e desde que a totalidade do passado está para sempre perdida, resta ao presente aspirar a seus indícios, vestígios, resíduos como auto-consciência de suas limitações. Todos são, momentaneamente, transformados em historiadores que, agora, são antes definidos como aqueles que testemunham uma ausência que não pode provar-se necessariamente.

É preciso pensar que se as manifestações radicais do Conceitualismo foram produzidas para o impacto da extinção (a idéia do efêmero ou transitório como o puramente antiartístico; a temporalidade crítica da criação e experiência em arte) - daí terem sido, razoavelmente, documentadas em mídias

diversas (filmes, fotografias, rascunhos, projetos acabados)- uma fenomenologia destes parece-me sobretudo inevitável, ou seja, justificada pela impossibilidade mesma que denunciam : como estar novamente diante do que já não é visível? Talvez por isso, este estudo esteja frequentemente atravessado por um sentido de poética, nos limites propostos por Argan:

"A poética (do grego poiëin, fazer) compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta: as experiências e as escolhas culturais que o artista efetua, a idéia de arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística".(14)

Há algo de espasmódico no texto porque ele obriga a frequentes deslocamentos: antes movimentos de idéias que visões definitivas, este autor lança mão de conceitos pessoais (argumentos incomuns) e metáforas de forma a sustentá-lo dialeticamente, isto é, torná-lo uma extração de respostas que - por sua vez - recoloquem outras questões. O raciocínio aqui é não-linear, diria transversal, próprio a uma subjetividade informada (não-direta, não-emocional mas teoricamente recortada) capaz de controlar o caráter eventualmente flutuante de determinados temas.

A dissertação está escrita em 1ª. pessoa não por uma presunção, mas de modo a preservar uma certa condição epistemológica. A presunção é uma ignorância criminosa: fazer com que os autores eventualmente citados pareçam cúmplices da forma como resíduos de seus conhecimentos se encontram inseridos num debate cujos termos não são, necessariamente, os seus. Diria Montaigne (1533-1592) que "mais difícil que interpretar as coisas, é interpretar as interpretações". A 1ª. pessoa, aqui, deve funcionar como um limite auto-crítico do próprio autor. Eu não gostaria de lembrar determinados aspectos do Pen

samento alheio para, a seguir, desprezá-los ou esquecê-los ' quando já não me fossem necessários ou oportunos. Quando faço uma citação, não é a afirmação de que o que eu digo é o que está dito.

Se é importante a reflexão teórica marcada por ' determinado nível de abstração, nem por isso o exame de fatos imediatos e concretos pode ser evitado. Não posso negar que pertenço ao mesmo mundo da arte que discuto; por ser do meu tempo, não preciso afirmá-lo. O que quero dizer é que não a fasto a possibilidade de uma incapacidade minha para proceder um tal sistema estável (um conhecimento de início, meio e fim) . Contudo, estou consciente da visceralidade como costume pen sar as coisas. Acidentes, fragmentos e fissuras implicam, ago ra, uma espécie de raciocínio de retornos, resgates, recomposições - algo confortável em seu desarranjo como o Atelier ' Rouge de Matisse (1869-1954).

1.2.1 - Alguns dos itens que compõem os 05 (cinco) capítulos' desta dissertação estão sobrecarregados do espírito de síntese - muito embora seja a partir daí que abre-se um leque analítico de referências cruzadas a encaminhar o leitor a visões complementares (aquelas seriam, por assim dizer, um momento a tivo de um tipo de leitura ou estudo condenado à passividade) . As notas (bibliográficas ou não) encontram-se no final de cada capítulo, sendo o primeiro esta introdução; e o último , a conclusão. Anexo um conjunto de ilustrações de algumas das obras conceitualistas referidas no seu capítulo específico , o de número 04 (quatro).

1.2.2 - Como já dito anteriormente, devido aos seus aspectos

precisamente documentais inigualáveis, os livros-catálogos do ciclo histórico do Conceitualismo Internacional - quais sejam, Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972, de Lucy Lippard; Art Povera (Conceptual, Actual or Impossible Art?), de Germano Celant - constituem-se nos materiais fundamentais para análise das obras de artistas estrangeiros aqui consideradas. Quanto aos artistas brasileiros, considerando a não-sistematização efetiva de um possível Conceitualismo de práticas radicais mas o relativamente fácil acesso a registros ou obras pessoais, trabalha-se com as publicações da hoje extinta FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) - entre catálogos de exposições e salões nacionais de artes plásticas, cadernos de debates sobre arte brasileira - quer problematizando sequencialmente a obra de um determinado artista, quer colocando-os em confrontos ilustrativos. Evidentemente, os que foram tomados por ocasião deste estudo, encontram-se especialmente notados na bibliografia.

Notas:

- (1) o termo é de LIPPARD, Lucy. Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972. New York, Praeger Publishers, 1973. p. 5.
- (2) o termo é de Buckminster Fuller ("a estratégia da ciência do design de fazer muito mais com muito menos por unidade de energia, espaço e tempo"), citado por LIPPARD, Lucy. Op. cit., p. 5-6
- (3) o termo é de Harold Rosenberg, no seu Desestetização. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 215.
- (4) LIPPARD, Lucy. Op. cit., p. 6.

- (5) muito embora considere a tradução/versão Arte Pobre, parece-me de melhor sonoridade o termo original, em italiano (além do que, por ser mais curto, permite uma melhor fluência do texto)
- (6) Muito embora considere as traduções/versões Arte da Terra e Trabalhos de Terra, a expressão original parece-me de melhor sonoridade (além do que, sendo em inglês mais curta, a expressão permite uma maior fluência do texto)
- (7) Muito embora considere as traduções/versões Arte Corporal e Arte do Corpo, a expressão original parece-me de melhor sonoridade e, por ser mais curta, permite uma maior fluência do texto.
- (8) a expressão é de ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Perspectiva, s/d., em que faz teorizações sobre a estética da moderna cultura de massa.
- (9) O Sistema de Arte no Brasil, grosso modo (no que se refere à arte moderna e à arte contemporânea) concentrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo: Galerias de Arte do Rio de Janeiro (Thomas Cohn Arte Contemporânea; Saramenha; Anna Maria Niemeyer; Orlando Bessa Gabinete de Arte; Centro Cultural Cândido Mendes de Ipanema; Centro Cultural Cândido Mendes da Rua 1ª de Março; RBL Arte Contemporânea); em São Paulo (Gabinete de Arte Raquel Arnaud; Montessanti-Rossler; Galeria São Paulo; Galeria Paulo Figueiredo; Galeria Camargo-Villaça); Revistas de Arte - GALERIA (Área Editorial Ltda., São Paulo); GUIA DAS ARTES (Casa Editorial Paulista Ltda., São Paulo) e GÁVEA (PUC-RJ); mídia especializada - Jornal do Brasil; Jornal o Globo/RJ; Jornal Folha de São Paulo; Jornal O Estado de São Paulo/SP; Colecionadores: - Gilberto Chateaubriand; João Sattamini; Ro

berto Marinho; Luís Buarque de Holanda; Fadel Fadel, entre outros grandes; Críticos de Arte: Fernando Cocchiarella; Ronaldo Brito; Rodrigo Naves; Márcio Doctors; Lígia Canongia; Reynaldo Roels Jr.; Frederico de Moraes; Aracy Amaral; Paulo Herkenhoff; Paulo Venâncio Filho; Paulo Sérgio Duarte, entre outros dos mais importantes em atuação; Fundações Culturais - Casa França-Brasil/RJ; Centro Cultural Banco do Brasil/RJ; Centro Cultural Sérgio Porto/RJ; Fundação Castro Maya/RJ; Centro Cultural São Paulo/SP; Memorial da América Latina/SP; SESC Pompéia/SP; Museus - MAM/RJ; MNBA/RJ; MASP/SP; MAC/SP; MIS/SP e MAM/SP.

- (10) HABERMAS, Jürgen. Modernidade Versus Pós-Modernidade. In: Arte em Revista. São Paulo, CEAC, 1983. Nº 07, p. 86-91.
- (11) aquele que conhece e julga com base na consciência do seu conhecimento.
- (12) ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- (13) Idem, ib., p. 124.
- (14) Idem, ib., p. 28.

Capítulo 2 - COORDENADAS DA ALTERAÇÃO MODERNA

Ad Reinhardt:

"A Arte-como-Arte sempre foi e sempre será um problema para filósofos, padres, políticos, professores, patriotas, provincianos, homens de propriedade, professores orgulhosos, poetas, primitivos, psiquiatras, pequeno-burgueses, assalariados, patrões, plutocratas, pobres, alcoviteiros, hipócritas e para os que procuram prazer, em razão da própria Razão da Arte que não necessita nenhuma outra razão ou falta de razão".(1)

2.1 - Racionalismo à deriva

Tal qual a polis grega avançada, onde o público afirma-se por sua absoluta transparência e a noção de povo implica a totalidade da pirâmide social - não apenas sua secção inferior, a sociedade moderna antes deve-se ao Iluminismo (tendência cultural transperiódica, baseada fundamentalmente nos vetores razão e crítica) do que à Ilustração (movimento epocal de idéias, no século XVIII europeu, mas cujos princípios foram em grande parte preparados no século anterior) por que busca associar o bem comum às práticas políticas abertas, manobras diurnas cuja aspiração não é mais a compreensão do mundo físico ou da natureza, nem mesmo o entendimento do infinito metafísico onde o ser é auto-superante. Se a razão é crítica, a sociedade é auto-crítica: todas as questões precisam girar em torno do próprio grupamento humano.

Como quer Habermas(2), o Projeto de Modernidade do Aufklärung(Esclarecimento) laico compreende uma atitude libertária, qual seja, livrar o homem de todas as formas de tutela. A axiologia permaneceria como eixo do humanismo ocidental. Contudo, o primeiro século burguês provaria que liber

dade e igualdade são dimensões ontológicas apenas tangenciais: suas éticas políticas respectivas, liberalismo e socialismo, cruzam-se de modo mínimo porque se uma democracia liberal pressupõe um desejo de igualdade sobreposto à vontade de se impor como melhor frente aos outros, o homem parece desde sempre buscar o contrário. Entre Hegel (1770-1831) e Nietzsche (1844-1900), o desenvolvimento da sociedade moderna oscila do fim ao retorno, entre interrupção gloriosa e repetição decadente.

Passar de uma concepção cultural de fundo teológico a outra de fundo materialista-histórico não é senão trocar providencialismos. Mas a produção de utopias implica necessariamente uma relação com a história e, justamente por tentar pensar o presente a partir mesmo de uma revisão profundamente crítica do passado, é que a modernidade de índole esclarecida vai permitir a continuidade daquela: nos séculos XV e XVI, o progressivo resgate da utopia clássica (o domínio completo da natureza); em fins do século XVII e por todo o século XVIII, a utopia liberal (a sociedade liberta de todas as opressões; a livre competição); no século XIX, a utopia tecnicista (o absoluto poder de transformação da realidade via instrumentalidade científica) e a utopia marxista (a sociedade sem classes; igualitária). Ainda que qualquer utopia seja uma idealidade, tal modernidade aceita seu jogo como uma impossibilidade a ser vencida criticamente. Sobre a utopia artística (a educação dos sentidos contra a falhabilidade das aparências) do século XX, a afirmação é de Greenberg:

"Identifico o Modernismo com a intensificação, quase que a exacerbação, dessa tendência auto-crítica que começou com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar o próprio instrumento

da crítica, penso em Kant como sendo o primeiro modernista verdadeiro".(3)

Contra um racionalismo indiscriminado, os fins reais da razão são as suas tomadas como fim em si mesma, sua vigília interior. Uma razão superior, crítica, é antes uma razão juiz da razão. Para Kant (1724-1804), a religião não poderia dispor de uma tal condição lógica porque seus termos são imediatamente transcendentais. O Iluminismo negaria função social às disciplinas desprovidas de termos próprios ou discurso imanente. "As artes podiam salvar-se desta nivelção por baixo somente pela demonstração de que a espécie de experiência que forneciam era válida em si mesma, não devendo ser obtida através de qualquer outra espécie de atividade. (...) Cada arte tinha que determinar, através de operações que lhe eram peculiares, os seus próprios efeitos exclusivos. Fazendo isso, cada arte certamente limitaria sua área de competência mas, por isso mesmo, a sua possessão dessa área seria consolidada".(4) Espera-se da arte sua irreducibilidade absoluta: o que há de único em suas operações; que não pode ser reduzido ou derivado de e/ou para outra manobra de conhecimento.

Se a razão moderna é crítica, uma razão humana em substituição à razão religiosa, e remontaria à razão clássica que desde os gregos antigos é a definição de norma ou modelo de vida que seja racional (razão de princípios, portanto), ela antes deve relacionar-se com uma razão não-manipuladora da natureza, na tradição de Montaigne(1533-1592)/Rousseau(1712-1778)/Goethe(1749-1832), do que com a razão instrumental de Galileu(1564-1642)/Descartes(1596-1660)/Newton(1642-1727), base científica da revolução tecnológica moderna. Se a razão é instrumental, calculista ou técnica (razão especiali-

zada), ela procura sobretudo uma adequação dos meios aos fins - negligenciando a investigação da racionalidade desses fins em favor da aquisição dos meios para realizá-los, digo, atingí-los a qualquer custo. O Racionalismo do Ocidente moderno ' distanciou-se do plano dos princípios; é atravessado pela inteligência discursiva da razão cartesiana, que produz fantásticos resultados na vida real, dita concreta, mas é incapaz de lidar com problemas de ordens adversas. Fazendo da ciência e seu poder encantatório uma religião pagã dos grupamentos burgueses, cultural e materialmente desprovidos, tal razão converte-se em órgão de alienação e subjugação do homem moderno; em instrumento de repressão, não-liberatório, porque precisa de de ética. Lippard:

"(...) a raiz da palavra ética significa qualidade essencial e de acordo com os padrões de uma dada profissão bem como a moralidade, e neste sentido a inflexibilidade do assim chamado Modernismo, pela qual a percepção aguda torna-se bom gosto, torna-se o único gosto, torna-se uma ética, ou a sua falta".(5)

Considerando que os efeitos exclusivamente artísticos são suas qualidades essenciais, e que "(...) a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios"(6), percebe-se aí que a complementariedade entre as razões crítica/ética e instrumental/científica não é incompatível com a idéia de conflito, muito pelo contrário. A cisão entre elas as torna aporias de uma compatibilidade e não de uma oposição, já que a lógica dos domínios do saber ou esferas da cultura - originalmente : ciência, moral e arte - tem a limitada função de por à prova' seus argumentos específicos ou inalienáveis apenas internamente. Mas para Greenberg essas interioridades diferem no senti

do:

"A essência do Modernismo está, na minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na área da sua competência. (...) A auto-crítica do Modernismo desenvolve-se a partir da crítica do Iluminismo, mas não se identifica com ela. O Iluminismo criticava de fora para dentro, da maneira pela qual procede a crítica em seu sentido mais aceito; o Modernismo critica a partir de dentro, através dos próprios processos do que está sendo criticado".(7)

Se a razão instrumental seria incapaz de transcender a vida econômica, e menos ainda a vida política, confrontá-la à outra parece-me de um maniqueísmo injustificável, desde que a ciência e a tecnologia tornaram possível qualificar de moderna uma sociedade capaz de enfrentar um obstáculo armado ao longo dos séculos: a exclusividade dos domínios materiais e reflexivos da cultura, somente acessíveis às hierarquias do poder imposto. A cultura de massas é reconhecidamente um dos fatores que inserem uma sociedade na modernidade e seu respectivo efeito de vivência em turbilhão. Apenas uma consciência crítica pode pensar os limites ou diferenças entre transformação e depredação de patrimônios culturais.

Muito embora sua concepção de um belo mundo integrado e a suntuosidade de seu sistema - na esteira do idealismo transcendental de Kant que produziu a filosofia romântica alemã de Schelling (1775-1854) e Fichte (1762-1814) - é Hegel que melhor permite compreender o mecanismo de desenvolvimento histórico baseado nas articulações entre vida sócio-econômica e vida política (A Fenomenologia do Espírito/1805; Enciclopédia das Ciências Filosóficas/1817), antes de Marx (1818-1883) e de todas as ciências sociais, porque o Estado que concebe não é exatamente uma democracia liberal já que insiste, ainda

que implicitamente, na supremacia do cidadão sobre a existência política. Ao fazer do mundo a superfície refletora na qual a consciência nada encontra senão a si mesma, Hegel exige pensar o presente por fazer do mundo o sujeito da filosofia. Quando prevê a autonomia dos poderes locais e a personalização de um Estado formalmente universal, próprio ao fim da história, ele parece compreender que a estabilidade da democracia liberal dependia de instituições mediadoras e da organização da sociedade civil. Sua crença na dignidade da razão e em seu progresso ao longo da história implica conceber a filosofia como a maior de todas as ciências (a racionalidade como tessitura do real), o saber do todo.

Mas a homogeneidade do sistema hegeliano submergira, já nas primeiras décadas do século XX, à tese de que o todo é uma falsificação. Os aspectos superestruturais do Capitalismo Moderno e a Indústria Cultural são problematizados pela Escola de Frankfurt (1924-1932), o materialismo interdisciplinar de Benjamin (1892-1940), Horkheimer (1895-1973), Marcuse (1898-1979), Fromm (1900-1980) e Adorno (1903-1969), a partir de uma questão básica: o que faz com que - frustrando as expectativas do Marxismo - o Capitalismo não somente sobreviva às suas contradições como permaneça em contínua renovação nos países desenvolvidos. Por outro lado da intelectualidade alemã de então, a angústia do ser-no-mundo é pensada através da Fenomenologia de cunho metafísico de Husserl (1859-1938) e Heidegger (1889-1976) e pelo Existencialismo de Jaspers (1883-1969), Marcel (1883-1951) e Sartre (1905-1980) - nos rastros do anti-sistematismo de Kierkegaard (1813-1855) e Nietzsche, que haviam denunciado a desestina dos valores espirituais como grave ameaça à cultura.

Razão, progresso e emancipação restam definitivamente comprometidos devido a experiência atômica - um exercício avassalador da razão instrumental. O mundo do Pós-guerra é aquele das incertezas radicais em todas as ordens da vida: a idéia de uma apropriação abusiva da condição humana vale tanto para o bem material inacesso quanto para o conhecimento como forma de poder. Se o uso do saber nada assegura, tudo converte-se em técnica para que esta, por sua vez, tudo transforme ao ponto de sua destruição. A crise da tecnologia é antes uma colapso da ética - daí, em parte, a Contra-cultura dos anos 60, influenciada por releituras de Nietzsche e Heidegger, configurar um irracionalismo e individualismo extremos, um niilismo absoluto (que nega o sujeito, a história, a liberdade) em nome de uma crítica iconoclasta, privando o homem de quaisquer certezas ou valores.

Contudo, dependendo do que se pensa como razão, a idéia de irracionalismo pode mesmo perder o sentido. O irracionalismo não é, necessariamente, uma incapacidade de identificação das forças que asfixiam a vida porque abriria mão da razão em favor da intuição ou paixão. Foucault (1926-1984), Deleuze (1925) e Lyotard (1924) reivindicam para o irracionalismo um conteúdo de esquerda: tratar-se-ia de uma crítica radical da ciência e do progresso, cujas razões procurariam classificar as pessoas para melhor julgá-las. Tal Irracionalismo não é senão um pensamento que discute o poder sem registrar seus conflitos ou ocultar uma cultura agônica - daí mesmo explorar a dimensão ontológica da crise Pós-1968. Não obstante, a política do consenso própria ao Neo-racionalismo ou Neo-iluminismo de Habermas contrapõe-se a visões irracionais ao mesmo tempo que busca desmitificar a racionalidade le

gitimadora do sistema - aquela que pressupõe uma técnica e ciência capazes de resolver todos os problemas do mundo moderno, facilitar sua complexidade. Discordando de confrontos pontuais defendidos por quem acredita na absoluta redutibilidade de toda e qualquer trama social e relações de poder, ele pensa amplas lutas de emancipação esclarecida - desde que só uma razão comunicativa poderia descobrir o absurdo por detrás da destruição da natureza, da corrida armamentista, opondo-se à razão técnica que administra o mal, o imponderável, o impossível e admite mesmo a suprema validade da extinção da vida. Tal é a economia satânica da inteligência instrumental: apenas o mal cresce por destruir; preserva-se através do total desaparecimento.

A técnica tradicional qualificava seus instrumentos como extensões do corpo humano, empreendimentos biológicos porque facilmente apreendidos na relação clássica sujeito-objeto. Essa absoluta intimidade com o instrumento é que o humanizava ou tornava-o integralmente manipulável. Com a técnica contemporânea, tal proximidade restará definitivamente afastada: não há coisa ou objeto propriamente dito mas um fato abstrato, um chip informático, um programa de dados, uma memória de computador. Pode-se agora somente pensar um sujeito diante de si mesmo ou de outro sujeito (?) - sua inteligência confrontando-se uma mentalidade anônima, uma presença artificial. O liame entre manipulador e manipulado já não pode mais ser senão mental ou intelectual - o que torna o par incontornavelmente abstrato (suas consequências não podem prescindir do descontrole material ou de uma ingovernabilidade) qual a política eletrônica que prescinde do cidadão, em favor da pura expressão do capital.

O ataque conceitualista ao objeto de arte corresponderia à irônica desfuncionalização de um real que não é se não a mais cabal das especulações - tal como afirmara Marcel Duchamp (1887-1968) à respeito das premissas ou implicações sociais da definição de obra de arte. É novamente o artista, e ainda de forma mais inflexível, que vai denunciar a ignorância civil generalizada: ao fazer da própria operação artística a obra de arte excelente (o ready-made/1913), ele ultrapassa criticamente o grau de abstração do capital, motor do fetichismo burguês, articulador da aceitação indiscriminada dos agentes de um sistema que não pode fazer sentido. A ambiguidade presente na tecnologia e na política termina por entrecruzar-se com a inaterialidade da obra de arte conceitualista - o que certamente não significa uma solução, antes a abertura para um processo amplo de responsabilidade cultural. Aliás, parece-me, as questões artísticas valem sobretudo como reflexões que buscam esclarecer ou complexificar as responsabilidades pelas possibilidades que o mundo gera e não confirma, necessariamente.

2.2 - História e histeria

Base auto-crítica da modernidade, a história torna-se obsessão coletiva no século XX: todos querem dela participar, nela sobressair, a ela recorrer. Deve ser significativa coincidência o fato de que o giro sobre si mesmo do paradigmático objeto de arte moderno possa corresponder à tomada da história como um problema da própria história dos dias que correm. A disposição, por parte de especialistas ou não, de fazer história corresponderia em arte à produção de objetos ime

diatamente assimiláveis. O ataque conceitualista ao objeto de arte seria também a irrealização de um fato estético que, por si só, forçaria ou forjaria uma espécie de pedigree (ou respeitabilidade) histórico(a) de arte - quer dizer, apenas converter-se-ia em obra de arte aquilo que encontrasse um referente ou semelhante nos museus.

A criação de um objeto de arte para o presente implica a historicização do que ainda vive, ou seja, torna o problema da inserção na história uma questão artística. Mas há algo de tautológico em tal pretensão a uma contemporaneidade contínua: só pode ser do seu tempo aquilo que já o é, independentemente de uma vontade ou cálculo; não há como não ser do seu tempo - pode-se apenas configurá-lo mais ou menos intensamente. O que diferenciaria um artista do século XX de outro do passado é que não parece haver neste a preocupação em constituir-se histórico porque não saberia como não sê-lo, necessariamente. É justa e paradoxalmente com a modernidade em sua apologia da progressão social que o artista, ainda que sabendo ser incontornavelmente histórico, buscará sê-lo mais ainda - daí configurar-se algo esquizofrênico ou absurdamente enfático em tentar ser o que já se é, como se a procura de uma identidade não fosse um sua construção mas o seu reconhecimento.

Parece-me que se o artista de antes não partilha de uma mania por história, porque talvez não a tenha como um problema artístico ou ontológico, o artista moderno - ao cogitá-la ao extremismo - supõe perdê-la, destruí-la ou desmobilizá-la. Na tentativa de garantir-lhe revisada solidez, ele antes revelaria a precariedade não só material da história, bem como sua fragilidade teórica já que pensada como sucessão li

near progressiva, direcionada ao equilíbrio social mas que a penas mostra-se opressiva e degenerativa da condição humana . Digo, quanto mais o artista moderno busca influenciar a produção de uma história viva como a assegurar-lhe positividade in suspeita, ele não pode evitar expor o grau de negatividade im plícito ao seu desenvolvimento no Ocidente.

A modernidade, ao retomar certos procedimentos ' da história e elegê-los como premonitórios, está fazendo mais uma afirmação sobre si mesma do que sobre o que de fato acon teceu no passado. Quando parece desprezar o desconhecimento ' que o público tem de sua obra ou esperar que o futuro a redi ma, o artista talvez esteja apenas surpreso por não conseguir fazê-lo acertar o passo com sua própria história. Quando a história passa a ser um problema de todos, mesmo da arte, é antes preciso tornar-se contemporâneo de seus fatos - e aqui já não pode haver qualquer redenção posterior: querer fazer parte do tempo é um sintoma de quem já o perdeu ou para quem ele não pode mais servir. Não há mais tempo para quem ainda ' pensa em vir a tê-lo.

Com o holocausto dos judeus e o uso da bomba atômica, a certeza da contínua produção de história sofre um golpe fatal: o mundo envereda por uma zona cinzenta, atravessada de suspeições e incertezas irreparáveis. Mas não se trata de uma dúvida metódica, algo improvável a uma disciplina tão avessa ao método: é uma improbabilidade existencial, daquele que não vive senão de modo agônico, pessoal e intransferível' a única verdade possível - a indistinção do acaso e do caos . A concepção da história em eras, séculos ou períodos como um mero artifício retórico já não pode fazer nenhum sentido aos dias que seguem sem saber o quanto trazem do passado e o quan

to subtraem do futuro. A especulação de várias temporalidades no Conceitualismo, entre fragmentos de idéia e de matéria, pode implicar tanto a descontinuidade do processo de desenvolvimento da modernidade (seu salto qualitativo), como uma história cuja solução de continuidade é a ruptura (a ideologia das vanguardas).

O Conceitualismo, entre a condição abstrata da idéia/ação e a desmaterialização do objeto de arte (o resíduo) talvez pressuponha um tipo de história em que - à impossibilidade de uma totalização da compreensão ou incompreensão do mundo a partir tão somente de um (a reflexão teórica) ou outro (o fato artístico material) - a falha, o acidente ou o incontrolável é que dariam a chave da natureza da vida, uma existência posta em risco permanente qual a experimentalidade em arte.

O Conceitualismo não seria historicista no sentido da estética marxista porque não faz da história material da cultura o fundamento de sua ação, antes problematiza mentalidades. Se sua prática é sobretudo uma postura ética, isso não o autoriza ou possibilita agir em bloco, muito pelo contrário. As históricas produções conceitualistas são, necessariamente, fragmentárias, desiguais, pulverizadoras. Muito embora possa ser consequente de uma tradição que apenas recentemente compreende os cem anos entre 1870 e 1970, a operação artística conceitualista valoriza a contingência, a casualidade e a indeterminação. A história aqui não mais dependeria dos grandes desígnios, de vontades incomensuráveis e de sistemas onipotentes. A história é a possibilidade da não-história, do fim dos tempos, e é apenas quando tal final é cogitado que ela parece permanecer como uma possibilidade.

Muito do que se tem escrito sobre o Conceitualismo procura relacioná-lo com a suposição de que o ciclo de evolução, pelo menos da arte ocidental, teria chegado ao seu fim. Por um lado, dado o desgaste absoluto da materialidade da obra de arte e sua integração com o puramente intelectual, o invisível ou imaterial. De outro lado, pela apologia de uma convergência de todas as culturas e de todas as etapas da história configurada num tal pós-modernismo. As fronteiras entre arte para museus e arte descartável ou reciclável pareceriam, definitivamente, rompidas. A falta de um mito unificador aproximaria o Conceitualismo de uma transição ou ponto-de-mutação mas é justamente da ruptura com a necessidade de homogeneização do conhecimento em arte que ele parece não negligenciar os conflitos intelectuais do seu tempo - residindo aí sua fortaleza ou consistência insuspeita. O Conceitualismo não só reiteraria a relativização duchampiana do conceito de arte, como também o faz com a definição de história. Ele não propõe substituir a experiência da arte pelo seu entendimento - invertendo ou detorçando uma perversidade cultural típica do Ocidente que é tentar acolher como suas todas as vivências estrangeiras, para transformá-las ou colocá-las como descobertas originais, ditas históricas.

2.3 - Das pulsões criminosas

O mito de uma história que devesse seguir um curso algo legal, de direito, acordado entre as aparências do real foi dissolvido pelas duas grandes rupturas epistemológicas na 2a. metade do século XIX: o Marxismo e a Teoria Psicanalítica de Freud (1856-1939).

O Cubismo e as vanguardas heróicas (Futurismo , Neoplatonismo, Construtivismo, Suprematismo, Arquitetura Racional, Desenho Industrial), de consciência positiva da relação entre homem e trabalho industrial - como quer Argan(8) - parecem acolher a ruptura marxista como imersão na problemática social do século XX: não por acaso, elas idealizaram a distribuição equilibrada dos lucros do Capitalismo, a democratização do saber e a absoluta dissolução da arte na vida. As vanguardas de consciência negativa da permanência da criação artística na realidade da produção em massa (Expressionismo , Pintura Metafísica, Dadaísmo, Surrealismo e derivações), ao contrário, acionam a inconsciência e as pulsões irracionais para desconstrução das ilusões das aparências: elas atravessam a 1.ª metade do século XX com base no ataque freudiano ao puritanismo do século XIX e os jogos de simulações burgueses. Fina e transparente qual uma lâmina de vidro, a modernidade contrapõe-se à matéria opaca, sem contorno e irresistivelmente fechada, do establishment. Qualquer que seja o sinal da vanguarda, adesão crítica ou condenação inflexível, ela antes busca intensificar o presente como a evitar a reedição do passado ou a transferência de que fala Freud: a tendência humana de fazer a história repetir-se, transformando o futuro em um conflito de final já conhecido, portanto sem risco. Tal transferência deve-se ao medo de enfrentar o novo - frequentemente instrumentalizado por ideologias de direita ou esquerda como algo necessariamente destrutivo ou ameaçador.

Se a arte moderna, sob o impulso das vanguardas históricas, indica que a pesquisa ou experimentação é mais importante que o fato artístico objetual propriamente dito, muito embora ele a configure finalmente, O Conceitualismo parece

resgatar de modo sutil certo dado psicanalítico tradicional : a decifração do aparente (o mínimo material) e a construção do oculto (o máximo conceitual) - como se fato mesmo não houvesse, daí o objeto de arte efemerizar-se; como se a realidade da arte, em arte e para a arte não fosse senão uma questão de ações e percepções que não podem ser asseguradas.

Entre narcisismo e interiorização de relações identificatórias, unidade psíquica e esquema corporal, o artista - qual um psicanalista - funcionaria como móvel de investigação e interpretação. Já há mesmo na origem do termo vanguarda um índice curioso ou intervencionista : o front (a frente de batalha) consubstancia-se em superfície dinâmica de contacto com o desconhecido; a missão militar deriva-se para uma investigação particular, extremamente especializada, como o desvelamento do inconsciente. A exposição moderna, isto é, a premissa planar de toda a arte moderna não deixaria de ser esse relatório do crime das aparências (a ocultação do real) - e sua reconstituição (a revelação das estruturas, contra a falsificação dos sentidos), um escândalo (daí o objeto de arte moderno e a obra de arte desmaterializada serem, frequentemente, casos de polícia). Steinberg:

"A arte moderna sempre se projeta numa zona crepuscular, onde não há valores fixos. Nasce sempre em meio à ansiedade, pelo menos desde Cézanne. (...) Parece-me ser uma função da arte moderna transmitir esta ansiedade ao espectador, de maneira que o seu encontro com a obra seja - pelo menos enquanto esta é nova - um verdadeiro problema existencial. (...) Ela exige de nós uma decisão em que descobrimos algo de nossas próprias qualidades; e esta decisão é sempre um salto de fé, para usarmos a famosa expressão de Kierkegaard. (...) Em outras palavras, é da natureza da arte contemporânea apresentar-se como um mau risco".(9)

O Conceitualismo talvez seja a radical conciliação do tempo '

de investigação artística (a pesquisa da natureza da arte) ' com o tempo de vivência analítica (a participação do público). Daí porque o espectador(?) contemporâneo - qual aquele moderno da 1.ª metade do século - experimenta um impasse que não é outro senão aquele do artista, ou ainda, do próprio objeto de arte adquirindo absurda instabilidade. Essa perplexidade é tanto mais intensa quanto instantânea: já não há um centro do choque, um ponto de emissão de vertigens mas algo disperso, movente, descentralizante. Não é mais um corpo mas sua queda ou ruína ou passagem ou ascensão para o que(?) - um através ' da fissura, uma falha falhando. O ex-espectador, agora prova dor, é absolutamente tomado, envolvido por essa coisa, uma tal impropriedade ou imaterialidade às vezes precisa e seca, outras úmida e turva. Mais do que nunca, o sujeito da experiência da arte está dentro da obra e, o espectador, dentro de algo que ele sabe ser mas não pode identificar. Imerso na suspensão contemporânea, mais que o artista conceitualista e o anti-objeto em que se converte sua obra, apenas ele (o provedor) deve saber o que se passa; só ele pode rastrear ali, no quase vazio, as estruturas abstratas e intangíveis dos fetichismos, neuroses e psicoses do mundo ocidental recente.

Qual para a psicanálise, a idéia fundamental seria descobrir não uma realidade imediata e superficial, mas a ilusão que a rege. O dado kantiano, aqui, é que a descoberta da superficialidade ou inconsistência da realidade não significa poder abandoná-la. O Conceitualismo não poderia conduzir para fora do impasse - se o fizesse, tornar-se-ia moralista ou autoritário, colocando-se acima do bem e do mal; resta-lhe sobretudo complexificar o absurdo do visível. Embora anti-platônica por ética, o Conceitualismo não subestima o clássi

co par modelo-cópia: pode a ficção triunfar sobre o real ao ponto mesmo de fazer a ausência de matéria corruptível (o objeto de arte) parecer uma veleidade? Ao relatar um caso de investigação (a natureza da arte) sem maiores evidências materiais (uma obra que é uma idéia, uma ação, uma ausência), o artista conceitualista torna-se um falsificador? Eis o risco da intuição sobre o fato; dos princípios sobre a estética; da intelecção sobre a sensibilidade.

Num sentido, as vanguardas do Modernismo do século XX estariam para a idealização da autonomia da arte, configurada pelo objeto. O Conceitualismo, ao dessacralizá-lo, designaria uma pulsão à autonomia da operação artística. O parentesco com os duplos freudianos idealização/objeto e sublimação/pulsão (relativos às constituições do Ego e do Id) deve ser uma notável coincidência. Ora, por mais seguro que alguém seja, o grau ideal de independência e de unificação é algo ilusório - e uma identidade firme tal como o ego normal não passa de uma ficção ideal. A desmaterialização do objeto de arte implicaria uma depressão das idealizações: o artista ataca aquilo que supostamente lhe desmente a autonomia da arte, fazendo-o obra em liquidação ou desgaste da realidade de seu sujeito. Ao mesmo tempo a proposição de uma anti-arte estaria para uma depressão narcísica do artista contemporâneo: a anti-forma como sinal de um ego desde sempre incompleto. Tanto a depressão objetual (a efemerização do fato artístico) quanto a depressão narcísica (o artista colocando-se como anti-artista) dariam testemunho de uma vivência que ultrapassa as significações da realidade.

A busca de uma totalidade experimental no Conceitualismo supõe admitir que, de fato, algo falta, não é pleno.

Ao participar de algo que pode angustiá-lo (a fragmentação, a abstração, o vazio), é que o homem decidiria querer saber. Apesar de exibir frequentemente um alto teor de calculismo e cientificidade crítica, as obras conceitualistas tencionam refletir sobre aquele espaço fora da consciência que não pode ser classificado, em presunção positivista, de inconsciente. Eis a atitude marcadamente realista do Conceitualismo: contrariamente aos artistas que se deixam levar pelo mito de uma pura materialização da natureza da arte, ele pensa delimitar aquelas questões onde o objeto de arte, em absoluto, não pode ou nada tem a configurar.

O elogio da ação no Conceitualismo (os deslocamentos: mentais, na Arte-linguagem; corporais, na Body Art; físicos, na Land Art; escassamente materiais, na Povera) - contra o psicologismo das auto-expressividades das históricas vanguardas negativas e a ortodoxia do funcionalismo das vanguardas positivas - busca evitar um irracionalismo que Freud vê como ameaça mortífera própria a uma vida sob inteiro controle dos instintos ou impulsos. A afirmação da modernidade contrapõe-se à existência de um mundo paralelo, não-oficial, dirigido por regras estranhas ou alheias às que devem operar na superfície. O Conceitualismo parece pressupor que tal superficialidade seja apenas conceitual ou ideal e que, portanto, diferenciar-se dela não é necessariamente contradizê-la. Se nem tudo pode ser visto, muito menos há de ser analisado ou racionalizado. O conceitual no Conceitualismo talvez seja a tentativa de experimentar a ausência ou impropriedade do racional: trata-se de um cálculo para seu avesso mas não para sua negação; um cálculo às avessas mas não obrigatoriamente pessimista porque considera vital a proximidade com a incorre

ção ou imperfeição da vida. Quanto a um tal realismo das obras conceitualistas - o confronto entre apresentação e realidade ou sua imediata remissão ao fragmentário ou efêmero - a operação meta-artística (Isto é arte?) implica menos uma destruição do que uma complexificação de suas correspondências com as ordens da vida contemporânea, seja pela afirmação da condição subversiva da postura experimentalista, quanto por sua fundamentação no anti-representacional (o que impede qualquer transferência ou interrupção do desconhecido).

2.4 - Fisicalidade

O marco distintivo da ciência clássica é o encontro ótimo entre o real e o racional, tendo a matemática como mediação da natureza - mas a distância e a impessoalidade com que trata os fatos desta torna sua imagem apenas aproximável de uma mesa de dissecação. Os séculos XVII e XVIII conheceram a progressiva separação do conhecimento científico daquele religioso: entre Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Descartes (1596-1650), Espinosa (1632-1677), Locke (1632-1704) e Hume (1711-1776), a oposição entre mundo natural e mundo histórico efetiva-se por outro lado. Só o homem teria história, porque apenas ele a produz. A história da natureza não pode existir em si mesma porque o homem intercepta-a, jamais confunde-se à ela.

O senso comum acredita que a noção positivista de uma ciência que investiga rigorosamente a realidade para chegar à sua verdade mais profunda é reconfortante. Ela descobriria princípios (leis) universalmente válidos para a explicação do mundo, mantendo-o sob controle ou seguro. Dos seres

microscópico ao cosmo dilatável, a idéia de um conhecimento que segue do nada ao tudo, da ignorância à inteligência irreparável, implica uma concepção evolucionista da ciência, permanentemente revelando novos fatos e novas explicações para eles. Não que ela seja absolutamente defensável e seus efeitos necessariamente sedutores à ingenuidade alheia: este é um mito sutilmente forjado pela própria pesquisa científica ou pelos defensores de uma civilização avassaladoramente tecnológica, sempre a fazer aceitar a realidade possivelmente insuportável do presente através da conquista de um patrimônio material tanto mais glamoroso quanto mais precário o passado for tornado.

Da observação à experimentação, o método científico consiste na formulação de hipóteses ou teorias para explicar porque ocorrem os fenômenos. Se os modelos matemáticos reproduzem, em testes de laboratório ou simulações nas telas de um computador, a conformação dos dados naturais daqueles, diz-se que a hipótese ou teoria é provavelmente correta. Mas a criação de equações, na prática, pressupõe simplificação - algo frequentemente distante daquilo que a natureza processa ou aciona. As formas tradicionais de geometria, ideais à perfeição, não podem ser verificadas naturalmente já que ninguém as pode recolher como um dado pré-existente ao raciocínio - daí elas serem as mais agudas representações de uma razão paradoxalmente humana e artificial. Contudo, a geometria de Euclides (séc. III a.C.) não tem como abordar um mundo de padrões irregulares quais as estruturas das larvas vulcânicas, massas de ar, chuvas de granizo. Não por acaso, a partir dos anos 60 - aqueles da experimentação radical em arte - a ciência pós-industrial vai desenvolver as tentativas de criação

de um modelo de computador capaz de fazer previsões meteorológicas, reduzindo nuvens e intempéries cataclísmicas a um conjunto lógico de números. Greenberg:

"Do ponto de vista da própria Arte, a convergência do espírito com a Ciência é meramente acidental, e nem a Arte nem a Ciência dão uma à outra, ou reafirmam, nada mais do que sempre deram. O que a sua convergência mostra, no entanto, é o grau em que a arte moderna pertence à mesma tendência histórica e cultural da ciência moderna".
(10)

Se uma teoria científica nada vale se não pode sobreviver à uma verificação, isso muito menos tem a ver com a natureza experimental da arte porque seus fatos não buscam ser explicados ou produzir conclusões finais acerca do que quer que seja, inclusive sobre a arte mesma. Da decisão ao desconhecimento, do improvável ao inimaginável, do apenas imediatamente material ao possivelmente imaterial, ela antes exige existir, ainda que de modo transitório.

De Copérnico (1473-1543) a Kepler (1571-1630), dos corpos inflados e planos inclinados de Galileu à ação/reacção de Newton e sua gravidade, a matemática é que fornece a chave dos fenômenos - ultrapassando-os. Mas a noção dualista de homem em Descartes (a subjetividade e suas implicações fisiológicas são constituintes do conhecimento) afasta-o da onisciência sobre o mundo que torna-se algo desmedido e auto-controlado. Tal ressentimento epistemológico é que faria descobrir uma ciência objetiva da mente, superante das hesitações humanas - como se o mundo fosse um relógio eterno, pré-existente e pós-existente à civilização (então, no século XX, ter-se-ia um mundo-bomba-relógio e, como tal, em contagem regressiva?). Mas a ciência, até provar-se o contrário, pouco revela, antes reinventa tudo através de sua linguagem especí

fica. Da Teoria da Relatividade de Einstein (1879-1955) à teoria do caos e das fractais (modelos recentemente criados para descrever matematicamente as formas complexas da natureza, para encontrar padrões e regularidades onde nenhuma lei ou ordem parecia existir)(11), tem-se antes a linguagem como fundadora de um real limitado já que, se tudo começa e termina por palavras - como quer Wittgenstein (1889-1951) - "o que não se pode falar, deve-se calar"(12). Talvez por isso o romântico do século XIX "revelava-se contra a idéia, exemplificada no mundo filosófico de Descartes e no mundo mecânico de Newton, de que a experiência pessoal e a personalidade eram secundárias e contavam pouco, de que apenas a inteligência realmente importava e podia, num cálculo frio, analisar e entender tudo o que havia a ser conhecido sobre o mundo e a experiência humana"(13). Assim, o real derivado do eu cartesiano não estabelece menos ou de menor importância uma relação direta entre a linguagem e realidade, as palavras e as coisas: seu penso logo existo não se apropria menos do mundo por nomeá-lo do que faziam certos povos primitivos em sua crença religiosa. Marx, por sua vez, ao pensar a mais valia, retoma a relação entre o real empírico e o real retórico.

O século XIX dissolve a visão naturalista do universo e as expectativas de continuidade no território do conhecimento. Ao passar a trabalhar na esfera do pensamento puro, a ciência desnaturaliza a natureza e a matemática não deve apenas produzir contradições internas - ainda que suas equações não possam ser deduzidas para o mundo real. Quando a verdade da ciência ultrapassa ou despreza a verdade do escasso desconhecimento da vida, marca-se o fim das teleologias do progresso; ela agora funda um modelo capaz de abrigar o mundo

somente ou pressupô-lo desprovida da existência humana. Desde a microfísica de Planck (1858-1947) e sua noção de energia como algo descontínuo (o quantum, unidade de dependência da entropia em relação à energia - que abriria caminho para a física atômica), a desordem da matéria já não permitiria objetos claramente definidos, pontuais, assinaláveis ou mensuráveis. Confusos como em vertigem, indeterminados por crescente dissociação, eles antes seriam identidades em deslocamento ou anti-identidades - entre o corpo e a onda, a substância e a transubstanciação, a estabilidade aparente e a revolução insuspeitável. Prováveis mas aleatórios, fótons, prótons e elétrons definem uma conjunção sub-atômica cuja localização temporal é imprevisível - desintegrando tudo o que se diz em estado de ordem ou evolução. Por isso antes de materialização ou desfísicação do que materialidade ou física, já que esta mesma pressupõe como real o imaterial ou energético ou invisível. Dizer-se matéria imaterial ou física não-física não deve parecer estranho mas um limite problemático do conhecimento humano - daí o Conceitualismo pesquisar a operação artística como efemerização da obra de arte, assim como a arte moderna orientara-se para uma espécie de contrariedade física. Basta lembrar a mais espacial e tangível das artes: a arquitetura. Há algo de anti-gravitacional em toda a arquitetura moderna (seja ela racional ou não), ao inverter a hierarquia das massas, suspender grandes pesos sobre bases quase que absolutamente desmaterializadas: apenas para ficar em poucos exemplos, penso na Casa Schroder (1924), em Utrecht, de Gerrit Rietveld (construção anti-cúbica, cujo espaço é considerado centrifugamente desde o núcleo de um suposto cubo inicial, depois virtualmente implodido por ortogonalidades separantes);

o Edifício da Bauhaus (1926), em Dessau, de Walter Gropius (como uma grande hélice tornando o espaço algo aéreo, três corpos interligados mas em direções adversas escapam ao alinhamento sobre um eixo único); a Casa Savoye (1928/30), em Poissy, de Le Corbusier (o uso de pilotis faz suspender a construção cúbica, sob a qual agora atravessa o espaço natural sem que encontre considerável obstáculo); e o Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona (1929), de Mies Van der Rohe (o teto plano, minimamente espesso, é sustentado por oito colunas delgadas em aço e de secção cruciforme sobre um piso quase não suspenso - o edifício em sua radical horizontalidade alinha-se à perspectiva sensível e parece fluir).

A estética moderna é tão copernicana quanto a Crítica da Razão Pura (1781) de Kant, em seu combate à naturalidade das aparências - afinal, a denúncia da falibilidade do olhar, apenas em primeira instância, confirma-se na sensação de que a Terra é que espera ser contornada pelo sol que pareceria com os dias e sumiria com as noites. Desde a desfuncionalização do sistema ptolomaico (1542), haveria um recalcamento epistemológico ou ressentimento ainda não superado pelo homem ocidental. Ao desmaterializar o objeto de arte - convertendo em obra a própria ação do artista - o Conceitualismo parece liquidar definitivamente a ficção de uma totalidade positiva num mundo avesso a qualquer síntese ou visão geral. O objeto de arte, por seu resultado conformado, implicaria o mito de um conhecimento absoluto ou outro, de uma pura invenção. Nenhum deles pode caber na contemporaneidade. O risco da morte da arte talvez seja maior na suposta totalização do saber artístico que o objeto de arte configuraria aos olhos incautos, do que na experimentação de questões não necessariamente

mente formais. Ad Reinhardt:

"A Arte-como-Arte é uma concentração na natureza essencial da Arte. A natureza da Arte não tem nada a ver com a natureza da percepção, ou com a natureza da luz ou com a natureza do espaço, ou com a natureza do tempo, ou com a natureza da humanidade, ou com a natureza da "sociedade". (14)

O experimentalismo conceitualista não é uma falsificação da vida ou uma veleidade artística, nem mesmo uma tomada epistemológica do território histórico da arte no Ocidente. O conceito ou idéia de arte não é uma dúvida intelectual da matéria; o processo de criação da arte não é um receio de um fim ou objetivo. O impulso do Conceitualismo parece estar além de qualquer nível conhecido ou reconhecível do sensorio. A realidade do conceito provar-se-ia por sua inverificabilidade empírica. A natureza da arte apresenta-se ao sujeito de sua experiência (o provador) num limite particular, independente, em que cria sua própria subjetividade - sistema interno misterioso que complexifica o ajuste entre o mundo e a linguagem. A afirmação é de S. Wilson III:

"Tal como o vejo, o artista moderno encontra-se' ao lado de um vácuo, e o seu desafio é preenchê-lo. Com o que ele pode preencher o vácuo a não ser com o real? e o que ele aprendeu a sentir como real a não ser a energia?" (15)

Energia do espaço físico do mundo (Land Art); energia do corpo humano (Body Art); energia mental (Arte-Linguagem); energia da matéria que se transforma (Povera). Mas desde Duchamp, o que parece estar na ordem da era da autonomia da arte é a disciplina da retórica configurada por uma teoria da argumentação. Muitos universos vão surgir, transmutar-se, cair, antes que um outro conjunto de conceitos substitua as verdades' então depostas e dissolva as verdades agora impostas. Herança de um positivismo assimilado pelo senso comum menos por credu

lidade do que por indolência mental propriamente, tal mundo é o mesmo mundo aquém ou além da realidade.

A possível desordem do Conceitualismo não parece ter o sentido da degradação, necessariamente. Tratar-se-ia de uma desordem constitutiva da physis da arte - algo que escapa ao conceito tradicional de ordem mas não à ordem dos conceitos. As idéias movem-se, talvez, mais que os corpos - que seriam retardatários por seus pesos e limites precisos. A efemerização constrange a matéria, contraída e subtraída até o desaparecimento ou dissolução num puro conceito. Haveria aqui alguma implicação astronômica, digo, uma física para um universo que se expande por reduções?

Para a física contemporânea, há dez bilhões de anos atrás o universo não era mais que um ponto infinitamente pequeno, único lugar para tudo de distância zero e onde não havia tempo porque nada então se desenvolve. Mas uma grande explosão (o big bang), abrupta, originou distâncias incomensuráveis entre as galáxias e o tempo como condição de surgimento e transformação de mundos reagentes aos espaços que lhes excederiam, ocasionalmente. Daí esperar-se um ciclo de imensas contrações (o big crunch), queda de astros e o tempo como condição de desaparecimento e transformação de espaços reagentes aos mundos subtraídos. Talvez um desses instantes de criação e recriação do Universo seja o último: estarei mergulhado na claridade dos dias de expansão ou na escuridão das noites de contração?

Entre a euforia e os espasmos, a dispersão da explosão e a concentração da implosão, vivo até um quando repetitivo como a eternidade platônica ou diferenciado como a temporalidade da vida humana. De qualquer forma, o ponto-li-

mite de distensão da matéria é também o início do seu constringimento - como se a inteligência cósmica fosse mesmo fazer retornar a ordem ao caos, o dado ao fenômeno, o fim à origem. Por sua vez, teria o objeto de arte completado seu ciclo de expansão, devendo retornar por contração ao puro conceito ou idéia de arte? A redução da obra de arte a uma ação seria um contratempo que espera a próxima explosão material?

Notas:

- (1) REINHARDT, Ad. Escritos. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975. p. 208.
- (2) HABERMAS, Jurgen. Modernidade versus Pós-modernidade. In: Arte em Revista. São Paulo, CEAC, 1983. Nº 7, p. 86-91.
- (3) GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 96.
- (4) Idem. Ib., p. 97.
- (5) LIPPARD, Lucy. O Dilema. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 181.
- (6) GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 97.
- (7) Idem. Ib., p. 96.
- (8) ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1988. p. 28-9.
- (9) STEINBERG, Leo. A Arte Contemporânea e a Situação do seu Público. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 260-1.
- (10) GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 103.
- (11) vide GLEICK, James. Caos: A Criação de uma Nova Ciência. São Paulo, Editora Campos, 1989.

- (12) WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo, Abril Cultural, 1979. p. XX.
- (13) LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 167.
- (14) REINHARDT, Ad. Escritos. In: BATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 210.
- (15) S. WILSON III, William. Arte: Energia e Atenção. In: BATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 284.

Capítulo 3 - A CONCEITUALIDADE PROGRESSIVA

O senso comum costuma pensar que a arte do século XX pretende apenas desenvolver ou complexificar a visualidade do real. Mas justamente por radicalizar tal especialização é que ela parece questionar sua exclusividade, fazendo antes ver sua conceitualidade - isto é, o quanto o visível pode ser capaz de pensar o imaterial ou não-aparente.

3.1 - Vanguarda

A afirmação é de Ad Reinhardt:

"Um movimento de vanguarda em Arte deve fazer ' progredir a Arte-como-Arte ou então não é um movimento de vanguarda".(1)

Tal como no Nietzsche de O Crepúsculo dos Deuses (1888), a luta contra uma finalidade extra-artística em arte é sempre um combate a tendências moralizadoras que buscariam subordiná-la às ordens diversas de um sistema. A maturidade de uma cultura depende de sua memória mas se esta não for algo ativa, logo converte-se em esclerose. É preciso saber quando uma tradição deve ser revista.

O termo moderno é uma derivação do advérbio latini no modo, e quer dizer agora mesmo: a sucessão de vanguardas ' altera a dinâmica do presente por conferir novo valor ao transitório - como se tão saudável quanto saber o que não há ainda (o devir), fosse perceber o que se passa para melhor entender o que supostamente é conhecido ou passado. Não é em favor da ruptura por si que a modernidade esclarecida revisa a tradição, mas para constituir uma crítica do passado e uma auto-

crítica do presente - sem as quais não há como atacar a falsa normatividade da história.

Ao descontextualizar um objeto técnico e convertê-lo em obra de arte (em 1917, sob o pseudônimo de R. Mutt, envia A Fonte, um mictório, ao Salão dos Independentes de Nova York), Duchamp é que fundaria a antiarte, ao mesmo tempo que deixa o impulso das vanguardas em difícil situação já que a crescente necessidade de atitudes artísticas (tão inéditas quanto a sua) imprime uma tal insuportabilidade ou insustentabilidade à estética moderna dado a velocidade daquilo que lhe apóia: o agora.

Polarizações crônicas tendem a um limitado sistema de alternativas dificilmente permeável à renovação. Não obstante, "qualquer pessoa torna-se acadêmica em virtude ou em relação ao que rejeita. A academização da vanguarda está em processo contínuo"(2). Se tornados um ismo, Duchamp e a antiarte são automaticamente contraditos - daí a vanguarda não poder permanecer, antes dever tender ao desaparecimento do que à escolarização. Mas o que é um movimento já que a história do Ocidente é sobrecarregada de ismos? Para Francesco Alberoni(3), trata-se de um processo histórico cujo princípio e fim correspondem, respectivamente, ao surgimento e à institucionalização de um estado. Não será então mera coincidência a remissão que - seguindo o historiador Hans Robert Jauss - Habermas(4) faz ao termo moderno como aquele que desde o passado (final do século V d.C.) qualificava mudanças radicais nas bases de produção e organização de uma sociedade.

Analogicamente, do choque (o desconhecido; a diferença) ao hábito (o assimilado; a repetição) uma vanguarda perde-se. Cada novo estado de arte antes nasce da falha ou in

suficiência do anterior - daí porque a vanguarda não cultua o novo per se mas por uma vontade de suficiência. Entre processos frequentemente violentos de desordem e estruturação, ordem e desestruturação, se o novo é que pode suprir uma falha, as vanguardas o tomam como algo ético, um dever a ser cumprido - mesmo paradoxalmente já que a obra de arte revolucionária traz consigo a próxima insuficiência. Duchamp:

"Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção ; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o coeficiente artístico pessoal contido na sua obra de arte".(5)

A duração da vanguarda é - apenas pode ser - a duração de suas contradições. O dado material, ainda que irrisório, no Conceitualismo reafirma a tese moderna (configurada na prática das vanguardas históricas) de que o paradoxo permanece intrínseco a toda e qualquer criação, tanto quanto à destruição. Se a arte deve complexificar a realidade do mundo, sendo ela mesma parte do real - ao tomar-se como razão de suas vanguardas (Arte-como-Arte); autodeclarando-se continuamente em estado crítico ou terminal - estaria ela manobrando sua própria dissolução, ou seja, a articulação das rupturas de suas pesquisas avançadas é apenas conceitual? Não poderia haver ali, justamente, uma solução de continuidade moderna, digo, diferenciada como o agora?

Uma teoria do mundo é uma imagem para o mundo, e quando a imagem do mundo é confundida com o mundo mesmo, isto é, quando um sistema representacional passa a equivaler às coisas no interior do mundo, forja-se então um território para a intolerância à diferença, à percepção crítica, ao esclarecimento. A modernidade não poderia eleger a semelhança como princípio de igualdade entre os homens porque tal categoria é

imediatamente insustentável. A diferença afasta-se da tirania das aparências, como a religiosidade distingue-se das igrejas, o comportamento recusa moralismos, a vida ultrapassa as escolas. Talvez para o Conceitualismo - ao atacar os tradicionais sistemas representacionais da arte, basicamente escultóricos e pictóricos - antes desapareceram os problemas artísticos que o objeto de arte acreditava propor e resolver, do que ele propriamente dito. A imagem ou teoria da contemporaneidade seria tal em que o objeto de arte - por sua resistência imediata à simulação informática - é um puro excesso num mundo ao qual não mais interessa diferenciar uma cópia de um original. Por outro lado, o objeto - como sistema notacional - possui imprecisões e ilusões que, ao longo da era de seu triunfo, foram desmitificadas apenas em parte. Para o Conceitualismo, o que é real no objeto de arte não pode ser neutralizado apenas porque o conceito ou a mais pura abstração da materialidade do mundo impõe como sistema anti-representacional. É por não deixar de ser material, ainda que escassamente - parece-me - que a crítica conceitualista aos limites dos gêneros artísticos torna-se menos suspeita e mais efetiva. O que quero dizer é que todo início, por ser início, pressupõe seu fim; toda criação implica uma destruição - mais que a vanguarda, tudo o que vive está aí implicado. Para além disso, só os mortos, os inexistentes. Mas a contradição implícita à criação é a mesma contradição implícita à destruição: algo segue-se, e o que resta saber é o quanto há nele do que desapareceu ou transformou-se - e o quanto há nele que jamais houve. Ad Reinhardt:

"A Arte-como-Arte é uma criação que revoluciona a criação e julga a si própria pelas suas destruições".(6)

É dessa dialética que parece sustentar-se a arte do século XX

- como se designasse uma tradição de contradições, cuja inteligência não é senão estar permanentemente à beira da impossibilidade. Aqui não mais uma visão para as vanguardas como triunfos e derrotas, glórias e ruínas, mas uma sucessão de atualidades para o presente e passado - durações às vezes justapostas, frequentemente cruzadas, indissociáveis como uma questão de hoje pode estar para uma resposta no futuro; como uma afirmação no presente pode responder a uma dúvida de antes.

O Conceitualismo parece crer que quanto maior for a capacidade do homem aproximar-se da estranheza do mundo, mais dentro dele estará - entre ocorrência, limite e reversibilidade. Se um dia fora a estética do objeto de arte autônomo, não há como deixar de sê-la? As idéias, ações e paradoxos conceitualistas propõem-se ultrapassar o conhecimento objetivo - resistindo não só ao mercado de arte responsável por algo da ideologia de consumo infiltrada nas disciplinas artísticas - para subverter na subjetividade contemporânea a objetividade aliciante do establishment, abrindo espaço para as experiências intransferíveis ou vivências incorruptíveis. Para o Conceitualismo, nenhuma linguagem pode preexistir à obra, porque assim como a linguagem tem um limite, a operação artística surgiria conformada ou datada. E não há em arte, mesmo na história da arte, possibilidade de um alinhamento evolucionista de seus fatos que configurasse uma espécie de darwinismo artístico.

A arte, devido às suas diferenças estruturais, não poderia ser caracterizada pela modernidade progressivamente linear das pesquisas científicas e morais. Não há como dizer que Miró (1893-1983) seja melhor que Ticiano (c.1485? - 1576) ou que possa sucedê-lo. Pode-se apenas tomar um e outro

relativamente a seus contemporâneos, aqueles que configuram seu tempo ou universo possível. Num recorte teórico, toda arte é moderna se for capaz de marcar o seu tempo ou definir um agora (então) irrepetível e incontornável. Quando uma vanguarda é ultrapassada, ela não deixa de ser moderna: é a contemporaneidade do novo que diverge da sua. Daí, num sentido, a modernidade ser estável; a contemporaneidade, relativa; a atualidade, móvel. Mas se o limite do Conceitualismo estaria em que o discurso da antiarte como meta-arte (O que é arte?) ou como um discurso que contém todos os outros problemas artísticos não pode deixar descendência, isso não quer dizer que o conjunto total das obras conceitualistas seja uma resposta satisfatória àquela questão. As vanguardas heróicas da 1.ª metade do século XX seriam correções pontuais cada vez mais aceleradas e radicais, até que confrontem um ciclo mais amplo porque ainda mais contraditório: a experimentação em arte para além dos limites conformados do objeto-obra. O Conceitualismo não parece suprir o ciclo das falhas (os ismos vanguardistas) com sua suficiência (a conceitualidade) mas com sua contradição (a não-eliminação absoluta do objeto de arte). Tratar-se-ia de uma desfuncionalização da metafísica das revoluções imediatistas ou abruptas: não é que não deva haver lugar para grandes mudanças mas de revelar o equívoco implícito à espera de uma correção geral à tradição do novo (Harold Rosenberg) / ciclo dos novos por um ciclo de permanências. Ad Reinhardt:

"A única revolução permanente e eterna em Arte é sempre uma Negação do uso da Arte para outro fim, diferente do seu próprio".(7)

3.2 - Conhecimento da Arte e Conhecimento em Arte

Sob direta influência ou não de vanguardas, o artista moderno desloca progressivamente a questão do formalismo da arte para o entendimento da criação em arte. O conhecimento DA arte é o conhecimento EM arte?

Considero conhecimento DA arte como a arte pensa os termos e articulações do mundo - algo não-exclusivamente artístico; e conhecimento EM arte como a arte pensa seus próprios termos e articulações - tudo exclusivamente artístico. Por exemplo: o conhecimento da natureza operado pelo Renascimento (1a. era moderna, onde a noção de mercado passa a ser fundamental) trata-se de um conhecimento EM arte ou DOS termos da realidade extra-artística da natureza mesma?

A capacidade da arte e da ciência dominar a natureza nos séculos XV e XVI é limitada: a perspectiva é tanto um artifício de retórica quanto as máquinas - que não funcionavam - criadas por da Vinci (1452-1519). A questão da época, estrutural a um saber artístico e outro científico frequentemente atravessados por observações e experimentações lúdicas, é a visualidade do mundo. Como em Panofsky (A Perspectiva como Forma Simbólica/1927), vejo que tal representação monocular pictórica é antes conhecimento EM arte que DO mundo - sua articulação não encontra correspondência no real.

Não obstante, sendo-lhe premente uma objetificação crítica das aparências, a arte moderna não procura fundi-los - antes, não vê como distingui-los: a arte pensaria não só por aquilo que faz internamente (o conhecimento EM arte), como também pelo modo como o faz (o conhecimento e manipulação dos dados DO mundo). A técnica (suportes, matérias, acabamentos) exige ser tão inteligente quanto a significação do configurado ou quanto um puro significante.

O fracasso das utopias construtivistas - na figura máxima de Mondrian (1872-1944), que acreditava na completa dissolução da arte na vida (a partir do que ninguém pudesse 'distinguir uma da outra) - trouxe, já na 1.ª metade do século, um saldo negativo para o objeto de arte: sua entrada na ordem dos bens utilitários, manipuláveis, corruptíveis, desprovidos da capacidade de proceder um choque no fluxo destrutivamente aliciante do mercado de capitais - razão do Capitalismo Industrial. Restaria, desde Duchamp, a dimensão puramente conceitual da criação artística contra as ilusões da realidade: não a arte como o outro do mundo; nem mesmo a arte com o mundo. A arte deve ser no mundo aquilo que o complexifica ou desmaterializa sua rede de ficções, leis irreparáveis, fins arredondados. A arte é aquilo que o artista diz que é arte e a sociedade aceita como tal - pode-se apenas aferir essas existências artísticas, maiores ou menores, ingênuas ou grandiosas.

Mas se toda criação em arte é, num sentido, conceitual, e tal conceitualidade não pode fazer-se ver absolutamente, posso dizer que a materialidade da vida sempre esteve, em presença do objeto de arte, objetificada. O que parece acontecer no Conceitualismo é que tal ordem material é subjetificada - o que implicaria uma manobra de negação da objetificação do mundo, já que o que é tornado objeto de uma consciência não deve ser senão a consciência como fim em si mesma, qual um ser que deve apenas sê-lo. Haveria aqui uma inversão do conceito de realidade já que o Conceitualismo tende a tornar a documentação de suas ações efêmeras num meio de verificação de um universo agora imaginário: a memória não é o vivo mas o registro de uma ocorrência isolada, que não pode provar-se verdadeira ou simulada. O dado crítico conceitualista'

está em que, o que nele (o registro ou notícia ou repercussão da obra de arte efêmera) há de imaginário, não deve ser maior ou menor que o imaginário subjacente a isso que creio visível e à frente, legal e tangível, material e corruptível.

O Conceitualismo ataca a idéia de uma teorização fechada sobre os fenômenos artísticos, ou ainda, sobre os fenômenos culturais de um mundo dito em dissolução, mundo-fenômeno-limite. Arte como arte é arte como realidade EM arte já que a arte é uma realidade DO mundo. Ao aproximar-se obsessivamente do material (a natureza da arte) com o qual trabalha; ao expor a si mesmo ao processo ou ação ou emergência da criação em arte, o artista conceitualista não funda um novo e extremo realismo porque recusa quaisquer intermediações. Mesmo o ex-espectador, agora provador, é frequentemente posto em contato com a operação artística no momento em que age sobre a realidade: a busca de um enfrentamento simultaneamente primeiro e último - seja da paisagem mental (na Arte-linguagem); da paisagem corporal (na Body Art); da paisagem física (na Land Art) e da paisagem material precária (na Povera) - tende a contrariá-la ou contravê-la (vê-la para além de sua aparência). Daí a idéia de um contra-realismo: o real que há no real não pode ser encenado mas apenas vivido. Consideravelmente distinto da epilepsia dadaísta e do automatismo psíquico surrealista, se não há aqui uma representação mas uma realização, um tal realismo propriamente inexistiria porque não se definiria então nenhum sistema representacional da realidade mas a realidade mesma.

Há algo na obra de arte conceitualista que parece suspeitar que nem tudo é explicável ou factível, e talvez por isso seja antes uma proposição tautológica do que um pro

blema comumente tido como artístico. A redução conceitualista não espera extrair de suas (situ)ações conclusões improcedentes ou superdimensionadas. Visivelmente distantes do rebuscamento material e intelectual (o artesanato) da arte pré-moderna, os artistas conceitualistas quase que invariavelmente partem de idéias triviais para, em seguida, sugerir alguma dimensão insólita no aparentemente banal ou desqualificado material e espiritualmente. Se por um lado afasta a operação artística da vocação concretizante, apenas em parte eles resgatam o raciocínio tradicional do Ocidente: admitem o vício abstrato mas não aceitam aquele da generalização. Ainda que as experimentações exibam frequentemente impressionante erudição (o cruzamento de diversas disciplinas extra-artísticas), isso não as impede de constituir um território muito próprio à arte como arte. Há, contudo e talvez devido a idiossincrasias e fragilidade de certas afirmações, uma instabilidade crítica configurada na insistente idealização da arte (ou antiarte) como operação mental, quase que exclusivamente da ordem do conceito. Se, na investigação das causas do desgaste histórico do objeto de arte - particularmente ao longo do século XX, pode intrigar uma acusação à sua materialidade como paralela ao bem utilitário (dependente e corruptível), não é menos manifesta a responsabilidade do segmento especializado ou crítico, cada vez mais desatento à irrupção do fato artístico por envolver-se com a afirmação de sua própria disciplina - seja historiográfica ou literária. Justamente a concepção idealizada de uma arte inflexivelmente experimental é que parece evitar reduzir os conflitos artísticos à oposição objetualidade/conceitualidade já que minimiza, consideravelmente, a avaliação do objeto de arte como pura materialidade; e do conceito

de arte, uma tal imaterialidade - como se a mitologia de um e outro não dissesse senão de uma profunda complacência da esfera da criação de objetos de arte apenas correspondente à obsessiva anti-objetualidade conceitualista. Não que o Conceitualismo não ataque distorções reais numa tal estética formalista, mas o mito de uma conceitualidade absoluta e simplesmente não pode confrontá-la.

A característica exiguidade dos elementos na obra conceitualista ou na obra em desmaterialização - e mesmo no raciocínio tautológico - não implica necessariamente que o Conceitualismo aspire ao nada, nem mesmo a um suposto quase nada ou quase tudo: sua antiforma é antes algo sobre qualquer coisa. A acusação de exagerada cientificidade de suas práticas esbarra num mundo da arte que, embora possa aproximar-se da realidade do mundo não-artístico, jamais confunde-se com este cujos valores dominantes são a crueldade indiscriminada, mania e perversão, superficialidade e desperdício, insanidade e engano. Entre fina ironia e humor nigérrimo, o Conceitualismo sugere uma problemática contemporânea ampla: a impossibilidade de redução do saber às expressões normais da fala e do raciocínio cotidiano - muito embora não seja recente o fato de que não há só um hiato entre as percepções do senso comum e as inovações científicas e morais, mas entre elas e o conhecimento em arte. Leepa:

"(...) o ato de cognição não exclui seu uso em formas de conhecimento que não são primariamente verbais, como é o caso da Arte. O teste pragmático, naturalmente, é que uma obra de arte visual não pode ser transmitida através de palavras. A suposição de que pode - é o caso de alguém pedir que um quadro lhe seja explicado - prova a supremacia que o homem ocidental dá ao pensamento racional, como sendo a maneira primordial, se não única, de entender o mundo. Em arte, o instrumen

to primordial do conhecimento é a própria experi-
 ência, para a qual somente a própria obra é o ve-
 ículo de comunicação, sem intermédio de palavras"
 (8)

Daí o paradoxo radicalmente crítico no Conceitualismo: no mo-
 mento em que o objeto de arte desmaterializa-se - quer dizer,
 sua visualidade tende a zero - é que um tal ex-espectador, a
 gora participante da emergência da obra efêmera, mais parece
querer ver. Ora, justamente tal vontade de ver (como poder '
ver), pressuposto de toda experiência estética visual, é que
 fora frequentemente negada por uma tal compreensão da histó-
 ria da arte ocidental como vontade de pensar ou vontade de
compreender racionalmente ou vontade de dizer. Se a vivência'
 de uma obra de arte visual é sempre um olhar (o do especta-
 dor) diante de outro (o olhar do artista, configurado no obje-
 to), a obra de arte efêmera do Conceitualismo (uma idéia, uma
 ação, um conceito), dado um suposto rumor da ausência do obje-
 to, radicaliza de modo incontornável tal vontade de ver. E
 ver não é necessariamente entender logicamente: conhecimento
em arte é a experiência do seu mundo, e experimentá-lo é já
 conhecê-lo. Tentar dizê-lo é subor seu conhecimento à opera-
 ção cognitiva verbal - é isso não é um julgamento de valor '
 mas uma constatação. Parte da crítica reage, consideravelmen-
 te, à desmaterialização do objeto de arte porque sua aparelha-
 gem teórica (basicamente verbal) torna-se crescentemente in-
 disposta a uma visualidade subtrativa de formalismos adequa-
 dos àquela vontade de pensar ou vontade de dizer. Não obstan-
 te, Wolfe investiga em *A Palavra Pintada/1975*(9) - no rastro
 do crítico Hilton Kramer (que declarara o papel da teoria na
 arte moderna como fundamental, à falta do que seria impossí-
 vel ver seus objetos, ou seja, sem teoria visual não haveria

arte visual) - o domínio de textos críticos sobre a arte contemporânea desde o final da 2a. Guerra, afirmando que ela não passaria de ilustração de teorias avançadas de arte criadas por especialistas tais como Clement Greenberg (1909), Harold Rosenberg (?), e Leo Steinberg (?). A contradição que Wolfe acusa é a de que a modernidade estética teria rompido a relação dependente que a arte mantivera com a literatura no passado, ao mesmo tempo em que tornava-se cada vez mais dependente de teorias para a arte. Não mais se poderia ver uma obra de arte contemporânea da mesma forma que se observa um Rubens (1577-1640) ou um Pollaiuolo (1432?-1498): ela não seria passível de uma leitura crua, imediata, própria ao olhar empírico. Sendo opaca, desprovida de transparência, a obra de arte contemporânea exigiria um código prévio para sua decifração por parte do espectador. Mas Wolfe negligencia o fato de que toda arte, seja ela realista ou não, é a expressão de um código de representação ou uma negação deste que nada tem a ver com um olhar ingênuo, capaz de perceber o que está sendo representado ou negado a despeito do desconhecimento daquele sistema de sinais. A filosofia e psicologia contemporâneas estão, por suas vezes, discutindo a percepção de qualquer ordem como sendo uma internalização de códigos; estão colocando em questão a idéia de uma percepção objetiva diversa e dissociada do sujeito (aliás, as categorias sujeito e objeto já estão mais do que relativizadas hoje).

Se o olhar do Iluminismo tende à visibilidade plena, seus autores pressupunham que nem tudo poderia ser visto: a razão é que deveria suprir a ausência de um olhar superior, incontestavelmente objetivo, metafísico mesmo, para o qual tudo estaria esclarecido. Posteriormente, a idéia da Fe

nomenologia da arte não é senão fazer compreender a operação perceptiva como difusa e dispersa, sem o suposto totalitarismo de uma tal objetividade. Relativizando sujeito e objeto da experiência, ela antes diz de um poder já não mais concentrado no olhar e afirma o mundo como resistência. Se a percepção da realidade é atravessada de códigos, a arte moderna (em sua premência à superfície das revelações) não pode desprezá-los. E quando o Conceitualismo propõe desmaterializar o objeto de arte, é porque parece acreditar que ele - pelo menos parcialmente - oculta a conceitualidade dos códigos artísticos. A idéia de uma representação objetiva do mundo - que eclodiu no Renascimento e manteve-se intocada até recentemente - não seria possível sem a intervenção da matemática e de experimentações flagrantemente artificiais (basta pensar a solidez dos corpos perspectivados) - daí uma arte e prática sobrecarregadas de teorias ou afirmações pontuais. Vejo uma pintura de da Vinci de modo aparentemente espontâneo apenas porque o código plástico do qual ela depende parece estar tão em mim internalizado que a tomo como real ou verdadeira ou simples. Mas não esqueço que para ele "a pintura é coisa mental"(10) e que, portanto, todo o poder histórico de sedução da Mona Lisa (c. 1502) está - acredito - na equação matematicamente enigmática do seu sorriso. Pode parecer natural ver uma pintura dita realista como quem olha sua própria imagem num espelho. Mas o absurdo de tomá-la como transparente não resiste ao minuto em que se pára diante de sua reflexão platinada, sua química ilusória.

Para o Conceitualismo, talvez, o importante não chega a ser o contato sensível com objetos e conceitos; não é a legitimidade material de uns em contraste com a legitimida-

de imaterial de outros - mas as formas de conhecimento em arte que sugerem ou constituem efetivamente.

3.3 - Desde Diderot (1713-1784)

Lyotard comenta:

"Eu chamaria moderna a arte que consagra sua pequena técnica, como dizia Diderot, para apresentar o que há de inapresentável. Fazer ver que há alguma coisa que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis a cartada da pintura moderna. Mas como fazer ver que há alguma coisa que não pode ser vista? Kant mesmo indica a direção a seguir nomeando o informe, a ausência de forma, como um índice possível do inapresentável"
(11)

A laicização da cultura não é menos visível no Renascimento (que liberta a arte da ilustração dos textos religiosos e da decoração arquitetônica) do que nos dois pólos de atividade da nascente burguesia européia na Baixa Idade Média (séculos XI ao XV): comércio e banco iniciavam um processo de reurbanização cuja economia mercantil iria arruinar as bases feudais da cristandade no Ocidente. O artista adquire status de profissional liberal e pode pensar assinar sua obra - insinuar a autonomia da prática artística. Mas num sentido, sua pintura clássica, de estrutura tradicionalmente em perspectiva, é algo realista ou ilusionista - e, como tal, "(...) tinha dissimulado os meios, usando a arte para esconder a arte" (12). A planaridade da superfície pictórica, a forma de seu suporte, as propriedades das tintas, todas foram tratadas como negatividade pelos mestres antigos.

Se em Courbet (1819-1877) a pintura deixa de relacionar-se com um instrumental literário e passa à experiência comum e contemporânea, os quadros de Manet (1832-1883)

"(...) tornaram-se os primeiros do Modernismo, devido à franqueza com que declaravam as superfícies sobre as quais estavam pintados"(13), ou seja, fazendo a arte chamar a atenção para si mesma. No seu Le déjeuner sur l'herbe (O almoço na realva)/1863, um arranjo de partes com escalas contraditórias mas aparentemente pacificadas convulsionam a relação tradicional entre figuras no primeiro plano e de planos secundários: implode-se a profundidade virtual da perspectiva e a realidade do achatamento da superfície pictórica desmobiliza o olhar condicionado do passado. Os Impressionistas, tendo à frente Monet (1840-1926) e seu A estação de St. Lazare/1877, radicalizam esse colapso das aparências: o chão, o horizonte, pessoas e coisas, tudo se desmancha ao olhar movediço que a física vertiginosa do real origina. A pintura é aqui um problema de experiência meramente ótica (o modo pelo qual o olhar imprime imagens) que denuncia, justamente por isso, a falhabilidade do olhar - sua suposta capacidade de ser absolutamente próximo da textura do mundo.

Investigada em sua planaridade peculiar e exclusiva, a pintura moderna define-se como anti-escultural, anti-teatral, anti-ilusória. Da solidez da luz de mesmo comprimento no Mont Sainte-Victoire/1885 de Cézanne (1839-1906) aos cúmulos de tinta revoltos e de espessura sentimental no Paisagem com ciprestes/1889 de Van Gogh (1853-1890); Do ácido cratonismo matemático no Une Baignade, Asnières/1884 de Seurat (1859-1891) à inocência primitiva dos corpos achatados no Divagação/1897 de Gauguin (1848-1903); das paisagens incendiárias no Com árvores vermelhas/1906 do fauve Vlaminck (1876-1958) à terrível irrupção no A mão de Deus/1898 de Rodin (1840-1917): à arte deve interessar saber o quanto há de pintura na pintu-

ra; o quanto há de escultura na escultura - contrariando a expectativa do passado que antes os via como narrativas, uns a través de, e nunca como fatos em si mesmos (arte como arte) .

Ad Reinhardt:

"A arte-como Arte é tão antiga como a Arte e os Artistas. Os artistas sempre praticaram, mesmo se nem sempre professaram, secreta ou abertamente, a Arte-como-Arte, como artistas. Os artistas-como-artistas trabalharam sempre da mesma maneira, e sempre fizeram as mesmas coisas".(14)

A arte moderna tem essa condição de transparência em sua presença planar. O paradigmático objeto de arte do século XX , autônomo, faz sua consistência invadir a realidade do mundo - de modo confessional ou sem escrúpulos: da sensualidade-limite no Jóie de Vivre/1906 de Matisse (1869-1954) ao lirismo visceral no Improvisação nº 23/1911 de Kandinsky (1866-1944); da explosão comprimida do cubismo analítico no Violino e Uvas /1912 de Picasso (1881-1973) ao realismo crítico do papier collé no Le courrier/1913 de Braque (1882-1963); da fisicalidade insuspeitável mas duramente cromática no Contraste de Formas/1913 de Léger (1881-1955) à assustadora simbiose metálica na Construção Dinâmica de um Galope: Cavalo e Casa/1914 de Boccioni (1882-1916); da orgânica artificial no O Passageiro do Transatlântico/1921 de Arp (1887-1966) à descontextualização da razão capitalista no Porta-garrafas/1914 de Duchamp ; dos intercâmbios de significações insuportáveis em O estupro /1934 de Magritte (1898-1967) à interioridade irretocável na Figura reclinada/1938 de Moore (1898-1987); da ontologia suprematista no Branco sobre Branco/1918(?) de Malevich (1878-1955) à utopia da conciliação arte-vida no Composição em vermelho, preto, amarelo e cinzento/1920 de Mondrian (1872-1944); da incomunicabilidade da Cabeça/1928 de Giacometti (1901-1966)

à empatia dos fios e corpúsculos na Um Universo (móvil motorizado)/1934 de Calder (1898-1976).

Quer figurativa ou abstrata, a arte moderna não é representacional mas uma forma-expressão ou idéia-forma em si mesma. Há uma tal especificidade em sua autonomia visual que dificilmente a enquadraria apenas como uma operação anti-naturalista. Se já a Psicologia da Gestalt/1915-1929(15) demonstrava que frequentemente toma-se o fundo como figura e esta como aquela, "(...) o problema - o que a Arte deve fazer quando as aparências do mundo deixam de se identificar com a realidade - encontra uma solução na realidade da consciência" (16). Além da antiarte de Duchamp - a conceitualização contínua do fazer artístico - encontram-se aí implicadas as produções de identidades paradoxais ou antinômicas, a partir basicamente do Pós-guerra: abstratas, gestuais ou não mas pessoais e transferíveis (o Expressionismo abstrato de Newman/1905-1970; Pollock/1912-1956; Rothko/1903-1970; Still/1904-1980 ; De Kooning/1904); nascentes ou terminais (as grandes Pinturas Negras de Ad Reinhardt/1913-1967; a entrevisão nos cortes cirúrgicos de Fontana/1899-1968); figurativas precisas mas anônimas (a Arte Pop de Hamilton/1922-1987; Warhol/1930-1987 ; Oldenburg/1929; Indiana/1928; Lichtenstein/1923; Rosenquist / 1933; Dine/1935); superficiais mas interiorizadas como desilusões ou ceticismos (os alvos e bandeiras de Johns/1930; a publicitária visceral das pinturas combinadas de Rauschenberg / 1925; as acumulações implorativas de Arman/1928; as compressões explosivas de César/1921); de mobilidade ilusória (a Arte Op de Vasarely/1908 e Riley/1931); de mobilidade real mas avessaladoramente lisas (a Arte Cinética de Soto/1923; Schoffer/1912); figurativas mas transitórias para a indistinção (a huma-

nidade monstruosa na delicadeza da pintura de Bacon/1910-1992); primárias mas urbanamente coletivas (o Minimalismo de Judd / 1928; Andre/1935; Morris/1931; Flavin/1933; Stella/1936). Mas é o tom inevitavelmente crítico do Conceitualismo, de negação das tendências irracionalistas de preservação do objeto de arte nos limites de um tal fetichismo ou esteticismo condicionado, que parece recuperar o impulso esclarecedor do conhecimento em arte ou da arte como arte.

Sinal de crise do suposto realismo da materialidade social burguesa pós-industrial, para o Conceitualismo é como se tudo ainda esperasse ser mostrado, melhor, há que se criar como fazer ver o que quer que seja - o objeto de arte - não pode fazê-lo per se. Leepa:

"Os movimentos de antiarte de hoje baseiam-se na idéia de que as experiências transformam-se em abstrações e a existência transforma-se em construções lógicas, enquanto a idéia, não adulterada pelo sentimento, dá-se seu reconhecimento mais pleno. A personalidade individual deixa de ter importância primordial já que se baseia em associações românticas. Na nova arte, ou antiarte, a razão funciona a serviço da vontade, primeiro ao ultrapassar a lógica e, depois, a personalidade individual para escapar às contradições da liberdade dos românticos".(17)

Os resultados dessa intervenção experimentalista na ordem normativa (aparentemente) da realidade parecem guardar as melhores características reflexivas das espécies modernas que lhes antecedem: eles associam a densidade da presença do artista (sua visão de mundo, vontade e decisão) à irrelevância do arte sancto estético (o triunfo do pensamento e da sensibilidade em detrimento das habilidades manuais). Entre inumeráveis aforismos, ironias finas e equações do fundamental, o Conceitualismo produz imagens contundentes e não menos entusiásticas: da crueldade erótica na Body Art à hipnose das tautologias na

Arte-linguagem; da sensualidade geofísica na Land Art à aspiração do insustentável na Povera - recolocando o debate em torno do especificamente artístico, o que interessa é o comportamento do artista em suas relações reais com o espaço e o tempo.

Se o objeto de arte - por ser acabado/terminado - confunde-se ou funde-se ao mundo, a arte-processo coloca-o em suspensão: tratar-se-ia, antes e talvez, de uma "estética da energia" como quer S. Wilson III(18) já que uma tal desmaterialização é que parece pressionar os sentidos (e não somente o olhar), digo, mostrá-los insuspeitavelmente interessados em agir sobre a realidade. Mas a ação ou operação artística e fêmera desta distingue-se não por negá-la ou neutralizá-la mas por recortá-la em níveis desconhecidos e mutuamente estranhos - convertendo-a em visualidade múltipla. Tal desdobramento de um mundo de contornos supostamente dominados (ou científicos) é que deve mediar uma reflexão sobre a legalidade das aparências e das matérias como fundamento não de impressões (algo inevitável), mas de raciocínios. Há aparências de pensamentos? Há matérias de conceitos e ações?

Se a arte moderna quer denunciar o mito de uma continuidade histórica baseada na suposta estabilidade da razão humana - daí afirmar que o risco permanente está em ser - é provável que o Conceitualismo, por sua vez, radicalize o esforço de estabelecer uma relação profundamente ambígua com o mundo contemporâneo: ali, o risco constante está em só ser.

3.4 - Visões no Opaco e Perdições na Transparência

A afirmação é de Stangos:

"Os movimentos artísticos modernos foram essencialmente conceituais: as obras de arte eram consideradas em função dos conceitos que exemplificam. (...) A experimentação passou a ser um método de trabalho tanto para as tendências racionais da arte moderna quanto para as irracionais. É importante assinalar que essas duas atitudes aparentemente irreconciliáveis, a racional e a irracional, estavam unidas numa frente comum, dado que ambas eram inspiradas e motivadas por fortes paixões antitradicionais e anti-autoritárias" .
(19)

O que Stangos designa como tendências racionais e irracionais da arte moderna compreendem as vanguardas positivas - e suas crenças numa possível relação entre arte e sociedade industrial (Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Construtivismo, Neoplasticismo) - e as vanguardas negativas, descrentes de uma relação produtiva entre arte e sociedade industrial (Expressionismo, Pintura Metafísica, Dadaísmo, Surrealismo e derivações), tal como vê Argan (já referido no Cap. 2, item 2.3, neste) para a 1ª metade do século XX. Mas antes mesmo do Modernismo heróico de grupos deliberadamente preocupados em fazer suas obras acompanhar-se de um sem-número de manifestos, documentos e declarações programáticas, a arte moderna já parece implicar um longo trabalho de mediação que busca, consciente ou inconscientemente, o encontro entre a experiência estética espontânea e a reflexão teorizante em arte.

Desde Corot (1796-1875), em Manet, Cézanne e nos Impressionistas, é progressiva a renúncia a pretensões miméticas - que, grosso modo, caracterizaram a arte do passado - menos por uma incapacidade técnica mas sobretudo por uma urgência ética: a absoluta irredutibilidade das aparências do real - ou sua incompatibilidade - à condição verdadeiramente planar do suporte tradicional da pintura. O advento da fotografia não deve ser mais do que uma coincidência significativa, já

que a própria dialética da reprodução fotográfica nega a possibilidade de um tempo e espaço fixos (Warhol e um tal realismo da Arte Pop vai problematizar, nos anos 60, a auto-negação das imagens mecanicamente processadas). Stangos:

"O método ou enfoque científico foi o estímulo para certo número de mudanças imaginativas, embora seja duvidoso que ele tenha tido, como tal, qualquer efeito direto nas artes, ou que subentendesse um conhecimento claro, por parte dos artistas, dos avanços científicos".(20)

É mesmo que apenas a câmara tivesse transformado a idéia de foco e perspectiva - fazendo com que a ciência abandonasse a materialidade ilusória, dirigindo-se à fisicalidade das forças que movem (de modo não aparente) o real, por que a arte deveria concentrar-se na opacidade constrangedora do mundo ?

Os impressionistas, em sua tentativa de pintar não o que vêem, mas como vêem; não o que dá-se aos olhos, mas o que ocorre no olhar (antes a estrutura da operação ótica do que a forma do objeto à frente), subvertem a perspectiva monocular e cúbica da arte do Renascimento em particular, bem como o realismo perspéctico avançado da arte que a segue até o século XIX, através de uma visualidade vertiginosa do real : um instante de transmutação ou articulação do visível sobre a retina. As várias perspectivas sobrepostas (somatório de instantes de longa observação) constroem uma sequência assustadora que, por sua vez, termina por desfuncionalizar o sentido de objetividade da imagem estática e seletiva do passado. A qui nada mais pode ser separado: entre a luz incendiária e a pasta pictórica, tudo se fenomeniza - surge, declina e, se retorna, já não pode ser o mesmo. Penso na O Boulevard des Italiens, manhã de sol/1897 de Pissarro (1830-1903) e no As Ninféias, paisagem d'água/1907 de Monet. Se da Vinci trabalhava

com a hipótese de que o especificamente artístico estava na reprodução das idéias das coisas - que passariam da mente do artista às suas mãos, daí a condição mental da pintura - não é menos evidente o recorte conceitual implicado na inscrição dos objetos da realidade nas linhas imaginárias de um cubo perspectivado. Mas para os impressionistas, a consistência ou materialidade do mundo é, ao olhar, a intangibilidade ou imaterialidade da operação ótica - algo incontestavelmente existente, embora não visível (o mesmo raciocínio vai derivar-se para os outros sentidos do corpo humano, em desenvolvimentos da pintura abstrata). A conceitualidade do Impressionismo está tanto em que ver é imediatamente pensar (não necessariamente de modo lógico ou consciente) como também manipular matérias visíveis é imediatamente conceitualizar a condição do real - algo nem sempre tangível. Não deve haver um olhar da realidade ou do mundo mas apenas um olhar para eles. Por isso, nem mesmo impressões equivocadas existem. Uma impressão é uma impressão e não mais que isso. Diria Wilde (1854-1900) que só os idiotas não as consideram. Com o Impressionismo, as virtualidades das coisas perdem o sentido negativo ou moral e materialmente condenável que lhes imprimia a estética platônica.

Conhecendo-se ou reconhecendo-se reflexão nas matérias sensíveis da pintura e escultura, a arte moderna é violentamente comunicativa na apaixonada mas controlada deformação da natureza em Van Gogh; no elogio à uma existência alternativa em forma e cor emocionais, de rejeição da civilização européia como em Gauguin; nas linhas da energia profunda da angústia na litografia O grito/1895 de Munch (1863-1944); na impossível lateralidade dos ângulos de visão das naturezas-mortas de Cézanne; em Matisse, onde a matéria é linha e o de

senho é pintura - cujos seres e cores ultra-relativistas prescindem dos limites retóricos da perspectiva clássica aos interiores (ambientes) porque encontram lugar no seu próprio conforto, são estruturas pictóricas, deliciosas em sua verdade ' planar, sensuais cósmicas e não físicas porque aqui o belo é insuportável (envolve a si mesmo e o seu contrário: ele é contínuo, rítmico e infinito); no Expressionismo do grupo Die Brücke (A Ponte) de Kirchner (1880-1938), Nolde (1867-1958), Heckel (1883-?), Schmidt-Ruttluff (1884-?), Bleyl (?), Muller (?) e Pechstein (?), para quem a arte deve ser uma experiência traumatizante que retirasse os espectadores da inércia em que lhes envolve um mundo desintegrador.

Mas as suposições de uma tal comunicabilidade em arte serão alteradas pelo Expressionismo de um outro grupo, o Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)/1912 de Kandinsky, Marc (1880-1916), Klee (1879-1940), Macke (1887-1914), Munter (?) e Marianne von Werefkin (?). A afirmação, de uma conceitualidade exuberante, é de Klee:

"Boa é a formação, má é a forma, porque a forma é fim, é morte".(21)

A arte já encontra aqui, explicitamente, um fundamento em sua própria operação criativa ou ação do mundo em arte sobre a realidade extra-artística. Ao impregnar a pintura de elementos significantes e reagentes entre si, tal abstração de fundo ' lírico propõe uma matéria bruta mas pensante porque capaz de organizar ali mesmo, na superfície, uma manobra de fundação ' de significados. Assim como as coisas seriam atravessadas da condição de signo ou imagem, os signos ou imagens artísticas' (reconhecíveis ou não) adquirem uma tal realidade material ou coisidade. Em Kandinsky(22), a força que irrompe dos elemen-

tos pictóricos descreve um ritmo espiritual que deve unir o homem às forças do cosmos. Se a matéria visual é sensível, modelada pelos impulsos íntimos do artista com os quais o observador - ainda que surpreendido por sua visceralidade - comunica-se de imediato, Kandinsky recusa-se a chamar tal arte de abstrata: sente-a/pensa-a concreta já que permite os dados da interioridade humana serem contactados - as indefinições da vontade, a vertigem das intuições, a ruptura dos desejos e as sobreposições dos sentimentos em linhas hesitantes e acidentadas, o disforme, formas de volúpia e insights cromáticos. Se na tradição da arte ocidental que se desenvolve a partir da pintura renascentista (e que, grosso modo, tende ao declínio entre Rembrandt/1606-1669 e Goya/1746-1828, cujas pinceladas - fixando suas marcas na construção das imagens - tornam a matéria ou pasta progressivamente presente à emergência das figuras, e a ilusão ou trompe-l'oeil já não pode sustentar-se sem trair-se simultaneamente) o estético ou especificamente artístico é distinto do real (a coisa mesma) e do conceitual (a idéia sobre a coisa, mediada pela perspectiva monocular) , no Impressionismo o estético ou especificamente artístico é distinto da cena (as coisas, o espaço e o tempo reais) e do conceitual (a operação ótica, mediada pela interrupção da sequência vertiginosa de impressões retínicas). Diversamente , na tendência à arte puramente abstrata que se inicia com os avanços do Expressionismo histórico por volta de 1912, o estético ou especificamente artístico é tanto a matéria e entes configurados quanto o conceitual ou imaterial - o ritmo do espírito, o movimento de uma subjetividade intransferível. É como se, num sentido, a arte do passado fosse o pensamento de uma idéia; o Impressionismo, o pensamento da visão; a arte

abstrata, de puros significantes, o pensamento da alma - convergência de todos os sentidos humanos.

Se o artista moderno não apaga o processo que o rigina sua obra, a arte moderna é desde sempre uma arte-processo. Antes disso, o artista que não deixava ver a memória ' da construção de sua arte (o risco do desenho que submerge ao acabamento cromático, à ação do verniz; o polimento que nega a dureza da pedra, o recolhimento de sua mineralidade) faz da obra uma aparição, algo fantasmático, sem começo ou fim, pronto, acabado, sem passado ou futuro - antes permanente. Mas por ser profundamente ética, envolvida existencialmente numa manobra de esclarecimento, real para a arte moderna é a passagem, o fluxo e seu corte. Daí a relatividade do olhar no Cubismo - nem tudo que se pensa ver está realmente à vista. O estilhaçamento plástico ali implica que a visão da totalidade de um objeto é impossível: seja no Cubismo Analítico/1907-19'09 (onde fragmentos figurativos orbitam em torno do centro de gravidade do plano pictórico e a pintura define-se como um pensamento visual autônomo - as idéias sobre as coisas flutuam em torno das estruturas das formas do pensamento que as ' produzem), como também no Cubismo Sintético/1910-1912 (onde a reconhecibilidade dos estilhaços é menor à proporção que tornam-se mais achatados, e suas fusões - inevitáveis), a a apreensão dos vários ângulos de uma figura ou objeto ou cena ' numa única imagem (o quadro mesmo) denuncia que uma tal materialidade ou tridimensionalidade do mundo físico pode apenas ser recomposta mentalmente. O que se diz real só é conceitualmente atingível. Tão declaradamente ensimesmada, a pintura cubista já não receia apropriar-se de um objeto concreto para repotencializá-lo como fato puramente artístico: a partir de

1911, entre as colagens de Picasso e o papier-collé de Braque, o pintor moderno permite-se colar sobre a tela uma carta de baralho, frações de jornais, etc., numa atitude radicalmente anti-ilusionista - o que parece tridimensional ali é agora, realmente, assim. Por que reproduzir o tangível se posso tomá-lo? Quando Picasso pinta os primeiros tableau-objet em 1913/1914 - telas violentamente empastadas - a arte não é senão algo construído e dotado de vida própria qual uma coisa, complexificando o mundo externo ao seu de modo distinto é irreparável.

Mas a contundência da manobra anticultural do Futurismo/1908-1914 de Marinetti (1876-1944), Boccioni (1882-1916), Carrà (1881-1966), Russolo (1885-1947), Balla (1871-1958) e Severini (1883-1965), é manifesta:

"Declaramos que o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza da velocidade. (...) um automóvel estridente que parece correr como uma metralha é mais belo do que a Vitória Alada de Samotrácia (...) Queremos glorificar a guerra - a única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o ato destrutivo dos anarquistas, as belas idéias pelas quais um indivíduo morre, o desprezo pelas mulheres. Queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todas as espécies, e combater o moralismo, o feminismo e todas as torpezas oportunistas e utilitárias".(23)

Para além de sua franca adesão ao Facismo, de proposição de fazer tábula rasa do passado e sua tradição, os futuristas pensam a arte como máquina - um duplo do homem ou sua extensão; aquilo que deve processar com rapidez e eficiência. Sua visualidade deve ter pulsações urbanas: a sofisticação da civilização ocidental, melhor, de sua tecnologia industrial. Da interpenetração de formas heterogêneas à ótica de tons e cores contrastantes, a ação ou ativação da realidade do mundo deve se passar através da arte - não pode concentrar-se no

seu objeto ou suporte porque o universo é móvel, e tudo não pode ser senão o que passa a ser absurdo. Boccioni:

"Os nossos corpos penetram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás penetram em nós, como também o bonde que corre entre as casas nelas entra, e elas, por sua vez, arremessam-se para ele e fundem-se com ele..."(24)

Dai a pintura futurista - entre metáforas do movimento mecânico (geometrização do espaço e divisionismo cromático) - converter sua superfície numa secção (e um quadro é incontestavelmente uma secção de um plano) do que deve fazer ver ou pensar um movimento contínuo. A Luz de Rua/1909 de Balla é, nesse sentido, exemplar.

Contrariamente, Malevich supõe que apenas a superação do visível é que significa a totalidade da existência. A criação em arte é, por excelência, uma crítica à cultura material moderna porque as formas do espírito (elementares e puramente humanas como a linha reta e o quadrado) são realidades não menos significantes, antes superiores àquelas da natureza mesma. Sua definição do Suprematismo como algo radicalmente independente de ideologias sociais amplas implica uma arte como arte insuspeitável:

"Quando no ano de 1913, em minha desesperada tentativa de liberar a Arte do entrave da objetividade, me refugiei na forma quadrada e expus um quadro que consistia, apenas, em um quadrado negro sobre fundo branco, os críticos, e com eles o público, suspiraram: 'Tudo quanto havíamos amado está perdido! Estamos em um deserto. Diante de nós não resta mais nada que um quadrado negro sobre um fundo branco!' Mas esse deserto está cheio do espírito da sensação não-objetiva que o impregna todo. (...) Não era um quadrado vazio que havia exposto, mas o sentimento da não-objetividade. O quadrado negro sobre o campo branco era a forma primeira em que o sentimento não objetivo chegava a expressar-se. O quadrado=sentimento; o campo branco=o vazio para além desse sentimento".(25)

Mas a explícita conceitualidade da arte de Malevich, essa es

pécie de matemática ontológica - entre o menos infinito e o mais infinito de um ser imerso num tal transcendentalismo cósmico - está no seu Composição Suprematista: Branco sobre Branco, provavelmente pintado em 1918. Um quadrado branco inclina-se sobre um fundo branco, como que insinuando uma fusão sem retorno: há um quase nada aqui, mas tudo lhe parece possível. A linha que define o quadrado branco (a forma humana superior mas ainda sobrecarregada de racionalidade?) é turva, talvez o último sinal anterior à perfeição final: a conversão do ser em infinito. Ou ainda, por outro lado, a revelação de que o infinito - algo conceitual - apenas pode estar num corpo livre, sem constrangimentos, lançado no espaço de extensão ilimitável como aquele da inocência original.

Quase que ao mesmo tempo, desenvolvem-se outras reduções de elementos materiais das obras de arte, que adquirem ou supõem fins coletivos (daí mesmo não negarem a possibilidade de diálogo como a cultura material moderna) no Construtivismo/1915-1922 de Tatlin (1885-1953), Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941); no Neoplasticismo/De Stijl/1917 - 1931 de Theo Van Doesburg (1883-1931), Rietveld (1888-1964), Oud (1890-1963) e Mondrian; no universalismo simbólico de Brancusi (1876-1957); na Arquitetura Racional de Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier (1887-1965).

Menos uma arte política que a pesquisa de uma socialização da arte como expressão absoluta da ideologia marxista, os construtivistas russos (pela evidente ligação com o Organismo Comunista Revolucionário) recusam a preocupação burguesa com a representação e a interpretação da realidade.

Se o projeto de Tatlin para o Monumento à Terceira Internacional/1917-1920, com 380 metros de altura (a mesma do que viria a ser em 1931 o Empire State Building - de Shreve, Lamb & Harmon) e cuja dinâmica espiralada (uma forma em formação) criticava a imobilidade social do capitalismo ocidental figurada na Torre Eiffel/1889, a arquitetura cinética de Rodchenko e Lissitzsky - ao desprezar o naturalismo gravitacional linear e horizontal - descreve órbitas distensivas como metáforas para uma comunidade que aspira tanto à ascensão espiritual quanto àquela tecnológica. O mesmo Rodchenko pintaria, em 1918, o Preto sobre Preto, não só como particular ataque ao Suprematismo branco-sobre-branco-malevichiano mas para tornar pública uma sua declaração de morte das vanguardas ou dos ismos - tidos como afetações de artistas envolvidos com os desvios de ordens diversas da burguesia industrial.

Incontestável é a metafísica do olhar algo absoluta em Mondrian. Há qualquer coisa "(...) de messiânico em sua carreira e em sua obra. A conotação é de que se apossou da verdade - não uma verdade entre muitas, mas a única verdade eterna"(26). A ortogonalidade das estruturas em preto (essência negada), amarelo/azul/vermelho (as cores primárias ou originais) e branco (essência dinâmica da perfeição) converte o espaço da tela num esquema visual cósmico (a linha horizontal da energia que a Terra absorve ao redor do Sol; a linha vertical dos raios que surgem do centro deste) a ser derivado para o ambiente urbano até que ele, por sua vez reorganizado, interfira nas relações sociais de forma a torná-las transparentes ou profundamente íntimas. Mondrian:

"A Arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida for deficiente ainda. Desaparecerá pro

porcionalmente, à medida que a vida adquirir e
 quilíbrio".(27)

Uma tal classicidade (a circularidade mítica das cosmogonias) parece também emergir das esculturas de Brancusi. Se Miguel Ângelo (1475-1564) odiava a pedra que o separa de sua estátua, e seu olhar não poderia senão libertá-la na contemplação da pedra mesma(28), a Musa Adormecida/1927 de Brancusi não é da pedra retirada: antes, trata-se de um mármore-forma porque o silêncio do seu peso é insuportavelmente triunfante. Puro ou, a solidez mineral nada pode ocultar ali: a pedra é um branco-nascente, branco-movente, branco-potência como um branco-em-branco. A tradição do corte escultórico manual adquire a precisão do sobre-humano, do mais-que-mecânico, mais-que-geométrico: uma equação solitária da pedra, um cálculo espiritual do branco que não pode ser nela cavado mas que dela faz-se; da matéria fundamenta-se; da dureza incorpora-se e do significante sente-se. Em gesso ou bronze polido (Pássaro no espaço/1936 e Pássaro no espaço/1940-1941, respectivamente) ou em madeira (Coluna Sem Fim/1925), uma escultura de Brancusi faz da física a mais suspeitável das tangibilidades.

Desde a form follows function (a forma segue a função), máxima disseminada pela Escola de Chicago de Louis Sullivan (1850-1924) no século XIX, prenuncia-se o reducionismo material em favor da expansão conceitual ou intelectual que iria caracterizar a arquitetura modernista européia já nos primeiros anos do século XX. A dialética da transparência do edifício moderno - todos os seus elementos fundamentais lançam-se ao espaço e como espaço (um vazio a ser atravessado pelo corpo do homem; o enfrentamento físico de uma vivência espacial sem interrupções) - assemelha-se a um strip-tease :

o imediatamente visível e aquilo que apenas faz ver que algo há que não pode ser visto (mas apenas concebido, qual o ergotismo) pelo morador ou usuário ou transeunte devem provocá-lo a experimentar o espaço de perto (e não como um voyeur), numa relação profundamente sensível. Mas essa nudez não é obscena, porque a promessa da visão realiza-se; não se deixa entrever. A estética arquitetônica moderna define-se aqui como uma ética: tudo deve estar ao corpo do homem - pilares, vigas, pisos e tetos sem fetiches ou veladuras qual o artesanato ou rebuscamento material da arquitetura do passado. A forma é um formar-se: planos sobre planos entre planos, formas geométricas puras (a razão puramente humana; as representações simbólicas da racionalidade, vontade e decisão), tudo converge para uma síntese que apenas o corpo do homem (núcleo de toda operação criativa) pode converter em vivência espacial. A conceitualidade da arquitetura moderna não poderia estar menos nessa verificação sensual de horizontalidades e curvas, verticalidades e achatamentos, transversalidades e inversões de pesos - configurando, finalmente, uma arquitetura de volumes flutuantes, de massas que se desmaterializam, de forças reagentes à concentração em terra da gravidade. Se a transformação das próprias estruturas arquitetônicas corresponderiam à transformação das estruturas sociais, o arquiteto define-se como um projetista ou designer e sua atividade não é senão uma antevisão: a estética deixa de ser um valor adicional ou acidental - qual um ornamento ou tatuagem - para tornar-se algo integrado ao caráter funcional da obra, definido mesmo a partir da lógica interna do projeto. A conceitualidade está em que trata-se da coordenação dos procedimentos arquitetônicos relativamente àqueles da produção industrial, quais sejam, econo

ma material e formal; alta definição estrutural; imediata ou expressa funcionalidade. A pesquisa da resistência dos elementos da construção (economia técnica) permitiria uma assepsia da forma arquitetônica (economia espacial): ambas configurariam a precisão e clareza da operação projetiva sobre a realidade do mundo - daí, também, uma economia mental. A idéia (ou o conceito) para o espaço flexiona a forma, que flexiona a técnica, que flexiona a forma, que flexiona a idéia (ou conceito) para o espaço: a arquitetura é uma cadeia contínua de (re)flexões transversais até que seja interrompida (pelo tempo) porque já não há como distinguir a inteligência da criação (a idéia ou conceito para o espaço) da inteligência da forma (a realização do espaço) da inteligência da técnica (a precisão dos materiais de construção).

O Racionalismo em Gropius tem fundo sistematizante: a unidade da planimetria e da forma arquitetônica significa pensar a construção como projeção e revolução contínuas sobre um espaço definido e constante; trata-se de uma pesquisa das proporções entre funções públicas e funções privadas - espaços da vida social e espaços da vida individual. O edifício é o mínimo de existência, ou seja, o conforto da vida em sociedade (o modelo é a escola, no caso a Bauhaus/1919-1933, onde o destino é projetado por moços e mestres); a escala arquitetônica é o futuro da sociedade; e imagem arquitetônica é uma unidade geométrica e participativa: um objeto com o espaço, próprio a um ser expansivo.

O Racionalismo em Mies van der Rohe tem fundo místico: toda e qualquer razão significa idealismo - a busca de uma unidade entre a inteligência geométrica e o ritmo poético para além dos limites visíveis do mundo; trata-se da pes

quise de um espaço explicitamente conceitual ou ideal - espaço de todos os espaços, função de todas as funções. O edifício é uma entidade que materializa o espaço cósmico - daí tender ao infinito seja pela expressa horizontalidade ou verticalidade (qualquer semelhança com o neoplasticismo espiritual de Mondrian não deve ser senão uma coincidência significativa). A escala arquitetônica é a capacidade de cálculo, de raciocínio ou de redução a uma unidade da mente humana; a imagem arquitetônica é uma unidade geométrica e sublimante - a arquitetura é um puro espaço, próprio a um ser superior.

O Racionalismo de Le Corbusier tem fundo topológico: o interesse da arquitetura reside em estabelecer uma equação entre as dimensões do mesmo espaço; trata-se de uma pesquisa de relações fixas entre a figura humana e a forma arquitetônica. O edifício é uma mediação funcional, um transformador de intensidades luminosas e magnitudes espaciais (a intimidade da vida humana e a dilatação da paisagem natural ou não); a escala arquitetônica é o corpo humano. A imagem arquitetônica é uma unidade geométrica e individualista - um objeto no espaço, próprio ao ser ensimesmado.

Não menos conceitual mas distanciado de um tal acento intelectualista sobre a operação arquitetônica, o norte-americano Frank Lloyd Wright (1869-1959) pensa a arquitetura como um organismo de especulação cultural: a inteligência da construção deve encontrar a inteligência de seu lugar e tempo específicos; trata-se de uma pesquisa de relações abertas, evolutivas, entre homem e natureza como fatos culturais. O edifício é uma mediação cultural, algo que processa as razões do ambiente natural ou urbano e do homem que o atravessa; a escala arquitetônica é o contato com a condição orgânica do

lugar - daí um suposto organicismo em oposição ao racionalismo dos europeus. A imagem arquitetônica é uma unidade volumétrica e integradora - um objeto do espaço, próprio a um ser simbiótico. A Casa Kaufmann (Casa da Cascata, na Pensilvânia/1936) e seus planos superpostos como o que desafia as leis da gravidade por um jogo de pesos invertidos e transversais parecem configurar uma metáfora para o ciclo natural correspondente ao ciclo cultural da família - algo que se preserva entre nascimentos e mortes. A casa, qual a cascata com a qual surge e lança-se ao abismo espacial, ergue-se em queda: como saltos que alternam sinais contrários - sólida qual a pedra e o concreto; líquida qual a água de que se alimenta. Entre opacidades e transparências, flui-se do pleno ao vazio, do desaparecimento ao aparecimento a ser logo renovado. No seu Museu Suggenheim/1957-1959, em Nova York, a forma espiralada cuja base maior é superior, Wright contraria a estereometria avassaladoramente característica dos edifícios em torno da 5th Avenue. É a imagem mesma da cultura urbana: auto-suficiente, enclausurada, orbitando ao redor de um centro próprio imaginário. Aqui, na mais insuspeitavelmente espacial das artes, o objeto autônomo do século XX rota sobre si mesmo - implicando, apesar da incontestável solidez (como na Falling Water House, referida acima) e sofisticação tecnológica de suas massas, uma evidente operação desmaterializante ou desfiscalizante da arquitetura.

Sem que o recorte conceitual e a intencionalidade fenomenológica sejam menores, o Dadaísmo/1916-1923 de Arp (1887-1960), Schwitters (1887-1948), Picabia (1879-1953), Man Ray (1890-1976), Izara (1886-1963) e Duchamp; o Surrealismo/1919/1960 de Max Ernst (1891-1976), Dalí (1904-1966), Miró

(1893-1983), Masson (1896-?), Matta (1912-?), Gorky (1904-1948) e Magritte; e a Pintura Metafísica/1910-1920 de De Chirico (1888-1978) e Morandi (1890-1964) propõem - através da neutralização das consciências corrigidas - a autonomização progressiva do especificamente artístico frente aos constrangimentos exteriores ou extra-estéticos.

O nihilismo dos dadaístas é radical, daí o elogio à falha, ao acidente, ao equivoco: das assemblages (colagens arbitrárias) de Schwitters - que dizia ser arte tudo o que cuspiu - às anti-máquinas de Picabia - elas nada produzem; são assustadoramente anti-decorativas ou anti-sociais - dá-se uma ruptura entre o discurso (da realidade) e a imagem (da arte) que, por sua vez, desfuncionaliza a lógica mecânica de causa e efeito. Se a corrupção não só material como moral é a ordem e a lei do sistema, a operação artística deve ser puramente arbitrária e ilegal - daí o terrorismo cultural dadaísta que, ao negar todos os valores, configura um pessimismo existencial sobrecarregado de ironia e humor terminais. A observação é de Stangos:

"O estado de espírito dadá é bem expresso se comparamos Gift, de Man Ray, um ferro de engomar comum com uma fila de pregos de latão espetados na base, à idéia de Duchamp para um 'Ready-made Recloroco: use um Rembrandt como tábuas de passar ferro'."(29)

E desde que o artista era dependente de uma sociedade suicida, o verdadeiro dadaísta deveria destruir a si mesmo e à sua arte. Mas talvez Duchamp não o fosse, pelo menos nesses termos, já que buscava atuar dentro do curso mesmo das forças sociais para desativar o aparelho cultural-ideológico dominante - daí investir contra o sistema da arte desde o mictório-objeto-de-arte A Fonte (1917), descontextualizando o objeto técnico,

esplendor da sociedade do capitalismo industrial (como já re-
ferido no ítem 3.1). Para ele, a (anti)arte é um cálculo bus-
cando sua explosão, uma bomba cuja equação beira o racionalis-
mo mas o constrange, criticamente, se acionada. Metáfora da
inutilidade, operando contra o mundo do utilitarismo condena-
do, a ética de Duchamp é inatacável porque extremamente útil
ao desenvolvimento e esclarecimento da lógica interna da arte
- ao mesmo tempo que denuncia o irracionalismo das forças do
establishment que a colocam em circulação. Ele morre em 1968,
um emblemático para a história recente do Ocidente e para as
práticas experimentalistas em arte. Sua última obra é Étant
Donnés/1946-1966: uma porta de madeira em condição precária,
atravessada por uma pequena perfuração, converte o espectador
num voyeur - ele vê a imagem de uma mulher nua, deitada con-
tra uma paisagem-fundo simulada, e que segura uma vela. O fe-
tichismo e a nudez reproduzida dão continuidade à uma visuali-
dade perversa por ele pesquisada desde o Nu descendo a escada
/1912, passando por Le Grand Verre (O Grande Vidro) cujos es-
boços iniciais são desse mesmo ano, e por La mariée mise a nu
par ses célibataires, même (A noiva desnudada por seus noivos,
mesma)/1915-1923: neles, Duchamp tende à real desmaterializa-
ção do objeto de arte porque trabalha com materiais nada orto-
doxos - poeira, chumbo e vidro (que não deve ser, então, senão
a superfície metafórica de transparência dos instintos e da
fragilidade das aparências; da projeção ou transferência do
desejo sobre o visível e o intangível - o nada que os separa'
ou a fissura mortal entre eles).

O automatismo psíquico do Surrealismo não é me-
nos uma vontade do que uma decisão. Como materializar a inten-
sidade dos sonhos ou da inconsciência a não ser por uma

exacerbada dose de reflexão e conceitualidade? Aqui, o humor voraz e ironia absurda estão em que justamente os corpos sólidos, símbolos de uma realidade linear e repressora dos desvios da consciência e das pulsões do corpo, derrotem-se ou se desmancham como no A persistência da memória/1931 de Dalí. Ao contrário do gesto bárbaro dada, a operação surrealista sobre carrega-se de uma violência mental, especulativa, algo (psico)analista: pinturas que "(...) têm características do que Freud chamou labor do sonho, como por exemplo, a existência de elementos contrários lado a lado, a condensação de dois ou mais objetos ou imagens, o uso de objetos tem um valor simbólico (ocultando frequentemente um significado sexual)"(30) .

A idéia de um puro subjetivismo não pode sustentar-se porque imagens e tramas oníricas apenas se fazem de fragmentos da realidade sensível. O que faz com que a inconsciência permaneça como tal é também o que faz com que um eu consciente neste indefinido e passível, portanto, da cogitação racional ou corrigida do Freudismo ou da ativação irracional ou subversiva da ordem mesma do mundo. Daí que o que há de mais assustador em um Magritte é sua totalidade plástica, sua espessura invejável apesar de geneticamente explosiva: mais que identidades cambiantes ou simbióticas, os seres ali me constroem porque podem ser apenas eles mesmos ou nenhum deles sem intermediações morais. A perspectiva em Magritte é perfeita porque imediatamente crítica: ele nada alinha ou organiza, antes, não há previsão de valores - é a inconsciência que realmente comanda os objetos reproduzidos (portanto, elas são o que não sabem ser).

O isolamento transcendental das figuras no Mistério e melancolia de uma rua/1914 de De Chirico, e no Natureza

Morta/1957 de Morandi, não as impede de exhibir - paradoxalmente - uma premência à dissolução do que é mais ainda (a metafísica) por serem elas mais ainda sendo mais indiferentes a si mesmas (metafísica final?).

Se, grosso modo, a 1.ª metade do século XX caracteriza-se por uma arte empenhada na problemática social e política (as escolhas ideológicas e formulação de programas de ação); na construção (ou desconstrução da utopia) de uma sociedade coletiva cuja cultura especializada seria da ordem do design (o princípio que deve reger a forma criativa das necessidades reais dos homens), o Pós-guerra - marcado pelas incertezas radicais da sobrevivência humana na era nuclear - verá uma arte empenhada na manutenção de sua autonomia e condição reflexiva frente a uma sociedade de consumo cuja cultura de massas não é senão da ordem do styling (o princípio que deve reger as formas atrapentes das necessidades do capital ou do mercado).

1. Declaração é de Sam Hunter:

"A idéia de obra de arte com um ato incerto e problemático de criação contínuo, filtrado através de um temperamento e mostrado na sua forma final provém daquela passagem subjetiva, foi uma das principais contribuições do Expressionismo 'abstrato'".(31)

Jobrecarregada de tensão existencial, a operação artística é, agora, puramente emocional - isto é, produção de estados ou imagens marcadas por ausências (não há figuras mas apenas, se possível, a condição de ser sem sentido ou incommunicável. Como no seu Ritmo da Outono/1950, Pollock gira casual e acidentalmente no curto espaço da vida que lhe resta (a tela estendida sobre o chão) radicalizando, com seu dripping (lançar de alto abaixo tintas mais líquidas ou mais densas a formar sal

picos, borrifos e filamentos juntamente com sobras orgânicas' ou não - fragmentos metálicos, pêlos de pincéis, outras), o anti-naturalismo moderno: se na arte perspéctica a linha de terra que a estrutura é imaginária ou, antes, ilusória, é sobre a superfície da Terra mesma que se funda o espaço real da pintura. Se os campos de cor (color field paintings) de Mark Rothko são paisagens espirituais a serem penetradas por um espectador em busca de energia ou da vitalidade original da criação em arte, como no seu Preto, Cor-de-rosa, e Amarelo sobre laranja/1951-1952, eles não evitam os contornos de um humanis-mo clássico por elevar seus insights cromáticos ao nível das ontologias. Sua cor sublimada mas onipresente deve-se a um exercício ascético, uma experiência de antevisão e intuição 'levadas ao paroxismo: a luz como definição, excelência e superação do mundo. Por sua vez, como no seu Dia Um/1951-1952, Newman pensa a operação artística como o último sinal de consciência de uma sociedade mergulhada num caos insuspeitável - daí o seu Hard Edge: o suporte pictórico, explicitados os 'seus limites físicos por cores absolutamente chapadas (sem as marcas de gestos humanos), torna-se um objeto-signo a orien-tar esteticamente a realidade sem dever-lhe explicação ou in-terpretação. Mas a despersonalização radical do fazer pictóri-co surge do crescente ascetismo das manchas de Still, qual a Pintura 1948-D/1948, correspondente à crise do sujeito pós-Hi-roxima. Não menos atravessado de negatividade, a gestualidade de De Kooning (Mulher I/1950-1952) é o escândalo da dissolu-ção da figura humana em matéria cromática indistinta, degrada-tiva: trata-se de um crescendo insubortável à visão, em que a tormenta ou revolta da matéria pictórica passa à condição 'da espírito encarnado mas terminal por sua aterradora situa-

ção histórica.

Também fortemente repulsivo é o Informalismo de Bacon (Três estudos para uma Crucificação/1962): seres epiléticos, contorções ou revoluções fracassadas de uma mentalidade agonizante, acusada. Argem:

"Ainda mais justificadamente é chamada nova figuração, em grande parte descendente de Bacon, não pode ser considerado como representação, na medida em que exclui precisamente qualquer possibilidade de desenvolvimento da aparência ou da figura até a clareza da forma (ou da consciência) e variações pelo contrário, a inevitável degradação da figura e imagem, a sua descida ao nível do inconsciente e a sua sucessiva redução e situação do indistinto, a síntese da inutilidade do conceito humana que, no mundo de hoje, atingiu o limite per última da incógnita e da degeneração". (22)

A realidade do arte é, aqui, um limitar-se a dar sinais de 'substituição de existências - a própria operação artística é, e na mesma, um desfazer-se ou indistinguir-se como o tempo que resta até ao quando. Reage Ad Reinhardt:

"(...) Tudo, onde começar e onde acabar, deveria ser elaborado pelo artista antecipadamente. Na pintura, a única dever, existir no mente antes de que a pincel "fosse tomado". (23)

Uma universidade desencantada e desumanizada como o da sociedade pós-industrial, a urgência da cultura moderna é superficial da verdade e do esclarecimento adquirir paradoxal utopiação. O reconhecimento é de Tucker:

"(...) a sensação de preté na obra de Reinhardt é a sensação mais da presença do que da ausência do cor. O preto puro não pode ser percebido na natureza, desde que a ausência de toda cor, ou de luz. (...) As estruturas de Reinhardt são verdadeiramente compostas de valores densos e opacos dos de vermelho, azul e verde, dispostos como uma cruz ao redor de um eixo central. O êxtase da cor, a forma assável, intuitiva, e a superfície pintada com uma única mão de tinta produz um sentimento místico, icônico no qual a luz torna-se um "unção de sua suposta ausência". (34)

A escuridão da luz, potência negra da luz, fim do "fosso da

luz: a arte-como-arte de Reinhardt, em sua explícita conceitualidade cromática (o preto que deixa-se ou faz-se ver como apenas concebível já que surge da densidade do vermelho, azul e verde), torna limite a naturalidade ou consistência física de um mundo iluminado permanentemente.

Mas o trunfo do acaso da visibilidade parece estar mesmo no Erasing De Kooning/1953 de Rauschenberg, que literalmente apaga um desenho de De Kooning: a manobra artística não é aqui senão uma desmaterialização inflexível - o borrão, a coisa apagada, o (in)correção (?) irreversível do objeto de arte define-o como o rumor da ausência ou desaparecimento da arte mesma. Segundo Pellegrini, "(...) Rauschenberg pede permissão a De Kooning para exibir um desenho seu cuidadosamente apagado: talvez isto tivesse o caráter simbólico de uma ruptura com o Expressionismo Abstrato".(35) O conceito de uma impossibilidade estética surge de suas próprias palavras:

"A Pintura relaciona-se ao mesmo tempo com a Arte e com a vida. Nenhuma delas pode ser feita.
(Eu tento agir no espaço existente entre as duas)."
".(36)

Não menos neçada, no sentido de uma ironia terrível, é o suicídio da lógica cartesiana, do universo mecânico de causa-e-efeito ou estímulo-resposta, configurado nas máquinas auto-estrutivas de Tinguely (1925) qual o Kamikaze Monumento/1962-1969: aqui a visão contemporânea da memória (ou condição existencial) originalmente assassina da vontade humana, anteriormente figurada na escultura Main Prise (A Mão Capturada)/1932 de Giacometti - sobre a qual observava Pontus Hulten:

"A imagem da mão em viés de ser presa pela máquina e a ilusão de própria mão girar a manivela parecem resumir a trágica situação do nosso mundo moderno".(37)

O gesso espalhado, encaústica e papel de jornal sobre as telas de Johns (Alvo com quatro faces/1955; Três bandeiras/1958) não mostram menos uma tal apatia ou profunda estética da desilusão em presença mesma de formas reconhecíveis, ainda que explicitamente tensas à ponto de uma implosão interna nas de consequências externas imponderáveis - qual a ação de seres sob hipnose, catalepsia ou noctambulismo. Diz ele:

"Algumas vezes vejo uma coisa e então pinto-a. Outras, pinto-a e então vejo-a. Ambas são situações impuras, e não tenho preferência por nenhuma delas". (38)

Trata-se de uma lírica desvalida, e o objeto de arte não é, agora, senão uma dízima de uma axiologia perturbada sobre a qual as coisas só resistem por um ânimo legendário que a irreconhecibilidade generalizada importa como paradoxo. Contudo, o que há de mais trágico numa poética cética é que memória e esquecimento são ainda funções de uma consciência, e não indícios de sua extinção. As diluições nas imagens pictóricas, sejam em Johns ou Rauschenberg, estarão sinestésicamente para a noção que o artista tem da atualidade cruel do objeto de arte e seu dilema histórico (a lealdade cumulativa da tradição - não só do moderno, mas de toda a arte ocidental de que se tem notícia).

Hélio Oiticica (1937-1980) experimenta uma dúvida catódica sobre o quadro como objeto na 2a. metade dos anos 50 quando passara a membro do Grupo Frente/1954-1956 fundado no Rio de Janeiro por Aluísio Carvão (1918), Carlos Val (?), Décio Vieira (1922-?), Ivan Serpe (1923-1973), João José de Silva Costa (1931-?), Lygia Clark (1920-1987?), Lygia Pape (?) e Vicent Ibserson (?). Seus guaches sobre cartão atravessados de referências construtivistas, neoplasticistas e cubis

tas parecem buscar uma reativação do imaginário euclidiano-gestáltico através de matéria sensível (a cor) e conceitual (os cálculos matemáticos e suas trepidações). Os metaesquemas/1957-1959 surgem sob o signo do que está à beira da superação (meta) do espaço limitado e limitativo do quadro - daí o seu abandono a seguir em favor do espaço irrestrito da vida: investindo contra a culpa de um tal desalinhamento histórico nacional frente à internacionalidade da civilização avançada; atacando o preconceito do objeto de arte erudito, único, vale do pela meta (penetração) de uma sociedade constrangedora e de sintagmas, Hélio pensa decidir sobre tudo, aspirar ao grande labirinto (39) da experimentação em arte, entre um quase nada material e uma totalidade vivencial dos ambientes conceituais. Entre o sensorial, o orgânico, o expressivo, o simbólico e o participante, a Teoria Do Não-Objeto/1960 de Guller faz-se :

"A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente de conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência".(40)

Em responder a também alta conceitualidade das terminologias da arte (antiobjeto/não-objeto), a sugestão não parece ser se não a de que a validade da operação artística ou estética esgotou-se na própria nomeação em que é cobar de anunciar-se ao mundo - resta ela, depois, como fato tangível ou não.

Lygia Clark, por sua vez, dissolve a configuração tradicional da pintura nos seus Contra-relevos/1960: a superfície sob uma cobertura em tinta industrial é agora de margem, algo auto-sustentável, que confronta virtualidades de

ordem material ou conceitual. Antes de pintura-objeto, trata-se de um objeto-pintura, um resultado-operação, uma matéria-ideia. Com os Riches/1960, manipuláveis esculturas-objetos ou objetos-esculturas-manipuláveis em folhas de alumínio anodizada interligadas por dobradiças metálicas, Lygia não só radicaliza e liquidação broncausiana da base da escultura tradicional, como esvazia a noção de que esta devesse surgir de um volume: um richo é uma escultura que vem da insuspeitável superfície da pintura moderna. Barret (41) atribui-lhe uma condição cinética que poderia servir para um sentido ainda mecânico do objeto de arte, mas Barret discorda:

"(...)o trabalho de Hélio e Lygia já representam, para mim, justamente a superação dessa racionalidade cartesiana e propõem o corpo como ligado à expressão, à intencionalidade e à liberdade".(42)

A pesquisa da Arte Cinética - dilatação do conceito de espaço, a orientar não só a estética mas sobretudo a sensibilidade do homem comum em sua vida diária - remonta aos anos 20: em Construção cinética/1920 de Gabo (1890-1977), uma vara metálica vítrea, acionada por um motor, descreve movimentos ondulados. A esse respeito, diria Moholy-Nagy (1895-1946) que apenas o espectador - por abandonar sua postura receptiva - pode reconhecer mentalmente a totalidade da obra anti-retiniana em sua transcendência. Mas para além do estilhecimento do cubismo analítico, o movimento de reconstrução da imagem - ou pois aqui é real: quem tiver iniciativa própria pode girar em torno do objeto. No seu Máquina de luz ou Modulador luz-espaço/1932, a luz esvazia (por seus jogos de reflexos) paradoxalmente a condição de elemento escultórico ao mesmo tempo que desmaterializa partes do objeto, a solidez de seus metais. Mas é a influência de Calder e seus móviles (a ação do ar co

no impulso natural de energia visual) que paira em definitivo sobre os desenvolvimentos avançados do Cinetismo nos anos 50, reunidos na mostra Lumière e Movement, em Paris, 1967. Do Grande muro panorâmico vibrante/1966 de Soto aos Campos magnéticos de Takis (1925) - mais que a criação de um movimento real e autônomo como agente de transformação do espaço - o que interessa é uma dialética do acaso - algo que exige ser não-monótono e não-caótico porque busca romper a paralisia das operações mentais submetidas à quantidade avassaladora de imagens dos sistemas de informação da vida contemporânea. Daí mesmo que as produções da Arte Op - de meios estritamente pictóricos (os jogos entre cores e linhas a produzir movimentos 'irreais por estímulos óticos) - parecerão conservadores e alienantes da imaginação: elas provocam por sua sensualidade intangível mas não permitem qualquer exercício intelectual. As expansões e contrações apenas aparentes de superfícies verdadeiramente lisas e rígidas podem apenas denunciar a falhabilidade imediata do olhar, bem como o abismo antinômico entre fato físico e fato psíquico: da série Homenagem ao quadrado/1958 de Albers (1888-1976) ao Aran/1964 de Vasarely; do Velocidade dupla/1962 de Poons (1937) ao Catarata III/1967 de Riley (1931), a despersonalização do objeto de arte (sobrecarregado de padrões geométricos e sequências sincopadas) implica uma operação artística reticente - como o que afirma que mesmo as ilusões apenas são compreendidas se vivenciadas em seu limite.

O fato da Arte Pop liquidar a imagem ou aparência do real por meio de sua reprodução ostensiva persegue, de modo inversamente proporcional, o ideal modernista de uma apologia crítica das tecnologias - um elogio nos limites de sua própria destruição. As serigráficas Vinte Marilyn(s)/1967 de

Warhol parecem adquirir somente a espessura do desgaste, à medida em que suas cores são saturadas até a mais absoluta artificialidade. Trata-se de um brasão do mercado terminal, uma nova heráldica onde honra e glória de antes são agora fama. No imaginário coletivo e seu colapso, a pluralidade do sinal contrário desses uns (Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Elvis Presley) sem eu: o mito do era eletrônica (consumo e consumação), como a multidão soninha, mais perdida que Adão no Paraíso, esmiçama de nos estantes de sua ficção. As meninas de Warhol são rasas como a capacidade humana de experimentar a imagem das coisas como tal: barras de ouro os esmeralos flup rescentes qual um var gogh detonado por consciências impedi-
das. Não há por detrás desses mulheres incompletas: a total, fatal, sensacional, Bárbara como o pensamento bruto (face e corte de próprio cogito) não está ali. Mas o que se diz é o que não foi ainda entendido, qual o rápido olhar - que não vê. O desafio de uma tradição do moderno nos limites do Expressi-
onismo Abstrato, acaba trazer o banal para o culto, valê-lo à exaustão para saber que nada é tão assim: sair do primeiro eu tágio é dar o passo para os absurdos do familiar. O mito, al-
go seu corralidade, é outra vez descarnado: sua consistência icônica é tão vulnerável quanto sua materialidade - ídolo de papel, espessura mínima insuportável mas irresistível. A imgem fotografia sobrotada o pensamento que lhe anima: impertinência da arte com a vida. Mas as vinte marilyns podem ser o seu número, como o do Schumpiano (que sobe ou desce, re-
torna ou avança?) ou um monstros que não páre de crescer em ortogonalidades que se encontram no infinito quântico - onde milhões de anos-luz não arreendam o tempo. As Vinte Marilyns são um exército invadindo o país e seu escudo. Quem o atraves

sará? qual transcendência possível em arte e em vida se o que opera é a guerra fria (o improvável, o iminente onde o vivido e o pensado não podem separar-se)? Estéreis e radioativas, anjos louros da matemática do Pós-guerra cujos sorrisos são os buracos negros da existência pós-atômica (1945), tão enigmáticos quanto aquele da Mona Lisa (c.1500) de Da Vinci.

Do O que torna exatamente os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes? 1956 de Hamilton, ao Maionese Salão 1964 de Oldenburg; do Wham! 1963 de Liechtenstein, ao C Paletó Branco 1964 de Dino; do Tôt le matin 1962 de Rosenquist, ao Natureza Morta No. 35 1963 de Wesselman; do O Sonho Americano 1961 de Indiana, ao Tortas de refrigerador 1962 de Thiebaud, a Arte Pop torna-se um campo de concentrações irrefutáveis: nenhuma teleologia a desencantar, nenhuma razão senão circunstancializada. Criticamente publicitária, pluripartidária, ordinária e voluptuária, a operação estética define-se: o mito na arte contra o mito da arte, ou ainda, o mito na vida contra o mito da vida.

Sem o problemático (porque paradoxal) hedonismo que caracteriza a Arte Pop americana, o Nouveau Réalisme de Arman (1928), César (1921) e Christo (1935) complexifica a paisagem da vida urbana pós-industrial através das condições ou naturezas originais de seus produtos.

Como em Poubelle I 1960, Arman delibera uma tal estética da acumulação: suas assemblages preservam o lixo, a sucata, o descartável, o destroço, a carcaça, o entulho - em fim, todas as matérias avançadas, os restos tecnológicos desperdiçados, sem valor, condenados a alimentar apenas o ciclo renovável das dispersões ou indistinções caras à banalização

do mal (a ideologia de um Estado cuja expressão fundamental é o mercado). César, por sua vez, produz uma espécie de reciclagem daqueles: sob prensas mecânicas que podem comprimí-los ou distendê-los, violenta-los ainda mais para fora ou para dentro (The yellow buick, 1961), esses blocos ou não de amarengens inúteis causam a estranha sensação de algo sem lugar no mundo: a situação trágica aqui, como no caso do lixo nuclear, é não poder fazê-los desaparecer realmente; estão condenados a ser uma função do desprezo que os criou - daí um incômodo ' insuportável. É desde que a realidade é absurda, a poética do packing (empacotamento) do búlgaro Christo busca, ironicamente, instrumentalizar os inegociáveis patrimônios naturais e construídos: quer embrulhar praias, ilhas, pontes, edifícios - obras de arte que ninguém pode possuir ou guardar. Ao contestar o sistema capitalista por mostrar que alguém é capaz de gastar milhões de dólares de forma absolutamente livre e irracional(?), a desmaterialização da obra de arte já não é impensável, mesmo na escala da Pont-Neuf em Paris ou do arranha-céu No. 1 da Times Square, em Nova York. Afinal, o que é um pacote senão a desmaterialização daquilo que envolve (se é que envolve algo)?

Mas a idéia de que, pelo menos em arte, menos é mais deve-se ao Minimalismo. Tal como em Reinhardt e suas pinturas negras, a obra de arte é mental porque a execução em nada deve alterar sua concepção já que a operação artística, a qui, define-se como uma força capaz de impor racionalidade às coisas. Como que numa tridimensionalização do Suprematismo de Malevich ao Construtivismo de Tatlin, mas prescindindo de qualquer conotação simbólica ou ideologia e não ser aquela da arte-como-arte, o Minimalismo realiza um olhar neutro como a

potência original do prazer: suas formas geométricas simples, unitárias, tomadas em série ou isoladamente e construídas em materiais industriais (quanto mais possivelmente neutros) - aço laminado a frio; tubos fluorescentes; ferro galvanizado; chapas de cobre; tijolos refratários; cubos de poliestireno - devem agir sobre a realidade como uma linguagem auto-suficiente, independente de valores morais, filosóficos, políticos ou de outras apostas a um mundo de forma e da civilização; de absoluta clareza e precisão. Dos imensos cubos pretos de Tony Smith (Die "orra, 1962) às peças prismáticas para chão e parede de Judd (Daniel/1960); da montagem em tubos de luz neon de Flavin (Monumento a V. Tatlin/1964) aos gigantescos troncos de cilindros ocos de Morris (Ben Título/1966); das pinturas de padrões retilíneos ou cruciformes em esmalte preto - típicos diretamente de recipientes industriais de Stolle (Luis Miguel Dominguez/1960) à espessura mínima das 144 lâminas de aço/1967 de Andre, estendidas sobre o chão formando um quadrado de 367 x 367 cm, tal estética de estruturas primárias, sem afecções, não quer senão educar os sentidos; fazer significar, através de uma contextualização cultural ou urbana, obras originalmente insignificantes ou efêmeras. A operação artística, agora, não é senão livrar a realidade de suas imperfeições - formais e intelectuais, de seus constrangimentos exteriores (a ausência de matemática) e interiores (a inutilidade dos incêmbios) - e qualquer semelhança aqui com a utopia de uma sociedade asséptica e transparente, como os Mondrian, é propositalmente crítica das representações em arte do grau de degradação da condição humana contemporânea e do pessimismo que a envolve, ou melhor, de um emocionalismo privatista e frequentemente auto-indulgente.

A capacidade de multiplicação das unidades minimalistas críticas, de modo irreparável, a banalização implícita(?) dos padrões de uma cultura de massas: o tempo da massificação é o tempo do desgaste ou do esquecimento que faz a cópia superar o original; a repetição apagar a diferença. A estrutura primária não é cópia porque ela já surge vóculo-forma minimalista - como uma soma de zeros, cujo resultado reafirma na chegada o ponto de partida (enquanto que a padronização de um original está para uma soma de unidades, cujo resultado ultrapassa o ponto inicial, desvalorizando-o). Se a forma original é única, o vóculo-forma surge como muitos. A primeira tem de se falar-se, quando submetida à uma padronização, entre o que há de melhor e pior de si mesma (aliás, de outra que a copia). O segundo não sofre adaptações porque não pode haver uma média dele quando solicitada à escala coletiva.

Mas não será o Conceitualismo que, ao abandonar questões formais ainda que atravessadas de termos mentais como no Minimalismo, vai compor o observador (tornado imediatamente provável) e fundar ou resgatar um processo de significação de elementos aparentemente dispensados a ser sentido?

Notas:

- (1) REINHARDT, Ad. Escritos. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975. p. 207.
- (2) STEINBERG, Leo. A Arte Contemporânea e a Situação do Deus Público. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 245.
- (3) ALBERONI, Francesco. Gênese: como se criam os mitos, os valores e as instituições da civilização ocidental. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- (4) HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-modernidade. In:

- Arte em Revista. São Paulo, CEAC, 1983. Nº 7, p. 86-91.
- (5) DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 73.
- (6) REINHARDT, Ad. Escritos. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 210.
- (7) Idem, Ib., p. 207.
- (8) LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 163-4
- (9) WOLFE, Tom. A Palavra Pintada. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987.
- (10) LÉONARD DE VINCI. La Peinture. Paris, Hermann, 1964. Textos traduzidos, reunidos e anotados por CHASTEL, André e com a colaboração de KLEIN, Robert. p. 182.
- (11) LYOTARD, Jean-François. Resposta à questão: o que é o pós-moderno?. In: Arte em Revista. São Paulo, CEAC, 1983. Nº 7, p. 94-6 (95)
- (12) GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 98.
- (13) Idem, Ib., p. 98.
- (14) REINHARDT, Ad. Escritos. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 207.
- (15) KOFFKA, Kurt. Princípios de Psicologia da Gestalt. São Paulo, Editores Cultrix, 1975.
- (16) S. Wilson III, William. Arte: Energia e Atenção. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 284.
- (17) LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 170.
- (18) S. Wilson III, William. Arte: Energia e Atenção. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., 287.
- (19) STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro

- ro, Jorge Zahar Editor, 1991. p. 8.
- (20) Idem, ib., p. 8.
- (21) KLEE, Paul. Teoria della Forma e della Figurazione. Milão, Feltrinelli, 1959. V. I, p. 169.
- (22) KANDINSKY, Wassily. De lo Espiritual en el Arte. Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.
- (23) Fragmentos do Manifesto Futurista do poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos. Op. cit., p. 71.
- (24) Fragmento do Manifesto Técnico da Pintura Futurista do pintor e escultor Umberto Boccioni (1882-1916). Idem, Ib., p. 72.
- (25) MALEVICH, Kasimir. The non objective world. Chicago, Theobald, 1959. p. 45.
- (26) SELDZAHLER, Henry. O Público de Arte e o Crítico. In: PATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 79.
- (27) FRAMPTON, Kenneth. De Stijl. In: STANGOS, Nikos. Op. cit., p. 103.
- (28) A declaração mesma de Miguel Ângelo (1475-1564) é citada por DUFRENNE, Michel. Phénoménologie de L'Expérience Esthétique. Paris, Presses Universitaires de France, 1967. p. 46.
- (29) ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos. Op. cit., p. 83.
- (30) Idem, Ib., p. 95-6.
- (31) HUNTER, Sam. Novos Rumos da Pintura Americana. In: PATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 142-3.
- (32) ARCAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1988. p. 110-1
- (33) REINHARDT, Ad. Escritos. In: PATTCOCK, Gregory. Op. cit., p. 205.
- (34) TUCKER, Marcia. A Estrutura da Cor. In: PATTCOCK, Grego-

- ry. Op. cit., p. 272.
- (35) PELLEGRINI, Aldo. New Tendencies in Art. New York, Crown Publishers, Inc., 1966. p. 212.
- (36) SOLOMON, Alan. A Nova Arte. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 233.
- (37) ASHTON, Dore. O Fim de uma Era. In: BATTCKOCK, Gregory . Op. cit., p. 34.
- (38) CAGE, John. Jasper Johns: Histórias e Idéias. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 55.
- (39) permito-me aqui uma (imagem)referência à seleção de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão, para textos ' do artista Hélio Oiticica (1937-1980), que resultou em OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1986.
- (40) COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionis no Geométrico e Informal. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987. p. 237.
- (41) BARRET, Cyril. Arte Cinética. In: STANGOS, Nikos. Op. cit., p. 157
- (42) BRETT, Guy. Depoimento a Carlos Zilio e Luciano Figueiredo. In. Lygia Clark e Hélio Oiticica (Catálogo da Sala ' Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas). Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986/7. p. 24.

Capítulo 4 - DE ANTIOBJETUALIDADES

O Conceitualismo ou Experimentalismo - ao negar o objeto de arte e suas conotações clássicas de estilo e valor - define-se como antiarte: a efemerização ou desfiscalização ou redução radical dos elementos materiais das obras de arte em favor do esclarecimento da natureza conceitual (mental) da totalidade da criação e da experiência artísticas.

As ações conceitualistas compreendem idéias em arte como arte; idéias de arte como arte; idéias em torno da arte como arte (daí cruzamentos com a filosofia, linguística, sociologia, matemática, biologia, história das mentalidades , história das individualidades/autobiografias, crítica de arte, geofísica e política - entre outras disciplinas).

4.1 - Arte-Linguagem

No seu Art after Philosophy, artigo publicado em 1969, Kosuth (1945) cita Ad Reinhardt:

"A única coisa a dizer a respeito da arte é que ela é uma coisa. (...) Arte-como-Arte não é nada mais que Arte. Arte não é o que não é Arte". (1)

E explica:

"O que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que também é uma tautologia, isto é, a idéia de arte (ou trabalho) e a arte são a mesma coisa e podem ser apreciadas enquanto arte sem sairmos do contexto de arte para verificação" . (2)

Há algo de concreto numa tautologia? Uma rocha é uma rocha é uma rocha. A arte é arte e não é o que não é arte. Não duvido que uma rocha seja uma rocha. Então, por que questionar se é arte isto que o artista diz ser arte?

A Arte-Linguagem implicaria uma tal indecidibilidade sobre arte já que suas proposições, de caráter analítico, impedem qualquer demonstração ou contestação absoluta? Certamente, as tautologias podem definir um contexto imediatamente próprio ao surgimento da obra de arte puramente conceitual . Quando afirma que

"O público de arte conceitual é composto fundamentalmente de artistas - o que é dizer que um público separado dos participantes não existe . Num sentido então, a arte torna-se tão séria quanto a ciência ou filosofia, que não têm públicos também. É interessante ou não, assim como alguém é informado ou não", (3)

Kosuth faz entender que o próprio rigor inquestionável das proposições analíticas só existe conceitualmente. A linguagem seria marcada por incertezas já que inexistente qualquer relação biunívoca entre significantes e significados. Torna-se explícita aqui a influência das Investigações Filosóficas/1953 (4) de Wittgenstein que, ao pensar a funcionalidade da linguagem, percebe não haver senão jogos de linguagens - variações parciais e limitadas, com fundamentos independentes das coisas ou fatos ou processos da realidade que tendam a representar por convenção ou não. Para ele, as combinações linguísticas devem-se antes à ação que à intelecção, ou seja, elas se encontram vinculados às falhas ou fissuras entre a necessidade e o acaso; o cálculo e a circunstância; a liberdade e a resistência. Quais as formas de vida, os jogos de linguagem surgem condenados à transitoriedade: por que, então, a arte deveria caracterizar-se por algo relativo a um idealismo polissêmico? Para Wittgenstein (bem como para os artistas do Conceitualismo) , ela vale por seus desvios ou desenvolvimentos dinâmicos - ainda que de maior ou menor duração. Se as palavras não podem sustentar a verdade das coisas mas apenas suas verdades intrínsecas,

o próprio tema da verdade (episteme) da ciência torna-se definitivamente comprometido. Se a operação científica transforma o choque em hábito pela repetição aliciante de suas proposições (cuja encarnação contemporânea é o que se designa por 'sistema ou establishment'), a Arte-Linguagem busca radicalizar o impulso das vanguardas modernistas (o agora ou intensificação do presente, contra a paralisia de um estatuto geral de objetividade ou de unidimensionalidade do conhecimento) por desfuncionalizar - nos seus próprios termos - uma rede de persuasão cultural incapaz de lidar com o desconhecido e o inexplicável. Millet:

"Os trabalhos de Joseph Kosuth, assim como aqueles que a eles se assemelham, eis sua principal característica, alcançam um porte teórico que rompe radicalmente com os gestos e as atitudes artísticas que, desde Duchamp, tomaram o lugar do método de investigação. (...) A prática de Joseph Kosuth não é ilustrativa ou demonstrativa. Ela não é a aplicação a fenômenos formais de uma teoria elaborada e condensada em outra parte (ou por outra parte). Ela é ela mesma, progressão do conhecimento da arte e não é senão isso".(5)

Em Neon Electrical Light English Glass Letters/1966 (ilustração 01), Kosuth monta sobre a parede de um ambiente absolutamente escuro três sentenças que apenas dizem, uma a uma, de que são feitas (os materiais e o número de palavras que as constroem: OITO VERDES MENSAGENS DE VIDRO EM INGLÊS DE LUZ ELÉTRICA NEON (na 1ª. linha); OITO AZUIS MENSAGENS DE VIDRO EM INGLÊS DE LUZ ELÉTRICA NEON (na 2ª. linha); OITO VERMELHAS MENSAGENS DE VIDRO EM INGLÊS DE LUZ ELÉTRICA NEON (na 3ª. linha)). Evidentemente, a tradução portuguesa de cada uma delas não resulta em oito palavras mas a obra de Kosuth é uma tautologia: ela é o que ela diz ser, ou ainda, ela diz ser o que ela é - como se fundasse um mundo em que já não houvesse produção de sentido tal é a transparência de seus fatos.

As memórias de dicionário que Kosuth reproduz em seus fotóstatos negativos sobre cartão (Idea/1967 - ilust. 02; Painting/1967 - ilust. 03) estão, por sua vez, antes próximas de uma esclerose do que ansiosas por brilhos artificiais: o que dizem mesmo? a total exposição da palavra (sua origem, si nônimos e significados) converte-a em suspeita irreparável - como se a evidência de uma tradição de explicações apenas con firmasse sua irreabilidade.

Não menos anti-literários, sem articulação dedu tiva e anti-profissionais (apesar, paradoxalmente, dos conven cionais suporte e técnica - acrílica sobre tela) são os traba lhos de Antônio Dias (1944): em The illustration of art/1971 (ilust. 04), um campo de cor absolutamente branco é emoldura do por uma linha e uma área de cor preta. No canto esquerdo ' superior da tela de 120x120cm ele escreveu o próprio título dela. Como se em total indiferença à paisagem cósmico-espiri tual do Composição Suprematista: Branco sobre Branco/1918 de Malevich, pode-se agora somente estar diante de um espaço es tritamente intelectual - até porque o quadrado branco já não parece surgir nem como figura, nem mesmo fundo; tratar-se-ia, talvez, da textura do raciocínio, da sensualidade da idéia , a perfeição da natureza da arte apenas acessível conceitual mente. A moldura pintada em preto é que a ligaria ao constran gimento da realidade, ausência de luz e esclarecimento. Mas em The illustration of light/1971 (ilust. 05), a moldura pin tada é branca e o quadrado, amarelo: a tautologia ressurgue - a ilustração da luz anuncia a luz (imperfeita) que percebo e através da qual percebo a superfície pintada; a luz branca , sem contrangimentos, apenas posso pensar como existente. Tal jogo antinômico também comparece em The hardest way/1970 :

aqui (ilust. 06), uma linha branca separa um retângulo preto' da moldura também pintada em preto que o envolve; no canto superior esquerdo, o título da tela; no seu centro, a inscrição GOD DOG. Imediatamente simétricas por contrariedade, a relação tautológica entre DEUS e CÃO: é possível uma potência de sinal positivo que não anuncie o extermínio absoluto? Melhor, trata-se aqui de uma desdramatização como nos desenhos (ilust. 07 e 08) Eu sou Você-Eu não sou Você/1973 de Waltércio Caldas (1946). Breves e incisivos, são antes aforismos para o mistério do mundo ou para a reversibilidade de seus fatos: nada se pode concluir e tudo há para ser iniciado - se a vontade o quiser.

Há algumas obras que radicalizam a experiência 'estritamente mental da Arte-Linguagem: sobre sua Peça telepática/1969 Robert Barry (?) declara que

"(...) durante a exibição eu tentarei comunicar' telepaticamente uma obra de arte, algo cuja natureza é uma série de pensamentos não aplicáveis à linguagem nem à imagem". (6)

Observe-se que apenas depois da execução da peça é que o artista permitiu se informasse a seu respeito. Donald Burgy (?), por sua vez e com Name Idea No. 1/1969, faz da simples emissão de roteiros a vivência da manobra artística:

"Observe alguma coisa enquanto ela se transforma no tempo. Grave seus nomes. Observe alguma coisa enquanto ela muda de escala. Grave seus nomes. Observe alguma coisa enquanto ela muda de hierarquia. Grave seus nomes. Observe alguma coisa enquanto ela muda consideravelmente. Grave seus nomes. Observe alguma coisa enquanto ela sofre as mudanças diferentes. Grave seus nomes. Observe alguma coisa enquanto ela muda em linguagens diferentes. Grave seus nomes. Observe alguma coisa que nunca muda. Grave seus nomes". (7)

Imersas nesse abismo que é a presença ou o real, as idéias da Arte-Linguagem parecem ironicamente denunciar a utopia moder

na nos termos do Iluminismo e sua disposição enciclopédica: a elevação da linguagem à função de mediador ou equivalente universal - o que veio a gerar, por sua vez, uma situação em que ela é tratada como imediatamente transparente, sem que se pergunte o quanto da experiência maior do mundo está aí necessariamente subtraído. A prática experimentalista compreenderia, por outro lado, uma espécie de desenvolvimento e fascínio pela estratégia: um arranjo de possibilidades até a impossibilidade. Aqui, os processos são, em si mesmos, desejáveis como fins. Não haveria como, objetivamente (de objeto), explicar a natureza conceitual da arte mas apenas nela envolver-se. Deve-se aspirar às ações favoráveis à arte e, ao fazê-lo, o artista deve ter consciência de que elas são, por si mesmas, artisticamente desejáveis.

Pesquisando formulações conceituais que se esgotam ou devem esgotar-se no limite de sua condição obra-em-processo, obra-em-progresso, obra-em-desmaterialização, obra-em-liquidação - já que não há possibilidade de ordenação da experiência real do mundo - a Arte-Linguagem arrisca, forçosamente, a permanência da arte. Tal como a paixão em Kierkegaard (em que, se houver regra, não é paixão), a arte-como-arte-puramente-mental não pode senão e por vezes, paradoxalmente, intensificar o acaso dos raciocínios. Lippard:

"A premissa de Sol LeWitt de que o conceito ou idéia era mais importante que os resultados visuais do sistema que gerava o objeto minou o formalismo por insistir no retorno ao conteúdo. Suas exaustivas permutações reintroduziram o acaso numa arte sistemática, uma idéia que ele investiu com sucesso nos seus desenhos seriais, que foram diretamente executados sobre a parede de acordo com instruções muito específicas que permitem infinitas generalizações ou variedades".(8)

No seu Wall drawing, Lines not touching/1971, LeWitt (1928) '

cria milhares de linhas que jamais se tocam e faz com que alguém as desenhe à lápis sobre a parede do nº 138 da Prince St. em Nova York (ilust. 09). Diz ele:

"O desenhista e a parede iniciam um diálogo. O desenhista se aborrece mas depois, através dessa atividade sem significado, ele encontra paz ou aflição. As linhas sobre a parede são o resíduo' desse processo. Cada linha é tão importante quanto outra linha. Todas as linhas tornam-se uma coisa. O observador das linhas apenas pode ver linhas sobre a parede. Elas não têm significado. Isto é arte".(9)

A escrita ou linguagem da monotonia ou da pacificação ou do sofrimento de quem participou da realização da obra de arte ' não pode ser vista pelo senso comum, muito embora esteja ali num sentido. O conceito ou idéia do artista não pode implicar uma teoria ou uma certeza porque não faz-se ver, necessariamente, já sendo visível - como se a parede ali tratasse a si mesma como uma moldura que não pode conter o que já envolveu, melhor, como uma imagem que não pode fixar o que assistiu de modo irreparável. Mas nenhum objeto de arte tradicional, diante disso que se perde ou se apaga no tempo de sua própria emergência, parece poder adquirir a realidade dessa existência experimentada per se. A afirmação é de Leepa:

"Os movimentos de antiarte de hoje baseiam-se na idéia de que as experiências transformam-se em abstrações e a existência transforma-se em construções lógicas, enquanto à idéia, não adulterada pelo sentimento, dá-se seu reconhecimento pleno".(10)

A experimentação em arte exigiria, assim, um mínimo de cumplicidade intelectual e deveria saber como estimulá-la: obras que recusem coloquialismos, ainda que possam incorrer no mais absoluto vazio via aguda abstração, mas sempre direcionadas à mordacidade crítica e autocrítica. Elas necessitam articular' seu discurso através do contraponto a um ambiente ou atmosfere

ra ou corpo mínimo (residual): tratar-se-ia de uma técnica an-
titética porque não apresenta fatos artísticos por uma rela-
ção de causa e efeito - o que ratificaria uma tal progressão
de ordem positivista - mas, contrariamente, parece avançar e
retornar de modo a colher analogias que revelem o insuspeitá-
vel. Configurações materiais e atitudes conceituais, permanên-
cias e passagens, documentos e esquecimentos apenas encontrar-
-se-iam periféricamente - num tipo de associação que, se even-
tualmente inicia diálogos (como quer LeWitt), não pode pres-
cindir de afirmação das diferenças (a vivência intranferível:
o desenho ou inscrição sobre o mundo ou parede). Para LeWitt,
real é o conflito entre ordem conceitual e desorden visual ,
ou seja, saber o que realmente há ali e, paradoxalmente, não
poder vê-lo de todo. Uma contemporaneidade é, aqui, não mais
que uma presunção. Tudo estaria condenado a uma presença sem
a devida atenção - daí o final da utopia moderna de prospec-
ção cultural (e de sua configuração excelente, o objeto - es-
plendor da razão instrumental).

Uma tal neutralidade ou ceticismo da Arte-Lingua-
gem não buscaria, se existente, converter em perplexidade uma
subjetividade sem atualidade em si mesma. A incompletude algo
contígua de suas ações corresponderia ao acabamento apenas
conceitualmente possível da energia ou inteligência daquele
que as experimenta: mais do que obras, seriam manobras artís-
ticas abertas porque designam contextos nos quais uma atitude
imprevisivelmente particular, não-programada, deve constituir-
-se por parte de quem os atravessa.

Elogio à supressão do mercado, todos teriam pos-
se mental de uma arte cuja consistência materia complexa é

essencialmente, o pensamento.

4.2 - Povera

Se o Minimalismo é intensamente puritano ao defender a total visibilidade de suas estruturas primárias e ao recusar ambiguidades materiais porque suas formas matemáticas assépticas é que deveriam agir (educar esteticamente para a ordem da civilização) sobre o contexto natural ou urbano (já-mais sofrer sua influência), a Povera coloca o objeto de arte no nível de sua dissolução iminente - substâncias flexíveis e transitórias, de distribuição dispersa (resinas, grãos, pós, serragens, ceras, pêlos - para citar alguns) - como a fazê-lo retornar ao problema das inconveniências da existência em seu desenvolvimento (a vida, a passagem, a morte) não para representá-lo, mas apresentá-lo mesmo como uma condição não menos conceitual: isto é arte?

Esse hiato entre duas operações - a íntegra e lisa do objeto de arte; a grosseira ou em natural degenerescência do anti-objeto povera - é que faria pensar sobre os mecanismos da criação artística e sobre os artifícios das estetizações. A experiência da arte implica agora uma renúncia à contemplação passiva (nada há a ser contemplado, propriamente) e a atenção aos movimentos significativos daquilo que comumente tem-se como o precário.

Eva Hesse (1936-1970):

"Eu gostaria que a obra fosse uma não-obra. Isto significa que ela encontraria o seu caminho para além dos meus preconceitos. O que eu quiser de minha arte eu posso eventualmente encontrar. A obra deve ir além disso. É minha principal preocupação ir além do que eu sei e do que eu posso

saber. Os princípios formais são compreensíveis e compreendidos. Ela é a quantidade desconhecida do quê e de onde eu quero ir. Como uma coisa, um objeto, ela excede sua própria lógica. Ela é "alguma coisa, ela é nada".(11)

Em Sans I/1967-1968, em borracha com interior plástico (ilust. 10) e Sate mastros/1970, em fibra de vidro sobre polietileno sobre fio de ferro e alumínio (ilust. 11), Hesse parece fundar um mundo mais que precário, tão precário que parece aquém ou além da precariedade; tão precário que supõe anteceder ou suceder aquelas condições mínimas que devem existir para que se possa designar um mundo precário de um outro mundo precário. Aqui, tudo qual natureza-morta original ou uma tal extinção recém-surgida - como se houvesse ordens paralelas onde toda e qualquer matéria fosse apenas um impulso de sobrevivência, que não aspirasse forma ou evolução, história ou revolução mas apenas existir por uma compulsão existencial; ou ainda, antiformas quase indiferentes à sua fisicalidade diferenciada porque comandadas por insights de um tempo do recolhimento ou de uma duração da gratuidade.

Rosenberg:

"A Art Povera não se associa com os pobres mas com a earthwork na América, assevera a sua alienação do mercado de arte e a sua oposição à presente ordem na arte. Além disso e por isso mesmo, a pobreza representa uma espécie de afastamento criativo voluntário da sociedade, uma recusa ou para adaptar o tradicional papel do artista, ou para aprovar os valores de qualquer espécie de arte. Reduzindo a capacidade de sedução da arte até o seu desvanecimento total, a pobreza sugere a presença de um puritanismo que concebe o artista como um membro da ordem mendicante, independente da comunidade e disciplinado contra a possibilidade de sucumbir às suas mercadorias culturais".(12)

Da impureza de uma vida artificial em que se converte a contemporaneidade; de sua má sociabilidade num ambiente urbano de estímulos nervosos e mesquinhos é que surgiria uma crítica

(não menos puritana segundo Rosenberg, mas de um puritanismo' de sinal contrário àquele caro à objetualidade clean do Minimalismo - penso eu, até inverso e proporcionalmente maior) radical à peste ideológico-capitalista do consumo-de-imagens-superficiais de um mundo videótico, que não permite qualquer autonomia ao homem - considerando as suas condições avassaladoramente hionóticas. Até que ponto a lisura ou polidez ou a s sofisticação material implica um conhecimento significativo? As mentalidades, porque tratam com matérias acabadas, podem realmente assegurar-se como tais? A escassa materialidade na Povera não parece senão eticar a suposta acessibilidade de um mundo cuja transparência não permite ver o seu sentido predatório. Uma tal transparência absoluta é mortal: se a superfície, de tão asséptica, já não pode ser vista, ela paradoxalmente ' converte-se em engano e colisão - nada há depois dela mas não posso ultrapassá-la porque não a vejo (e ao encontrá-la, por choque, perco a consciência). Toda e qualquer perfeição torna-se imediatamente impermeável à presença humana.

Robert Morris (1931) pesquisa, justamente por isso, o índice de acaso de matérias naturais ou artificiais: estados que elas compreenderiam mas para os quais não foram ' planejadas (se industriais). Ao render-se por completo à fisicalidade dos materiais mesmos - ou seja, não interceptar (pelo menos não de modo a contrariar) suas naturezas - ele espera ampliar a indeterminação das obras, rompendo com formas e ordens ou categorias preconcebidas. Nos seus sem título/1968 , em feltro vermelho (ilust. 12); sem título/1968, em feltro ' preto (ilust. 13) e sem título/1968, em que ocupa o espaço de um ambiente fechado por um sem-número de materiais orgânicos' e inorgânicos indiscriminados, Morris parece afirmar que nada

haveria de absorvente na integralidade de formas geométricas' fechadas ou enclausuradas em suas matemáticas resistentes às infiltrações ou resistências da ordem da vida qual o desgaste do tempo, as tensões das circunstâncias, as consequências físicas de experiências atômicas ou espaciais - não necessariamente visíveis ou amplamente controláveis como as falhas de máquinas que, por serem artificiais, são sempre falhas humanas (e, portanto, estão sempre à beira do incontrolável e do imponderável).(ilust. 14)

Não menos próximos - como um algo que armazena e emite calor - e imediatamente permeáveis à proximidade humana (mais do que isso, convidam mesmo à participação de um ex-observador, agora provador) parecem ser os bólides de Hélio Oiticica: caixas ou recipientes de vidro, camas ou latas, uma vasta quantidade de suportes precários que podiam estar ociosos ou conter pigmentos de cor, terra, brita, carvão - às vezes envoltos em véus orgânicos ou sacos plásticos. Tanto no Bólido-Bacia 01 /1966, contendo terra, como em Big bólido-caixa/1964 (ilust. 15 e 16, respectivamente), é preciso mesmo por a mão dentro, tatear vazios e o pó das cores como quem experimenta primeiridades, a consistência fenomênica das coisas, a contingência de emergências. No seu Bólido-cama 1/1968 (ilust. 17), montado na Whitechapel Gallery de Londres em 1969, por ocasião de uma experiência ambiental que ele chamou de Éden, de resinas e matérias cruas experimenta-se toda uma sorte de naturezas do sensório. Talvez eu, certamente, incorra num erro sério ao aproximar os bólides de Hélio dos anti-objetos da Povera, já que eles divergem (e disso não tenho nenhuma dúvida) fundamentalmente do ponto de vista da politicidade intrínseca da obra de arte experimental. Diz ele, numa carta a Ly-

gia Clark (então, morando em Paris), datada de 15 de outubro de 1968:

"(...) a tal povera italiana é feita com os meios os mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositalmente pobre mas na verdade bem rica; é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da idéia de pobreza. Para nós, não parece que a economia de elementos está diretamente ligada à idéia de estrutura, à formação desde o início, à não-técnica como disciplina, à liberdade de criação como a supra-economia, onde o elemento rudimentar já libera estruturas abertas".(13)

Numa carta anterior, datada de 21 de setembro de 1968, Lygia diria a Hélio:

"Comecei a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de olástico que uso para pintar os cabelos!".(14)

Evidentemente, como declarara Rosemberg, a Povera não se associa com os pobres, e apesar de perceber a extrema lucidez de Hélio no que se refere ao auto-reconhecimento de sua poética artística independentemente dos resultados da arte internacional, não concordo que a manobra anti-objetual da Povera tenha sido um fetichização do precário pelo simples fato de que - se nada pode provar o empenho de seus artistas em recusar a rede de persuasão do sistema de arte - a capacidade de cooptação do mercado capitalista tem se mostrado incomensurável e irreversível. As obras de Hélio têm frequentado os museus e galerias tanto quanto aquelas da Povera, já no final dos anos 60 - e nada tenho contra isso, até porque não partilho da estupidez dos que acreditam, de saída, numa suposta corrupção da cultura diante do establishment. Lippard tem uma opinião bastante esclarecedora a esse respeito:

"Um artista famoso que fala contra a injustiça "

social, ou faz posters de protesto, ou levanta fundos de defesa com o dinheiro dos seus ricos patronos (que, frequentemente, concordam porque o respeitam como artista, ou porque querem ser considerados companheiros de um astro), tal artista chama a atenção para aquela injustiça muito mais efetivamente através do seu trabalho na Arte do que como um participante anônimo em cenários radicais".(15)

A aproximação dos bólides de Hélio aos anti-objetos da Povera justifica-se aqui apenas por um recorte exclusivamente teórico: a redução de elementos materiais (questões formais) da obra de arte em favor de sua conceitualidade (a potência crítica do precário). Tenham os primeiros um sinal positivo, e os últimos um sinal contrário, eles parecem fazer conviver com sua estranheza ao mesmo tempo que abandonariam a categoria de substantivos (objetos) - para apenas funcionar como adjetivos (a qualidade do que existe; a condição de ser no limite do não-ser). A reversibilidade de uma tal precariedade estaria em que, se o que penso como sofisticação deve-se sobretudo à idéia de conforto (algo que encontra o seu lugar na realidade), não parece haver ali qualquer incômodo nem de ordem estrutural, técnica ou material.

Semelhante à poética de Morris, Richard Serra (1939) tem particular interesse pela intratabilidade de certas substâncias, e toda a equação de suas manobras parece convergir para uma suposta intangibilidade destas: é como se não houvesse processo de execução propriamente mas apenas a exigência dos materiais pelas antiformas que eles terminam por adquirir. Assim acontece com Borracha/1967 (ilust. 18); Sem título/1968, em ferro e chumbo (ilust. 19) e Objeto/1968, com uma folha de chumbo enrolada em uma barra de ferro (ilust. 20). Entre a química mole de um e a química dura do outro, uma espécie de recusa à manipulação civilizatória configura-se -

ao mesmo tempo em que, dado o peso de suas presenças, insinuassem que nada há para expressar, quase nada com que expressar, e todo o dever de expressar.

Mas sobretudo Joseph Beuys (1921-1986), com seus Cadeira com gordura/1964 (ilust. 21); Wachsplastik/s.d. (ilust. 22); Radio/1961 (ilust. 23), entre outros anti-objetos, é que vai radicalizar a produção de respostas estranhas sobre-¹carregadas de intenções simbólicas - no rastro das compulsões dadaístas e das pulsões surrealistas. Inconveniências formais de materiais inapropriados para fins incompreensíveis: a combinação da energia da gordura com os ângulos retos de cadeiras, mesas, pranchas em madeira; ossos amarrados a pedras ; porções de resinas indiscriminadas somadas a pêlos, resíduos¹ vegetais e estilhaços metálicos - são fatos que fogem ao arô-¹nimo porque não podem aspirar à identidade (e, justamente por isso, são inconfundíveis); não podem ser pensados como ilógicos porque a lógica lhes seria pós-existente; nem mesmo teri-¹am sido abandonados, porque jamais tomados. Sem ascendência e descendência, eles não evitam fundar uma solidão atravessada¹ de uma tal intimidade original (estar sozinho não deve ser ¹ mais que estar consigo mesmo). Entre a perdição e o auto-reco-¹nhecimento absolutos, a Povera trataria paradoxalmente de um recolhimento que não é um ensimesmar-se; de um incorporar-se a partir da resistência do vazio. A operação artística é, a qui e como pretendia Hesse, atingir um estado para além da obra: uma não-obra como superação da soma de sua criação , das circunstâncias de sua criação e de sua exposição ao mun-¹do.

Entre ruínas e desvios, sobras e dispersões, a Povera parece contradizê-los ou contravê-los através de um

não-mundo inicial, primário porque para ninguém; um não-mundo para nada e, portanto em sua contradição, mundo para tudo ao mesmo tempo que mundo final, nada elementar. Uma das afirmações mais contundentes que a Povera parece fazer é que o desenvolvimento das tecnologias não definem a história da arte. A visualidade de seus anti-objetos implicaria uma intemporalidade ou temporalidade superior dos fatos artísticos: ainda que utilize meios disponíveis à sociedade do seu tempo e mesmo que seus resultados sejam derivados para os problemas da quela, a arte penza seus próprios termos - sua pessoalidade ou moralidade auto-superante intransferível mas demonstrável. A antiforma Povera paira acima de especificidades programáticas porque ela é antes uma força que orienta os fins amplos de seu desenvolvimento - entre sua criação e exposição. A desmaterialização agora surge sobretudo de jogos paradoxais entre economia material e proporções brutas, por vezes ambientais: a planaridade mínima que comanda, grosso modo, a definição do corpo das obras quase submerge totalmente à uma fisicalidade que, se antes suspeitável, não é senão uma presença maciça. São unidades de exterioridade escassa (supressão de marcos estruturais - que fariam, por sua vez, o elogio da objetividade) e interioridade porosa ou permeável - a visão das entradas ou dos vazios. Permito-me, aqui, uma breve aproximação com a arquitetura de Louis Kahn (?), no imediato Pós-guerra.

Contrariando esquemas a priori do que sejam espaço, sociedade ou história da arquitetura, Kahn pensa o edifício (a construção) como uma instituição humana - o que implica que sua condição é existencial. A arquitetura deve ser, portanto, uma operação puramente artística que não pode deixar

xar-se conduzir pelos termos da ciência tecnológica, nem mes-
 mo aqueles próprios a situações sociais e políticas. A obra '
 arquitetônica é antes um significante do que um significado :
 trata-se de uma forma cujo início (a idéia ou visão para o
 mundo) deve atravessar toda a sua duração - a utilização da
 condição bruta dos materiais surge justamente daí. Eles seri-
 am permeáveis à passagem do homem, à sua vivência de perto ,
 o seu habitar que - se não for íntimo, destrói-se no momento
 mesmo em que deveria passar a existir. Ultrapassando critica-
 mente uma possível fusão das duas grandes tradições arquite-
 tônicas modernas da 1.ª metade do século XX (a européia raci-
 onalista - Gropius, Mies e Le Corbusier; a norte-americana '
culturalmente situada de Wright), Kahn prescinde de manifes-
 tações estruturais para definição de uma monumentalidade cul-
 tural (o triunfo sobre os fins imediatamente utilitários) '
 porque trata a superfície como agente ótimo de revelação da
 luz, da natureza dos materiais da construção e do espaço co-
 mo orientação da vida. Nos seus projetos para o Centro da Co-
 munidade Judáica/1954-1959, em Trenton (EUA); o Instituto '
 Hindu/1963, em Ahmedabad (Índia) e no Edifício da Assembléia
 Nacional/1965-1974, em Dacca (Bangladesh), a marca da redu-
 ção radical em arquitetura (os detalhes empíricos do progr-
 ma tem pouco ou nada a ver com a produtividade espacial) a-
 parece na reativação do opaco, da ação da gravidade sobre a
 natureza não-civilizada dos materiais, do oco (os recortes na
 superfície) e do acaso (conceber uma idéia-forma é pensar a
 eternidade que, por sua vez, não pode ser tomada ou calculada).
 Um ataque avassalador àquilo que, embora de conceituação pro-
 blemática, denominou-se International Style (uma modalidade '
cubista de arquitetura que pressupunha - desde os anos 30 mas

adquirindo notável expressão na construção e (re)construção ' dos grandes centros urbanos nos anos 50 - uma universalidade de enfoque cujos procedimentos: 'uso de materiais sintéticos ' modernos; elementos estruturais standard ou modulares; técnicas soft/a leveza da precisão e da objetividade, facilitariam a construção), está aí implicado. Tal operação substituiria o homem concreto e as relações sociais por um homem e uma organização espacial maximamente eficiente apenas do ponto de vista das ideologias capitalistas: o tempo é aquele da produtividade industrial - o que supõe ou pressupõe a desconsideração do humano (a duração anti-mecânica da vida, do pensamento, da criação, da liberdade e do acaso).

(Num sentido, tal como na arquitetura de Kahn) A individualidade anônima da Povera reage sobretudo a uma sociedade e arte (o styling) progressivamente esmagados por sua condição inflexivelmente industrial. A desmaterialização do objeto de arte corresponderia aqui a um movimento de desre- ' pressão existencial, de desculturalização técnica e de deses- tilização artística.

4.3 - Land Art

E desde que a cidade é a configuração das perversidades do sistema, o antiartístico aqui não é senão agir so bre ambientes naturais: mais que obras de terra (land works), serão obras da Terra (Earth works). Praias e desertos, pastos e montanhas, lagos, rios, mares - tudo é fonte liberatória pa- ra produção de dualismos entre intimidade e monumentalidade ; lugar para uma síntese existencial ampla, entre movimento e imobilidade. Água, vento, ar e terra, de espaços gelados em

neve a outros quentes em seca: a expectativa do artista é fazer encontrar o seu cálculo com o contingente e o acidental . A manobra artística busca chocar-se contra o incontrolável , em incontestável oposição ao choque controlável (por sua conformação e acabamento) do objeto de arte.

A idéia é de Michael Heizer (1944):

"A massa pode ser um vácuo se ela for atravessada' por um universo". (16)

No seu Deslocada/Relocada(1969), Nevada (USA), parece ele pro-
duzir uma equação cósmica (ilust. 24): um incisão precisa ca-
va um prisma de secção transversal triangular sobre o solo do
deserto; em seguida, a depressão geométrica recebe parte da
massa deslocada na forma de uma grande pedra que, por sua vez,
parece retornar ou abandonar o recesso tumular - a profundida-
de da Terra mas sempre superficial ao gesto do homem. Mas to-
da a estranheza está em que, paradoxalmente, a vala parece va-
zia porque a pedra que lhe ocupa parcialmente o espaço não se-
rá mais que um apêndice condenado ao exterior - como se a ter-
ra fosse mesmo um êxtase do vazio e nada pudesse enterrar, in-
corporar, conter ou conformar de tão conformada em sua própri-
a rarefação ou dispersão. Em Negativo Duplo/1969-1970 (ilust.
25), Heizer move 40.000 toneladas de terra e pedra, em Virgin
River Mesa/Nevada(USA): em sua visualidade brutal apesar dos
refinamentos das fissuras de valor arquitetônico, a operação'
dispersante somente testemunha sua contrariedade - a inflexi-
bilidade, o imenso poder da física sobre o homem. É nesse con-
fronto entre o espaço rídículo do seu corpo e aquele outro pu-
ramente (espaço-de-todos-os-espaços) que a escala do humano '
poderia ser redimensionada ou derivar para o devir. É certo
que mesmo o imensamente árido, os desertos, todos à ação do

tempo tendem ao desaparecimento. Quando fotografa mais de mil vezes, em ângulos retos e de iguais distâncias (para fazer ' ver os efeitos das distorções das perspectivas), suas obras de terra e seus desenhos-rotas-para-lugar-nenhum (Circumflex/ 1968, sobre o lago seco Massacre Creek, EUA - ilust. 26) , Heizer antes faz uma confissão de impotência sobre o real - porque mesmo que colocadas lado a lado de modo a dar conta da totalidade da forma inscrita na terra, o que se vê é a estrutura de uma sequência intelectual, um recorte geométrico do que terá um dia existido. Não só invisíveis ao público por ' sua condição efêmera, mas por situarem-se frequentemente em lugares distantes ou inacessíveis mesmos (no sentido de que não há como chegar de modo civilizado, senão por um esforço ' pessoal heróico), o dado crítico (e definitivo no que se refere a uma arte-processo, à desmaterialização absoluta do objeto de arte) estaria em que a arte, por ser incontestavelmente real, acaba. A fotografia, tão irreal, permanece. A distância aqui entre a vivência da obra e seu registro é mortal; e a ironia da manobra antiartística ou antibjetual, verdadeira-mente corrosiva. Contraculturalmente, se o fotografado não pode ser verificado ou conferido, então o tal registro da obra é uma simulação - uma notícia não menos sem fundamento do que aquelas veiculadas pelos medias do establishment. Agora, mais do que antes, fato (mais que fato artístico) é apenas aquilo' que posso definir como contemporâneo. Nostalgia do que não se viveu é uma presunção da ignorância, do desconhecimento do mundo.

Em Walking a straight line for 10 miles, S. W. ' England, Shooting every half mile. out. back/s.d. (ilust. 27)

de Richard Long (?), ele caminha por 10 milhas em linha reta e depois retorna, fotografando o percurso a cada meia milha. O simple ato de caminhar por uma auto-determinação sem maiores consequências converte-se em obra - terminada a caminhada, a obra apenas pode prolongar-se na memória do artista mesmo. Em situações como Círculos sobre a praia/1967 (ilust. 28) e Sem título/1968 (ilust. 29), Long fundaria uma espécie de secundidade semiótica (se uso a terminologia de Charles Peirce/1839-1914) porque tratar-se-ia de signos fechados (não intuem propriamente uma comunicação), puras aparições esgotadas em suas próprias emissões. Mas a questão conceitual aqui é: se um mínimo de solicitação ótica implica considerável exigência mental, por que uma realidade saturada de ícones/imagens (sobrecarregada de objetos) não produz, necessariamente, consciências dialéticas? Se antes a matéria e o pensamento estão soterrados pela exuberância da representação ou do signo (sua carga histórica reconhecível), dissolve-se a matéria e o signo agora indistinto não pode ser senão a visão de um pensamento experimentado em si mesmo: se apenas posso desmaterializar o que consigo ver, e considerando a falhabilidade do olhar, nem tudo o que não vejo é necessariamente imaterial.

Não menos icônico é o Spiral Jetty/1970 (ilust. 30) de Robert Smithson (1938-1973), um quebra-mar espiralado em Great Salt Lake/Utah(EUA), sobre o qual declara Muller :

"A forma do trabalho, uma espiral, é uma forma aberta que, em termos de Gestalt, é impossível de compreender sem aceitar a noção de infinito. Contrariamente a todos os artistas minimalistas que se preocuparam com volumes cúbicos, que têm uma Gestalt fechada, Smithson sempre preferiu volumes que implicam uma progressão geométrica".(17)

A transformação da natureza que Smithson manobra é de tal or

dem mental que a obra apenas podia ser apreendida do ar ou, e videntemente, por documentação fotográfica: a alta densidade' do sal teria na espiral um sinal contrário - a ambígua relação entre massa e volume do corpo desta complexificaria a condição compacta daquele (e o artista não faz senão fazer ver o processo de sua abordagem da natureza: brutal mas preciso, vertiginoso mas incontestavelmente real.

Em Annual rings/1968 (ilust. 31), Dennis Oppenheim (1938) corta gigantescos círculos concêntricos sobre o gelo do Rio St. John, no Canadá: o evidente caráter lírico da oportunidade das estações do ano resgataria o anel (ring) dissipado entre homem e ambiente; a passagem do tempo algo cíclico sugere uma permanente capacidade de recomposição daquele. A operação artística aqui entende-se como um comportamento ritualizado: a arte não se engajaria num segmento da realidade' que distingue o trabalho da própria vida. A arte é, para os artistas da Land Art, não algo que faz contra o fundo da vida mas a sua própria vida mesmo, fazendo-se. O artista deve ter uma existência puramente artística, como a vida deve ser vital - a tautologia agora não poderia supor uma negatividade. É a maneira como se relaciona com a realidade que o distinguiria de outras práticas não menos reais, mas certamente limitadas. A Land Art faria convergir a uma tal naturalidade ritualística ou simbólica dada pela fisicalidade real do ambiente, a natureza experimental ou libertária da arte através da fisicalidade real do seu comportamento. Sua passagem pelos fatos do mundo será, não importa o quanto efêmera, definitiva - seja para a memória de seu corpo ou para suas reservas mentais.

Em Mile-long drawing/1968 (ilust. 32), Walter de

Maria (1935) desenha a giz, sobre o deserto Mojave/Califórnia (EUA), duas linhas paralelas cuja extensão é de 1 milha: deitado sobre o solo e perpendicular àqueles, experimentará ele a planaridade ou a esfericidade da Terra? Se em sua Action Painting, Pollock girava no curto espaço real da tela colada ao chão - como quem mostrava a adesão incondicional do artista à ordem profunda da vida (a linha de Terra, em sua pintura de borrifos ou salpicos, não é mais ilusória ou imaginária) - é De Maria que parece radicalizar ou fundir, numa totalidade irreparável, arte e vida, a idéia e o real.

Hans Haacke (1936):

"Uma escultura que fisicamente reage ao seu ambiente e/ou afeta suas vizinhanças não pode mais ser considerada como um objeto. O alcance dos fatores externos que a influenciam, bem como seu próprio raio de ação, vão além do espaço que ela ocupa materialmente. Assim ela incorpora-se ao ambiente num relacionamento que é melhor compreendido como um sistema de processos interdependentes. Estes processos - transferências de energia, matéria ou informação - desenvolvem-se sem a empatia do observador. (...) Um sistema não é imaginado; ele é real".(18)

No seu Sky line/1967 (ilust. 33), Haacke prende balões brancos inflados por gás hélio a fios de nylon com aproximadamente 240 metros de extensão, no Central Park de Nova York. Lá permanecem por 4 horas, serpenteando ao vento. Não posso deixar de lembrar aqui, o projeto para uma Instant-City/1969, isto é, uma cidade de balões, do ARCHIGRAM - grupo de arquitetos ingleses neofuturistas, cujo trabalho basicamente de orientação high tech ou gráfica (mais imaginada que praticada, embora frequentemente exequível), desmaterializaria a arquitetura no anos 60. A utopia de uma arquitetura-como-arte (a operação arquitetônica apenas segundo sua lógica interna, independentes de uma assimilação da sociedade) não pode ser uma

simples coincidência significativa relativamente à radical experimentação em arte do Conceitualismo - em particular com o caso da Land Art, que envolve questões flagrantemente ambientais.

Boa parte da premência à instantaneidade ou meta morfose estrutural da (num sentido) antiarquitetura do Archigram deve-se, penso eu, à consciência de uma realidade-simulada-limite no mundo pós-atômico. A mesma visão de uma indeterminação absoluta das ordens da vida numa sociedade progressivamente desintegradora das relações humanas parece condenar a cidade tal como existe, em sua condição compacta e auto-implorsiva. O artista da Land Art a abandona; ele prefere escapar ' de uma colisão inevitável por enfrentar, fisicamente, a realidade de fora - daí definir-se como um outsider, marginal ao sistema, auto-exilado nos desertos, geleiras, lagos e montanhas. Os projetos do Archigram, por sua vez, seriam marcados por uma espécie de paradoxal combinação entre rarefação e concentração: Nas Walking Cities/1964 de Ron Herron (?), imensas cápsulas-casas e cápsulas-carros conectam-se com o exterior através de telões móveis; na Plug-in City/1964 de Peter Cook (?), uma megaestrutura fixa (de prestação de serviços) suporta estruturas móveis conectáveis (cápsulas de funções diversas : residenciais, recreativas, produtivas, etc.); nas Blow-out Villages de Herron, Cook, Crompton, Webb, Chalk e Greene, torres quais guarda-chuvas de cobertura transparente, com cápsulas-habitação sustentadas por suas hastes. Mas ao contrário ' da Land Art , toda a volatilidade ou aleatoriedade ou instabilidade material sustenta-se por uma apologia frequentemente crítica do uso de tecnologias avançadas porque não pensa as consequências sociais e ambientais amplas de suas proposições

megaestruturais. Não que os trabalhos da Terra não envolvam deliberadas alterações e contradições impostas à natureza, mas suas escalas e condições efêmeras os tornam, relativamente, menos consequentes.

4.4 - Body Art

Sobre Libi, de Otto Muhl (?), um dos membros do Instituto Vienense de Arte Direta, em 1969:

"Ao longo da ação, um ovo é quebrado dentro da vagina de uma moça menstruando, que então se posiciona de modo a permitir que o ovo goteje dentro da boca do artista".(19)

(Anti)arte movida pela psicologia e afecção ou tratar-se-ia da condição humana sob o ângulo do pior, da gratuidade negativa e insignificância da existência - num tal romantismo que remontaria à facticidade em Schopenhauer (1788-1860), interessado em si mesmo como indivíduo mortal e contra as metafísicas ou arquitecturas conceituais do ser? Corpo-a-corpo com a realidade para inversão de uma lógica do trágico? Leepa:

"Quando o Romantismo gradualmente perdeu o seu domínio momentâneo, o pêndulo estético pendeu para o seu pólo oposto, o Existencialismo. O Existencialismo, uma das filosofias mais vitais do século XX e, particularmente, do mundo do pós-guerra, sustenta que a condição do homem é absurda - ele está incapacitado de entender qual a razão de sua existência. A continuarem a confiar em interpretações românticas, imaginárias e subjetivas do mundo, os existencialistas preferem encarar a existência fenomenologicamente".(20)

O absurdo da ação da Body Art configuraria uma operação artística neoexistencialista? "Os existencialistas negam a idéia clássica de tragédia e voltam-se para a paródia; o homem contemporâneo pode ser tratado apenas de maneira derrisória, já que sua posição no mundo é mais absurda do que simplesmente "

trágica"(21). Herman Nitsch (?), outro dos mais importantes acionistas austríacos, sobre o seu Orgien-Mysterien Theater/1974, em Munique (ilust. 34), uma ação em que ele faz-se crucificar nu e ser banhado pelo sangue de um animal então sacrificado:

"Através da minha produção (uma forma do misti-
cismo do ser), eu me dedico ao aparente negativo,
condenável, perverso, obsceno, à paixão e histeria
do ato de sacrifício para que VOCÊ seja pou-
pado da descida até a extrema vergonha ou sujei-
ra de sua reputação".(22)

É como se o artista, ao desafiar a morte, fizesse ver que a natureza não é a ordem vital (premissa moderna), mas a inscri-
ção do sujeito na cultura. Para Freud, a natureza é represen-
tada como correlata à ordem do narcisismo. A passagem da natu-
reza à cultura (que na arte corresponderia à superação do sig-
no pela materialidade ou, ainda, da mimese pela abstração e
conceitualidade) seria equivalente ao movimento do sujeito
deslocando-se do ego ideal para o ideal do ego, quer dizer,
do ego posto como seu próprio ideal ao ego submetido a um ide-
al auto-superante - ou ainda, do imaginário ao simbólico; de
um sujeito ensimesmado a um sujeito dissolvido no mundo, com
partilhando de seus fatos e resíduos. Um sujeito transcenden-
te porque deixa-se tomar como coisa de si mesmo num mundo po-
deroso com o qual deve confrontar-se; ultrapassar os limites
do medo e do conhecimento. A referência freudiana e moderna -
da natureza como inscrição do sujeito na cultura - é o Evolu-
cionismo de Darwin (1809-1882) e a filosofia política dos sé-
culos XVII e XVIII, Hobbes (1588-1679) e Rousseau (1712-1778)
particularmente. Entre o direito natural e o contrato social,
o indivíduo abandonaria o isolamento (o em-si-mesmo) para um

estado de convivência e reciprocidade (dados fenomenológicos). Para Hobbes, o temor da morte é que faria o indivíduo delegar parte de seu poder. Rousseau, por sua vez, pensa a piedade como a causa para tal atitude. Se me permito um breve raciocínio, o não medo da morte na Body Art implicaria um indivíduo que, mesmo diante de uma ordem absurda da realidade, não se deixa constranger ou comandar - muito pelo contrário, exerce-o sobre si mesmo (e aqui, mesmo a premissa da piedade não pode sustentar-se). A descida extrema de que fala Nitsch não é um limite virtual da Body Art: depois da ação de mutilar-se à exaustão, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), outro dos membros do Grupo austríaco de arte direta, suicida-se. À esse respeito, Mário Pedrosa não alivia:

"Como que amparando-se ainda no mestre incomparável e distante, atacam-se ao próprio corpo, invocando a tonsura que Duchamp se havia feito na cabeça, sob a forma de uma estrela. É impossível não evocar as velhas palavras de Benjamin, em face das experiências revulsivas destes ultralógicos nihilistas da arte corporal: 'Tornou-se (a humanidade)... bastante estranha a si mesma para... viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem'. (...) este jovem artista austríaco, arrebatado por seus impulsos autodestrutivos e narcísicos, inconformado com os determinismos atávicos da vontade de ser (...) acaba por cortar o pênis, imolado a obscuras idéias (ou burgas?) pelas quais se matou. (...) Como testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial, nem transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. É o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência".(23)

É evidente o juízo de valor cultural (a depressão pós-industrial) que Pedrosa faz sobre as ações mais violentas da Body Art - a operação artística aqui não seria senão um ato moral, e sua condição mental ou conceitual derivaria para conteúdos dolorosos. Para a psicanálise clássica, o ego ideal corresponderia a um sujeito que se coloca como seu próprio ideal; no ide

al do ego, o sujeito submeter-se-ia a um ideal que lhe transcende. Se o ideal do artista é sua arte mesma, a Body Art fundiria às avessas tais noções, já que o acionista (pelo menos aquele radicalmente violento) estaria inserido numa relação não dual mas solitária, definida entre a rivalidade (auto-destruição) e a luta de desprestígio (a destruição da arte).

Por outro lado, ao radicalizar um discurso interpretativo do real (a situação da condição humana contemporânea), as ações da Body Art propõem aos sujeitos de sua experiência nomear o prazer e o desprazer colocados à sua disposição - e tal nomeação ou vontade de nomeação (diria Hélio Pellegrino, "a liberdade como escolha de necessidades") é que funcionariam como reservas ou garantias de sobrevivência.

Em Seedbed/1972, Vito Acconci (?) masturba-se sob uma rampa montada no interior de uma galeria e, sem que seja visto, deixa-se ouvir por pronunciar sons relativos ou alusivos a suas fantasias sexuais, bem como os sentimentos experimentados no momento mesmo. Antes, em 1971, Chris Burden (?) dá um tiro no seu próprio braço, em Los Angeles - além de rastejar seminu por vidros estilhaçados; ser crucificado na traseira de um Volkswagen; tomar como refém uma apresentadora de show de televisão; fazer declarações sinistras que interrompem horários comerciais de televisão através de um canal pirata. Paradoxalmente contrários à questão do individualismo exacerbado na América do mercado competitivo, Acconci e Burden parecem transformar seus públicos em réus confessos da memória assassina da humanidade já que, depois de saciados em suas pulsões mais primitivas, os civilizados retornariam à normalidade de seus dias comuns.

Freud concebera o suparego de forma a complexifi

car a reflexão sobre o poder, a política e a disciplina, recentemente avançada por Foucault. O superego seria, simultaneamente, a instância da lei, do princípio, do valor e da norma, agente da disciplina, do controle, do exame e da ação. Há na evolução desse conceito um paralelo com o desenvolvimento da tortura e do sistema jurídico-policial do Ocidente, cujos princípios de moralidade pública e privada encontram unidade na herança clássica e religiosa das antigas Grécia, Roma e Israel. Segundo Peters(24), a tortura surge quando da formação das cidades-estados gregas, substituindo as lutas pessoais para solução de conflitos. O Humanismo de Aristóteles a Cícero admitira a possibilidade de uso jurídico da tortura - desde que por razões inquestionáveis. O século XII, esplendor da Inquisição, sucedera um período que abolira a tortura por força da religiosidade germânica dominante sobre o mundo europeu pós-queda romana. O Iluminismo, por sua vez, dissolve a tortura como prática legal no século XVIII mas a instituição da polícia no século XIX, definida sobretudo como segurança do Estado (expressão do bem comum), a resgataria para crimes de exceção. A tortura ilegal, não-jurídica, atingiria níveis insuspeitáveis nos regimes autoritários quais Facismo, Nazismo e Comunismo - daí a fundação da Anistia Internacional, de fins meramente humanitários, para especialmente proteger aqueles que são torturados justamente por combater a opressão de Estados legalmente constituídos ou não. Para além da criação de uma jurisdição penal universal contra os crimes de tortura, Peters esclarece um conceito talvez caro à operação artística da Body Art: a prática da dignidade humana como única resistência àquilo sem o qual a tortura não existe: o torturador. A violência contra si mesmo, no caso do artista da Body Art,

implicaria uma confissão pública de que apenas o indivíduo pode julgar-se - remontando à idéia de justiça não menos romântica dos liberais esclarecidos quais Voltaire (1694-1778), ao preverem que, afastando a tortura da esfera do direito, ela 'desapareceria do mundo automaticamente. De qualquer modo, se há algo de crepuscular na Body Art, deve-se ao fato de suas ações não oferecerem consolos éticos ou políticos. O que há de assustador ali é o fato da incapacidade do homem contemporâneo acreditar realmente em formas transcendentais de salvação. A hipótese de um pathos cristão - entre culpa e expiação - próprio à Body Art não pode ser descartada mas, inversamente proporcional, ela pode implicar a idéia de que pecado é o otimismo; ridícula é a permanência numa história feita de supressões e assassinatos. A Body Art configuraria essa inversão crítica da presença, da intimidade e do conforto - daí os abusos do sexo, da violência e da solidão que, eventualmente assumem a forma de travestismos, fetichismos pornográficos e voyeurismo (Vigília pelo defunto Capitão Hasan Tursun Efendi, celebração ritual comemorando um herói da guerra/1971, de Tosun Bayrak/ 1926 , em Nova York - ilustr. 35).

Ao conferir a absoluta exposição do artista, a sequenciação de sua fragilidade ou força num espetáculo que causa sobretudo repulsa - pelo menos de modo imediato, ao senso comum - parece difícil pensar a manobra da Body Art como uma proposição artística criativa, distanciada de opções maníacas que buscariam reforçar ou alimentar a cadeia-libidinal-narcísica-fetichista-exibicionista do mundo que a bombardeia em seus sinais de liberdade, individualidade e autonomia. Mas se há algo que não pode ser evitado é o fato de que, se a violência asséptica da mídia já não choca por seu processo avas-

saladoramente repetitivo (que faz tudo tender ao hábito, banalizando o mal), ao intensificar o real que há no real a ação da Body Art não educa para uma indiferença dos sentidos - antes, para a sua reativação crítica.

Mas a Body Art não se limita à uma visualidade 'escatológica. Em Posição de leitura para uma queimadura de 2º grau/1970 (ilust. 36), Dennis Oppenheim (1938) quer fazer-se atravessar pela luz do sol: protege parte do seu corpo por um livro significativamente de nome Tactics (táticas), de modo a conferir a energia absorvida por sua exposição. Diz ele:

"Minha preocupação com o Corpo veio do constante contato físico com grandes corpos de terra. Agora eu estou fazendo slides microscópicos de tecidos de peles: o sentido é tornar-se mais e mais íntimo. Fascina-me como o corpo muda sob diferentes estímulos e pressões". (25)

A referência que o artista faz aos corpos de terra com os quais mantivera contato físico constante diz respeito às suas experiências na Land Art (uma delas comentadas no ítem anterior). Radical intimismo mesmo pode-se verificar nas obras de, frequentemente, pequenas dimensões criadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark. Distantes de um pathos pessimista, elas permitem ser manipuladas e vestidas - antes, apenas podem existir assim.

Sobre os seus Parangolés, capas coloridas que exigem ser experimentadas ou vivenciadas (já que não tratar-se-ia do corpo como suporte da obra mas da fusão do corpo com a obra, ou ainda, a incorporação da obra ao corpo), Hélio declararia:

"(...) o espectador veste a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ato de vestir a obra já implica uma

transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. (...) Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora participador. (...) percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal".(26)

De seu Parangolé 1/1964 (ilust. 37), vestido por Nildo da Manguera em apresentação pública no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro/1965, ao Parangolé Gileasa/s.d. (ilust. 38) criado e vestido por Hélio em homenagem a Gilberto Gil, trata-se da dialética moderna da transparência inflexível e poéticamente colocada à intimidade de um experimentador-provador - como prefiro referir-me: a estrutura-parangolé encontra a estrutura-corpo-do-homem e, agora, tudo não é senão uma revolução de formas formando-se, formas-processos. O paradigmático objeto de arte moderno - que gira sobre si mesmo de modo a constituir sua autonomia frente aos constrangimentos da realidade, auto-crítico, objeto-eixo-de-si-mesmo - não pode suportar a irrupção do parangolé: aqui a obra gira com o giro da quele que a prova; ela é apenas obra de arte (o conceito) se alguém a incorpora (a matéria). O provador pode apenas pensar a obra se a sente, e esta apenas perde sua objetualidade mecânico-instrumental se permite encontrar no corpo do provador a energia que o torna auto-libertário, auto-comovente. A tese 'do suprasensorial/1968, de Hélio, já está aí implicada. Diz ele:

"Supra (aboutissement) - a chegada ao suprasensorial é a tomada definitiva da posição à margem. Supra marginalidade - la vita, malalindavita, o prazer como realização, vitacopuplacer. Obra? 'que é senão gozar? Gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar. Hummmm... Sei que estou vivo - é só o que resta - o sabor, salabor, salibidor. A nova era chegou: marginalibidocannabianis

mo: l'opera morreu. Morra a mão de ferro: sentir para o gozo. A palavra, o que se vê, ouve-se, ' grita-se, cantata-se, catarsis-se: o mundo quer respirar. MARGINetical. A nova cara se descobre, é linda, é o que há séculos estava escondido, ' sai, ergue-se phalluvaginamente, supuxadamente, ergue-se a fumaça, sauna do novo mundo. A ratari a de cima corra - libertá tá tá tático, tara, a bichalouca mexe, mexe, ato gozo termal, sob a sa raivada 22, 32, 38, 45, sete meia cinco da noite que chega, Está quente. A mulher se lava. O ho mem se despe e recomeça".(27)

O sentido anti-objetual-confinado-acabado ou anti-arte-tradicional torna-se explícito na visualidade hélio-otiticicaniana : é no gozo onde os corpos perdem seus limites; transcendem os contornos acabados da carne; expandem o espírito que os inflama. Não pode haver ângulos no gozo, uma tal matemática ou geometria do desejo, porque sua irrupção é irresistível. Ao contrário da ansiedade, o gozo desmaterializa o presente (intensifica-o) ou o agora por torná-lo para sempre . O moderno é , paradoxalmente, convertido em clássico.

A esse respeito, e sobre Lygia Clark, o comentário é de Guy Brett:

"(...)a produção de Lygia se desmaterializa cada vez mais, enquanto a ênfase vai se deslocando na direção do ser humano. O objeto serve ao ser humano em relação à vida, à busca de sua personalidade e felicidade".(28)

No seu Diálogo/1966 (ilust. 39), Lygia busca fazer o corpo redescobrir-se algo auto-distensivo - entre a carícia e o acolhimento; a presença e sua passagem: ligas de tecido elástico compõem pulseiras para as mãos. Ligaduras do ser consigo, elas devem educar os sentidos para a renovação constante de si mesmos. Diz ela:

"O instante do ato não é renovável. Ele existe ' por si próprio: o repetir é lhe dar outra significação. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa ' em si. Só o instante do ato é vida".(29)

Daí o seu Caminhando/1967 (ilust. 40): a ação de recortar em papel uma fita de Moebius dissolve o objeto e aqui, a arte recusa definir-se como uma manobra criativa objetificada em matéria (a ordem da techné) para ser, tão somente, uma operação criativa objetificada em si mesma (o movimento do próprio corpo que a realiza).

Em Túnel/1973 (ilust. 41), trabalho realizado na Sorbonne, em Paris: Lygia, envolvida por um tecido branco como só Christo (o búlgaro/1935) faria à paisagem urbana e natural, rota em torno de si mesma qual uma tromba ou apêndice (que - antes de constranger seus movimentos - abre-os para uma relação cega, às escuras, intimamente noturna-em-branco-com-o mundo) em voluntária vertigem (um gozo integral, abrigado em seu próprio abraço que a faz ver-se junto a si, dentro de si). Será ela a Vitória de Samothracia (c. 190 d.C.) contemporânea, coberta em véu-seda que arrasta o mundo sem poder vê-lo. A escultura no Louvre é, também, sem cabeça e braços mas alada - pode lançar-se ao tempo degenerador da história, desmaterializando-se em sua própria antevisão (o conceito). Lygia está assim, aspirando à classicidade: tudo ali é vital e real enquanto passa; nenhuma percepção pode resistir mais que um instante - pensá-la é, já, um indício do passado.

O corpo do artista, que na Body Art substitui o objeto de arte, é um corpo-obra a produzir um corpo-criador, ou ainda, um corpo-criador a produzir um corpo-obra-criador - daí ser uma arte-processo. Se no caso de suas práticas violentas, seus artistas seriam amorais porque não colocam para si mesmos o problema de distinguir o artisticamente correto do hipoteticamente errado, a arte de Hélio e Lygia não seria terapêutica - não sugere soluções ou métodos; não propõe ideo-

logias. Eles limitam-se a dar testemunhos de si mesmos, assim como os experimentadores/provadores de suas obras devem alcançar uma plena auto-consciência - essencial para continuar fazendo escolhas, produzindo alterações e transformações.

Notas:

- (1) KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia. In: Malasartes. Rio de Janeiro, Mário Aratanha Editor, 1975. Nº 1, p. 10.
- (2) Idem, Ib., p. 12.
- (3) KOSUTH, Joseph. Joseph Kosuth. In: Flash Art. Roma, Giancarlo Politi, 1971. Fevereiro/Marzo, p. 2.
- (4) WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo, Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.
- (5) MILLET, Catherine. Joseph Kosuth. In: Flash Art. Roma, Giancarlo Politi, 1971. Fevereiro/Marzo, p. 2.
- (6) LIPPARD, Lucy. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York, Praeger Publishers, 1973. p. 98.
- (7) LUCIE-SMITH, Edward. Art Today (From Abstract Expressionism to Superrealism). Oxford, Phaidon, 1986. p. 431 e p. 436.
- (8) LIPPARD, Lucy. Op. cit., p. 5.
- (9) Idem, ib., p. 200.
- (10) LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975. p. 170.
- (11) CELANT, Germano. Art Povera (Conceptual, Actual or Impossible Art?). London, Studio Vista, 1969. p. 56.
- (12) ROSENBERG, Harold. Desestetização. In: BATTCKOCK, Gregory. Op. cit., p. 221-2.
- (13) FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. Lygia

Clark e Hélio Oiticica. Catálogo da Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1986. p. 12-3.

(14) Idem, *ib.*, p. 8.

(15) LIPPARD, Lucy. O Dilema. In: BATTCOCK, Gregory. *Op. cit.*, p. 184.

(16) CELANT, Germano. *Op. cit.*, p. 61.

(17) A declaração é de George Muller, citado em LUCIE-SMITH, Edward. *Op. cit.*, p. 419.

(18) CELANT, Germano. *Op. cit.*, p. 179.

(19) LUCIE-SMITH, Edward. *Op. cit.*, p. 408.

(20) LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCOCK, Gregory. *Op. cit.*, p. 169.

(21) Idem, *ib.*, p. 174.

(22) LUCIE-SMITH, Edward. *Op. cit.*, p. 408.

(23) FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. Mário Pedrosa, retratos do exílio. Rio de Janeiro, Antares, 1982. p. 108-10.

(24) PETERS, Edward. Tortura. São Paulo, Ática, 1989.

(25) LUCIE-SMITH, Edward. *Op. cit.*, p. 437.

(26) OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 70-1.

(27) FUNARTE. *Op. cit.*, p. 13.

(28) O comentário é de Guy Brett, jornalista e crítico inglês (1942), em entrevista a Carlos Zílio e Luciano Figueiredo. In: FUNARTE. *Op. cit.*, p. 34.

(29) FUNARTE. *Op. cit.*, p. 109.

Capítulo 5 - O CONTEMPORÂNEO(?)

Considera-se, grosso modo, como arte contemporânea as produções visuais do Pós-guerra que teriam seguido a quelas da assim designada arte moderna (o Modernismo Triunfante) da 1.ª metade do século XX. A afirmação é de Argan:

"A arte contemporânea não é tal apenas porque é a arte do nosso tempo, mas porque quer ser do seu próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo e negativo, da situação não só política como cultural".(1)

Por ser com-o-tempo, o contemporâneo tem uma duração continuamente alterável - indeterminando, por sua vez, o que seja presente ou passado. De modo semelhante, a relação entre o moderno e o clássico perdera, no século XVIII, qualquer referência histórica fixa. Desde então, o que torna algo moderno - não mais como oposição a um passado recente (a estruturação das bases de organização de um Estado nascente) ou assenso a um passado remoto (o resgate de modelos culturais da Antiguidade Clássica)(2) - deve-se antes a uma intervenção crítica nos fundamentos cronológicos, do que a um paralogismo.

O termo moderno é derivado do advérbio latino modo, que significa agora mesmo - intensificação máxima do presente, algo que marca definitivamente sua duração. A arte moderna é uma arte do seu tempo não por uma decisão mas pela absoluta inevitabilidade do agora(3). No caso da arte contemporânea - se compreendo realmente Argan - haveria uma tal imposição ou programa em querer ser-com-o-seu-tempo. Mas é possível um tal cálculo? Quem responde é Antônio Cícero:

"Ser contemporâneo significa ser presentificável ou comparável a mim, que estou empregando a palavra contemporâneo. (...) Uma vez que a contemporaneidade consiste em uma relação comutativa, não

posso deixar de, reflexivamente, me reconhecer ' contemporâneo das coisas e pessoas que me são contemporâneas. Não posso contudo desejar ser contemporâneo dessas coisas ou pessoas, pois elas não podem existir sem serem minhas contemporâneas". (4)

É completa, tornando evidente o índice tautológico de uma tal contemporaneidade:

"Se me digo contemporâneo não desta ou daquela coisa mas contemporâneo simpliciter, não posso deixar de estar empregando incorretamente a palavra contemporâneo, pois não estou dizendo absolutamente nada: o meu enunciado, nesse caso, não é verdadeiro nem falso. Dizê-lo ou dizer o seu o posto são a mesma coisa: ele não chega a fazer declaração alguma. Para declarar alguma coisa, meu enunciado teria que explicitar de que objeto me digo contemporâneo. A contemporaneidade é sempre relativa. Uma vez que não se pode ser contemporâneo de modo absoluto, já que isso nada quer dizer, tampouco pode-se desejar sê-lo". (5)

Se o contemporâneo implica uma comutação necessária de presentificações, posso considerar como tal a arte do Conceitualismo - no sentido de que suas práticas radicais tenderiam a inviabilizar comparecimentos? Ainda que eu seja capaz de experimentar idéias (Arte-Linguagem), resíduos (Povera), espaços (Land Art) e corpos humanos (Body Art), imprimindo-lhes contemporaneidade porque nos presentificamos mutuamente, quanto isso pode durar? No momento que deixo de vivenciá-los, eles já não podem mais existir - e uma tal relação-com-o-tempo não mais sustenta-se. A contemporaneidade deles e minha dependeria do tempo de uma intenção realizadora do outro que, neste caso, não é senão uma auto-realização inevitavelmente. Pergunto-me: em tal fenomenologia, não é novamente o agora mesmo que define o moderno que comparece? É possível ser-com-o-tempo-do-outro sem sê-lo no agora-mesmo-do-seu-próprio-tempo?

5.1 - Determinação da indeterminação

O agora não é uma indecisão ou perplexidade. O agora é agora, uma determinação para a indeterminação, isto é, uma abertura para o devir. Por isso mesmo, o impulso das vanguardas não é o culto ao novo, mas a atenção ao agora. O agora é agora independentemente do surgimento de algo novo. Antes de ser a captação ou produção de algo inexistente, o agora é a própria condição de possibilidade daquelas. As vanguardas históricas imprimiram à criação em arte uma velocidade dramática, senão trágica, porque percebiam a inconsistência do novo diante da totalidade do agora - quer dizer, a insuficiência do tornado existente ante a ilimitada possibilidade de existência ou presentificação. O novo apenas confirma a possibilidade de sua existência. O agora ultrapassa-o, porque em si mesmo traz a possibilidade de surgimento e desaparecimento. No agora, tudo pode dissolver-se - e ainda que isto não ocorra, tal possibilidade permanece. Se o novo é algo que deixou de não existir, o agora existe, pode fazer existir e fazer não-existir. O novo nega sua inexistência mas não pode negar toda a inexistência. Apenas o agora pode negar toda a existência e toda a inexistência. O novo pode até destruir alguma coisa, mas não pode deixar de ser uma memória do destruído. O agora - quer faça existir ou faça desaparecer - é sempre o comparecimento de uma dúvida ou incerteza sobre o que há e o que parece não haver.

O novo não é, necessariamente, insuportável à realidade. O agora, contrariamente, é insuportável à realidade porque quando digo agora mesmo, toda uma trama de sustentação do mundo (suas formas e ordens, suas versões canônicas, persuasões e dados positivos) parece ter que provar-se articulada ou recompor-se ou reestruturar-se - caso contrário, tende à

vulnerabilidade e extinção. Sobretudo: é no agora - em que ar risco tudo por nada, a total possibilidade pela impossibilidade absoluta - que o novo viabiliza-se, não sendo mais que um fragmento da impossibilidade negada já que um outro agora dispõe de uma outra possibilidade de impossibilidade, determinação de indeterminação.

O ser-com-o-tempo é uma indecisão ou perplexidade. O ser-com-o tempo é um deixar-de-ser-com-o-tempo-que-passa - daí ser uma indeterminação para uma impossibilidade, isto é, uma incompletude (se é com-o-tempo, ele não pode ter a totalidade do agora) para a certeza de uma negação (o ser-com-o-tempo é um cálculo que não pode ser feito; o futuro não pode presentificar-se).

Ora, as práticas desmaterializantes do Conceitualismo são antes determinações para indeterminações: obras para a transformação de suas matérias (tangíveis ou mentais) , dadas ao acaso, ao aleatório, ao incontrolável, a um limite ' que não se pode conhecer ou reconhecer mas apenas experimentar - como o limite ou duração do agora. Antes de configurar uma tal arte contemporânea, o Conceitualismo não é senão arte moderna porque traz em si, ainda mais paradoxalmente, a abertura de um agora mesmo: a extinção do objeto de arte pode ser negada pelo esquecimento. Se não me recordo dela, não posso nem mesmo presentificar (ou tornar-me contemporâneo de) sua ausência. Estou, outra vez, lançado à total possibilidade de impossibilidade.

5.2 - Ser-o-tempo

O moderno é uma percepção do que já é de certo '

modo, qual uma possibilidade verificada em si mesma. Antes u
ma visão do que uma previsão a ser confirmada, ele atravessa'
ou supera a realidade por complexificar-lhe suas contradições
ou por estrangê-la com outra exclusão, ainda mais radical :
a dos absolutismos. Diante do agora mesmo, nada é apenas, to
tal ou final.

O novo apenas converte-se em moderno se, mais do
que fazer ver certezas que o mundo nega, estiver sobrecarrega
do de incertezas sobre o limite de sua própria existência e
da capacidade do presente absorver o possível. Para ser moder
no, o novo precisa operar sobre a realidade à beira da convul
são de si mesmo: o agora mesmo implica um momento de decisão
ou suspensão da possibilidade de ser-com-o-tempo (o contempo
râneo) para ser o tempo, propriamente. A obra conceitualista
não parece configurar senão isto.

Notas:

- (1) ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Edi
torial Estampa, 1988. p. 55.
- (2) o melhor esclarecimento dessa afirmação deve-se ao histo
riador Hans Robert Jaus, citado por HABERMAS, Jurgen. Mo
dernidade versus Pós-modernidade. In: Arte em Revista .
São Paulo, CEAC, 1983. p. 86.
- (3) como o prova a prática das vanguardas históricas, anteri
ormente comentada no Cap. 3, item 3.I.
- (4) CÍCERO, Antônio. O moderno é o império do Agora. Caderno'
Idéias (ensaios) do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 08
de março de 1992, p.11.
- (5) Idem, ib.

Capítulo 6 - CONCLUSÃO

O Conceitualismo não se faz mero contraventor , antes continuador da pesquisa do moderno (a intensificação do agora) porque não receia investir teoricamente em seu objeto, desconstruí-lo nos limites de sua emergência paradigmática . A suposição de que a natureza da criação e da experiência em arte implica antes lidar com idéias (conceitos) do que com objetos (matérias) reage a uma tal sociologia artística mecanicista por fazer do autor e do não-autor da obra-em-dissipação provedores do real (a vivência da vertigem do mundo). Paradoxalmente, o Conceitualismo força uma indagação das condições' históricas que presidiram o estabelecimento do objeto de arte como necessária apresentação da natureza autônoma da operação artística - o que poderia fazer com que tal objeto não determinasse por inércia, mas por sua possível contínua atividade , a leitura do passado.

Contra as ortodoxias da forma e do conteúdo; contra a esclerose das hierarquias em arte (o valor de uma pintura, gravura, escultura, arquitetura, desenho - todos objetos/mercadorias); defensor de uma espécie de racionalidade convênte, o Conceitualismo afirma-se através do impacto de suas contradições; de sua ambiguidade insuportável que nada pacifica' ou conclui acerca da natureza da arte mas que constrói, insuspeitavelmente, uma visão coerente de sua diversidade. De formação rigorosamente crítica, ele radicaliza a pulsão moderna' pela abstração e a capacidade de lhe dar vida através de temas aparentemente banais (decidir caminhar; experimentar o chão; anunciar o que já faz): tudo deve servir para transformar a arte em reflexão imediata e irreparável, e esta em ação

- sua rarefação material ou dispersão ambiental ou estado de sagregador pode, de súbito, converter-se num livre sistema ; reconhecer-se algo coerente porque a duração de seus antiobjetos configuraria uma disciplina ou ritmo das tensões mentais e materiais que os informam.

Descartando procedimentos artesanais que regra ' caracteriza as abordagens artísticas tradicionais, tudo no Conceitualismo tenderia à liberdade-como-liberdade que, no entanto, é constrangida por outra entidade não menos ambígua: o tempo. Desde que há um prazo para a irrupção e o ocaso da obra de arte conceitualista, uma tal liberdade opera e define-se, paradoxalmente, como circunstancializada - daí exigir ser cálculo no acaso, precisão na contundência. Presença e ausência são extremos do Conceitualismo: em sua complexificação, o tempo faz-se (como o é) algo irrecorrível e absoluto, produtor de sentidos e desilusões (o esclarecimento doloroso). O (anti) artista e o provador (ex-espectador) experimentariam a superação mental no prazo que a Arte-Linguagem lhes concede, o varzão tautológico; a sublimação material no prazo que a Povera lhes concede, a interioridade do precário; a expansão física no prazo que a Land Art lhes concede, a sensualidade da Terra; a plenitude corporal no prazo que a Body Art lhes concede, a humanidade terminal ou inicial.

Indo às entranhas da produção artística do século XX, particularmente aos conflitos produtivos do Modernismo revolucionário de sua 1.ª metade (o esplendor do objeto), a operação experimentalista é um esforço no sentido de organizar ou elucidar uma natureza da arte irrestritamente marcada pela intuição e raciocínio, pulsão e controle, irrupção e correção. A permeabilidade da obra conceitualista, relati-

va a um público amplo, estaria em que não se pode estar prepa-
rado para ela. Digo, por extensão ética, que ela deve enfren-
tar o próprio (anti)artista: mais vale vivenciá-la do que pro-
duzir vantagens negociáveis posteriores à sua emergência .
Quanto mais sua positividade esgotar-se na experimentação ,
diz-se-á que ela é incontestavelmente íntegra - nada ali pode
ser corrompido ou desgastado ainda. A razão pela qual isso o-
corre é que, para os conceitualistas (através da neutraliza-
ção ostensiva da necessidade de um objeto acabado configurar
a potência produtiva do mundo, algo distanciada da ordem do
sistema ou establishment) a arte move-se tão constantemente '
do que o senso comum designa como pessoal, para o anônimo; da
grande escala íntima ao não menos monumental fragmento; do o-
culto ao culto; do político ao íntimo; do biológico ao podero-
so e do horroroso ao afetivo, que termina por desarmar a clau-
sura dos maniqueísmos. Os artistas modernos criaram problemas
para si mesmos porque uma autonomia em arte apenas funda-se '
quando for capaz de exibir sua dificuldade de estruturação an-
te uma realidade indiscriminatória. Se produziram complexos '
objetos que fizeram furor e permanecem causando perplexidade,
mesmo àqueles que os vêem com frequência, é porque têm simul-
taneamente sido problemas práticos e teóricos. Os modernos '
são uma espécie de artistas que pensam e teorizam sobre aqui-
lo que fazem ou de que tratam, ou ainda, fazem e tratam aqui-
lo que pensam teorizar. Não é surpreendente o fato de que o
melhor da literatura de arte do século XX encontra-se nos ma-
nifestos ou programas das vanguardas e em depoimentos pesso-
ais de artistas quais Kandinsky e Klee, Cézanne e Duchamp, Ad
Reinhardt e Jasper Johns - entre outros. Para a crítica con-
servadora - frequentemente formada sob uma ideologia profissi-

onal que distingue teoria e prática; que costuma afirmar que bons artistas dificilmente são bons teóricos ou o contrário - é inaceitável refletir sobre as pesquisas do Conceitualismo: prefere negá-las ou colocá-las como puros artifícios retóricos. Tal postura não só influenciou de modo negativo a recepção das obras conceitualistas, como o fez de modo produtivo no posterior resgate das dimensões mais atrasadas do objeto de arte tradicional. Mas a ideologia que desacredita a convivência da teoria e prática no gênio não é mais que um sinal de inveja daqueles que, remota ou recentemente, procederam a sínteses irreparáveis acerca da natureza da criação em arte - entre Clifford Still e Da Vinci; Massaccio e Pollock; Monet e Velasquez; Bernini e Giacometti. O que mais incomoda na anti arte de Duchamp é o estrago que causa numa rede de significações (correções) persuasivas cara às instituições dominantes. E toda grande arte não faz senão sobrecarregar de elementos imateriais a realidade sensível; aproximar-se dos sentidos estimados pela comunidade para destruí-los e reconstruí-los a seguir, ainda mais contraditórios ou insuportáveis que antes.

Antidogmático, desconfiante da unidimensionalidade do que seja razão - em arte ou fora dela - o Conceitualismo radicaliza a operação duchambiana por liquidar os ardis que ainda pudessem sustentar ambições de pureza de qualquer ordem características (embora divergentes entre si) das vanguardas históricas positivas (pode o racionalismo repensar-se sem a consideração do irracionalismo?) ou de sinal contrário (como fazer o irracionalismo escapar de um romantismo?): não há nada semelhante no mundo, pelo menos não em uma escala de solicitação coletiva. O (anti)artista aqui seria, num sentido, pós-filosófico: apenas a idéia (ou conceito) que envolve sua

dissolução pode realizar-se sensivelmente. E, justamente por isso - parece-me - não há porque distinguir o moderno do contemporâneo (pelo menos não, grosso modo): se na arte há apenas uma realidade, a do objeto, tal afirmação não é um a priori? E caso seja um a posteriori, porque uma idéia verificada em sua própria conceitualidade seria menos substancialmente artística que um objeto verificado em sua materialidade?

A modernidade, para Habermas, é um projeto inacabado. Será coincidência mera (uma falha?) a configuração minimamente residual em certas obras conceitualistas? Ou apenas haveria o desejo de romper com alguns aspectos repressivos do Modernismo - entre os quais, o triunfo da materialidade objetiva sobre a imaterialidade das mentalidades dos artistas?

Ainda há algo de doutrinário na prática conceitualista (ou, pelo menos, em considerável porção dela) ao tentar fazer o público participar da irrupção ou desenvolvimento de suas obras. E novamente aqui ela encontra correspondência nos registros éticos, políticos e teóricos da arte moderna. Todo o Conceitualismo parece romper definitivamente com o substancialismo que regrá condiciona as noções de sujeito e sentido, psiquismo e inconsciente. Tratar-se-ia de uma operação desfuncionalizante de um modelo universal de subjetividade correspondente ao padrão de individualidade das classes médias burguesas - aquelas que sustentam um sistema supostamente democrático e livre, responsável pela instalação da modernidade equilibrada sobre a tese de um fim comum ao homem e à história. A premissa conceitualista que encaminha a questão do desarmamento dos modelos unificados de subjetividade é aquela mesma própria às vanguardas modernistas de que a arte é uma operação existencial; que implica riscos porque o risco permanente

está em ser - diria mais, em só ser; que sensibiliza e pensa simultaneamente porque sentir é já refletir, e pensar não é ser menos sensível; atravessada das circunstâncias do contexto, seja ele individual ou coletivo mas necessariamente variável qual o modelo de subjetividade que nela se insere.

O Conceitualismo enfatiza a necessidade de uma diversidade de contextos, na medida que a natureza da arte - de modo semelhante aos modelos diversos de subjetividade - exige realizar a diferença; compatibilizar por contrariedades' criativas do que por unidades sem estímulo. Isso quer dizer ' que a experiência artística tradicional fora frequentemente ' organizada somente considerando uma forma particular de existência mas desde a arte moderna, até o Conceitualismo, a circulação de certas modalidades de subjetividades (o objeto) dá ris progressivamente lugar à possibilidade de uma diversidade incomensurável de existências virem à tona (a circulação mais efetiva e fluente de idéias e conceitos).

Aos artistas conceituais parecerá, numa inversão radical, que se uma arte sem objeto é inconcebível, terá sido muito mais absurdo pensá-lo como configuração única da criação em arte. Esta não poderia confinar-se ali: dialética tomada, é como se a desmaterialização absoluta do objeto só tivesse valor enquanto idéia. É preciso desmaterializá-lo progressivamente sabendo que não há sentido nisso a não ser como horizonte noturno que faz progredir a atividade artística. A possibilidade efetiva do fim da arte é que criaria uma tensão ou intervalo antiartístico entre duas intangibilidades: a arte e a vida. O limite crítico do Conceitualismo é, paradoxalmente, seu ponto de sustentação: se o objeto de arte não mais seria capaz de pensar porque identifica-se com o produto iner

te e alienado do Capitalismo mas, no entanto, há sempre um ru
mor de sua presença (como eliminá-lo de todo se uma documenta
ção ou materialidade escassa pode provar-lhe a existência?) ,
resta admitir/reconhecer que - se a arte moderna produziu a
era do esplendor da objetualidade/materialidade - é também '
verdade que sua dimensão conceitual jamais fora negligenciada
(estaria, por assim dizer, obscurecida pela sucessão de ques
tões de ordem formal). O foco de resistência do Conceitualis
mo é fazer com que a carga conceitual seja mais visível ou
imediate que sua matéria sensível reduzida (se existente) -
aqui implicada a pequena técnica de que falava Diderot, cita
do por Lyotard, a fazer ver que há algo que não pode ser vis
to mas apenas concebível. O Conceitualismo apropriar-se-ia ,
então, de premissas teóricas históricas da modernidade nascen
te no século XVIII e desenvolvidas ao longo daquele XX, numa
perspectiva que não é a sua instrumentalização mera mas, mobi
lizado por uma urgência tanto artística quanto política (poli
ticidade intrínseca da arte-como-arte), sua reatualização. Se
a oposição entre matéria e conceito é algo que apenas pode-se
verificar por jogos de idéias, não há porque afirmar que um
seja necessariamente mais real que o outro. Para o Conceitua
lismo não pode mais haver uma condição de arte num tal objeto
atravessado pela mistificação do poder por ser disponível à
declaração de morte da arte em si e da conseqüente exploração
rentável deste fenômeno ou acidente ou mal ou falha que se de
ve evitar.

O Conceitualismo ataca o conformismo do objeto '
de arte, essa disponibilidade contínua ao fracasso forjado pe
lo sistema, ao encarar e exercer o risco do desaparecimento '
da arte como algo existencial ou real: participar do jogo da

vida é jogar com a oróbia morte. É uma tal contemporaneidade do Conceitualismo estaria em que - à medida em que o poder constituído diz-se mais avançado em sua racionalização da realidade, mais desastres ele produz - o cálculo para o acaso , se pode parecer algo metafísico, é tão real quanto um ambiente atravessado do sentido da ausência do objeto de arte, que por sua vez não é senão um ambiente que prescindia da presença de um sujeito contemplativo. A fragmentação material, a quase absoluta neutralidade emocional, o silêncio visual das obras conceitualistas tendem a desmobilizar uma visão de mundo que identifica o humano pela capacidade de manipulação ou gerência sobre o existente. A obra de arte conformada nos limites precisos do objeto estaria incontornavelmente ligada ao antropomorfismo instrumental que altera negativamente a natureza , tornando-a coisa algo estática, morta. O humano que surge do Conceitualismo é em-processo, em-ação, movimento-de-constante-realização-da-vida: tratar-se-á de um ser sendo (condição fenomenológica) contra um ser sido (condição mecanicista).

6.1 - Sinal contrário e Mesmo Sinal

O Conceitualismo não inauguraria um paradigma , propriamente: será fundamentalmente a complexificação de questões modernas (o real e o vago; a subjetividade e o existente ; a apresentação e a representação) atravessadas nos possíveis limites iniciais de uma arte contemporânea. Mas ele tem caráter imediatamente paradoxal: ele é dentro da cultura dominante (a desguisa avançada em arte) mas contra ela (o sistema ou establishment). Sua tarefa não é senão a aceitação' de contradições. O território ou condição do Conceitualismo

define-se como antiartística ou meta-artística ou antiformal' ou antiestética ou desestética ou efêmera ou desmaterializante, caracterizada sobretudo pelo cruzamento ou sobreposição' da teoria da arte, da história da arte, do comportamento do artista e da produção de obras. A reflexão muito particular' do Conceitualismo (Isto é arte? O que arte?) não exclui aquilo que é alvo imediato de sua crítica: o objeto de arte. A suaressão do objeto não implicaria um corte com o passado re-centíssimo, mas diria paradoxalmente, do gesto propriamente' moderno: escolhimento crítico da história.

Talvez por aspirar sem trégua ao antiartístico - o que quer dizer antiobjetualidade - o resultado conceitualista é por demais artístico. Se as vanguardas históricas da arte do século XX constróem uma tradição de insuficiências das conquistas que as antecedem de modo imediato ou que lhes são praticamente simultâneas, trata-se a arte moderna de uma tradição de ausências - seu objeto paradigmático e autônomo teria uma presença negativa ou de sinal contrário. O Conceitualismo, ao dissolvê-lo, radicalizaria um programa de apresentações de ausências. Aqui, agora, a ausência seria limite: portanto, uma ausência positiva ou de mesmo sinal. Então, tenho: o Conceitualismo como tradição e contradição do Moderno.

Se a ausência foi moderna na arte moderna, posso deduzir que a ausência no Conceitualismo faz da arte contemporânea algo moderna - o que implica dizer que apenas pode haver o Moderno e o Não-moderno ou Anti-moderno. O Contemporâneo, radicalmente diferenciado do Moderno, não teria razão de ser (evidentemente, quase todos os autores que teorizam sobre a arte do século XX consideram como contemporânea aquela série de produções que se sucedem ao Pós-guerra - não posso afirmar

que todos o façam porque não os conheço em totalidade. De qualquer forma, no Capítulo 5 uma afirmação de Argan foi tomada como exemplar - permitindo-me dele discordar, bem como também de tal designação. Visto que dizer-se contemporâneo implicava uma relação comutativa, penso ter feito ver que toda relação de dependência suporta o peso da indistinção. O moderno, ao contrário, nada teria de confundível: ele é um agora mesmo, absoluto, intransferível e irreparável como deve ser a ação das obras que se desmaterializam.

A situação existencial da prática conceitualista não é contingente mas um cálculo. A experimentação não é do acaso: trata-se de uma determinação a um choque com aquele. Não é um nada lançado ao nada, mas um algo de encontro ao aleatório. A arte que o Conceitualismo busca operar é uma (anti) arte depois do fim da arte: que a arte tenha sempre sido terminal, debatendo-se com a possibilidade de seu desaparecimento, é sua fragilidade e fortaleza. É porque está no limite do mundo que pode destendê-lo. Apenas por cogitar o fim da arte é que a antiarte pode permanecer num universo artístico; porque num mundo da possibilidade absoluta apenas o desaparecimento de tudo pode ser comum. O Conceitualismo quer fazer ver mais ainda a possibilidade da arte como algo em si e per se.

É através da proposição inicial do Conceitualismo - a elucidação da natureza experimental da arte - que se resgata o impulso primordial da obra de arte moderna: ser um processo correspondente ou derivado para o movimento de uma subjetividade que se constrói criticamente. A pressuposição de que apenas o objeto de arte poderia configurá-lo está saturada da intenção preliminar que a informa: experimentação controlada, para previsão e manipulação eficientes dos resulta-

dos ou conhecimentos da arte. Com o desprestígio de questões formais ou desmobilização objetual da obra de arte, o sentido do possível implícito ao Conceitualismo invisibiliza determinismo e juízos morais (preconceituosos) da prática artística, atacando a presunção da ignorância e a arrogância de uma erudição totalitária - portanto, auto-limitada.

A radical aversão do Conceitualismo - no rastro da arte moderna - por tudo aquilo que indique a presença avassaladora do establishment configura-se no ataque a visualidades normativas, dependentes de uma abordagem sistemática ou de uma tal coerência estrutural (sua progressão linear e seus resultados arredondados). Para o artista conceitualista, longe de condenar-se às imanências artísticas, a prática de uma arte-idéia ou arte-ensaio ou anti-arte ou arte-processo é antes um fim que configura ou demonstra ou fortalece a condição experimental da vida mesma.

Vão obstante o suposto fracasso do Conceitualismo determinado pela absurda capacidade do mercado cooptar aquilo que o ataca incontestavelmente, torna-se visível a escala do desafio artístico auto-imposto. E agora que o Capitalismo foi capaz de pagar caro por fotocópias, resinas desmanchando-se, desenhos no deserto logo apagados à ação dos ventos? Como pode a arte neutralizar as ofensivas de uma realidade que insiste em impor seu poder de propriedade mesmo àquilo que desapareceu ou que permanece intangível, qual uma idéia? O absurdo do desaparecimento do objeto de arte desfaz-se ante a consistência especulativa do capital disposto a fazer circular a imaterialidade de conceitos. Novamente, qual um Van Gogh vendido por US\$ 30,000,0000, não é apenas a capacidade cooperativa do mercado que o Conceitualismo faz ver, mas o poder

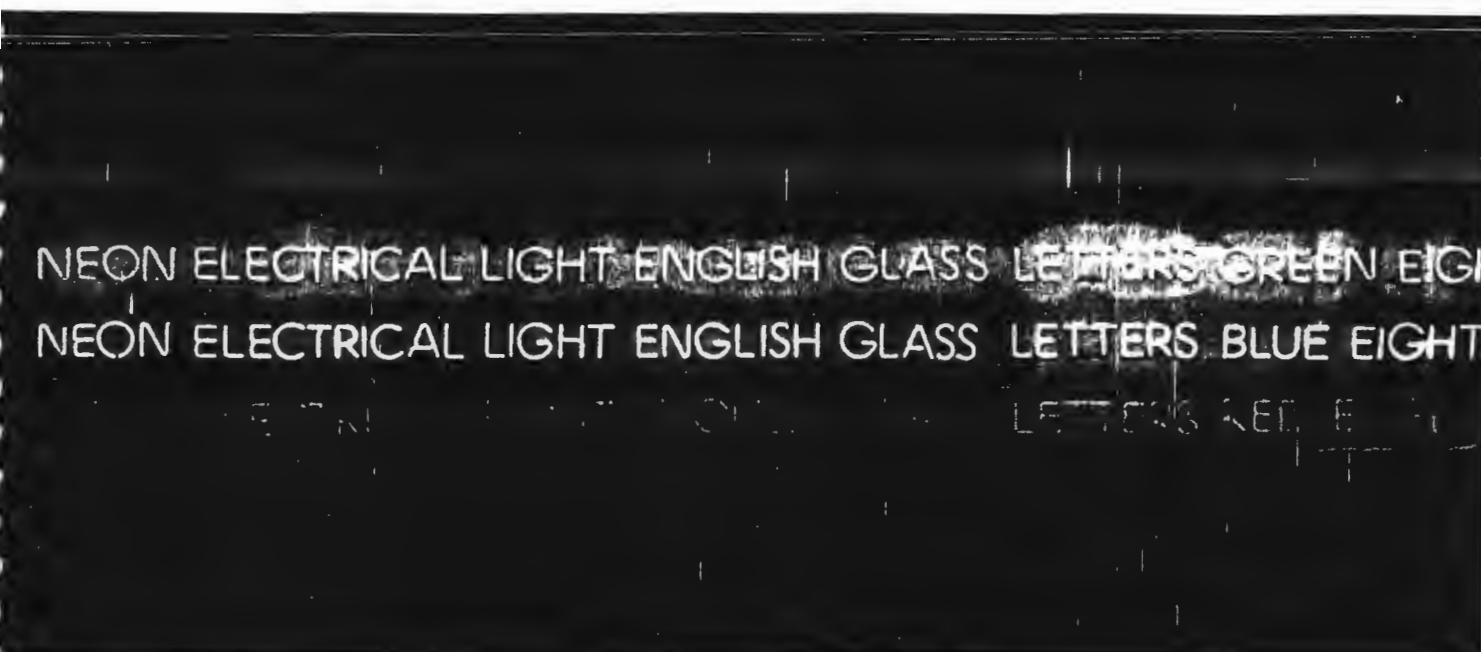
mesmo da arte em desmoralizar ou desmaterializar o capital , ao fazê-lo pagar por algo (o costume do rei?) que deixa-o nu, vulnerável em sua representatividade (puramente especulativa) do real. Sua consideração como mais um ismo à disposição dos saques historicistas coincide(?) significativamente com uma insatisfação relativa às produções, grosso modo, da 2a. metade dos anos 70 que parecem conceber um homem exterior, aquele mesmo que a suposta frieza bistórica do Conceitualismo buscava fazer descrever em favor de um homem interior, caído nas graças de sua razão libertária e de sua subjetividade a conceber. As imagens (das possibilidades humanas) criadas pelas obras ' conceitualistas perdidas ou não para sempre são variáveis dessa vida interiorizada à superfície mesmo do real, tal como a creditara a arte moderna.

ILUSTRAÇÕES

Nota:

- (1) ao lado da identificação das ilustrações, há um parêntese no qual o primeiro número remete à bibliografia; o segundo, à página onde a reprodução original pode ser encontrada.
- (2) as ilustrações aqui apenas dizem respeito às obras conceitualistas comentadas no Capítulo 4.

Ilust. 01 - Joseph Kosuth. Neon Electrical Light English Glass Letters (letrreiro em luz neon, montado sobre parede de uma sala escurrecida), 1966 (19 - p. 437)



NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS GREEN EIGHT
NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS BLUE EIGHT
LETTERS RED EIGHT

Ilust. 02 - Joseph Kosuth. Idea (fotóstato negativo sobre cartão, 122x122cm), 1967 (5 - p. 100)

1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (ἰδέα), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for **widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéal* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **ideāre*, pp **ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to *ideate*', to form in, or as an, idea.

Ilust. 03 - Joseph Kosuth. Painting (fotóstató negativo sobre cartão, 153x153cm), 1967 (5 - p. ' 101)

pāint'ing, n. 1. the act or occupation of covering surfaces with paint.

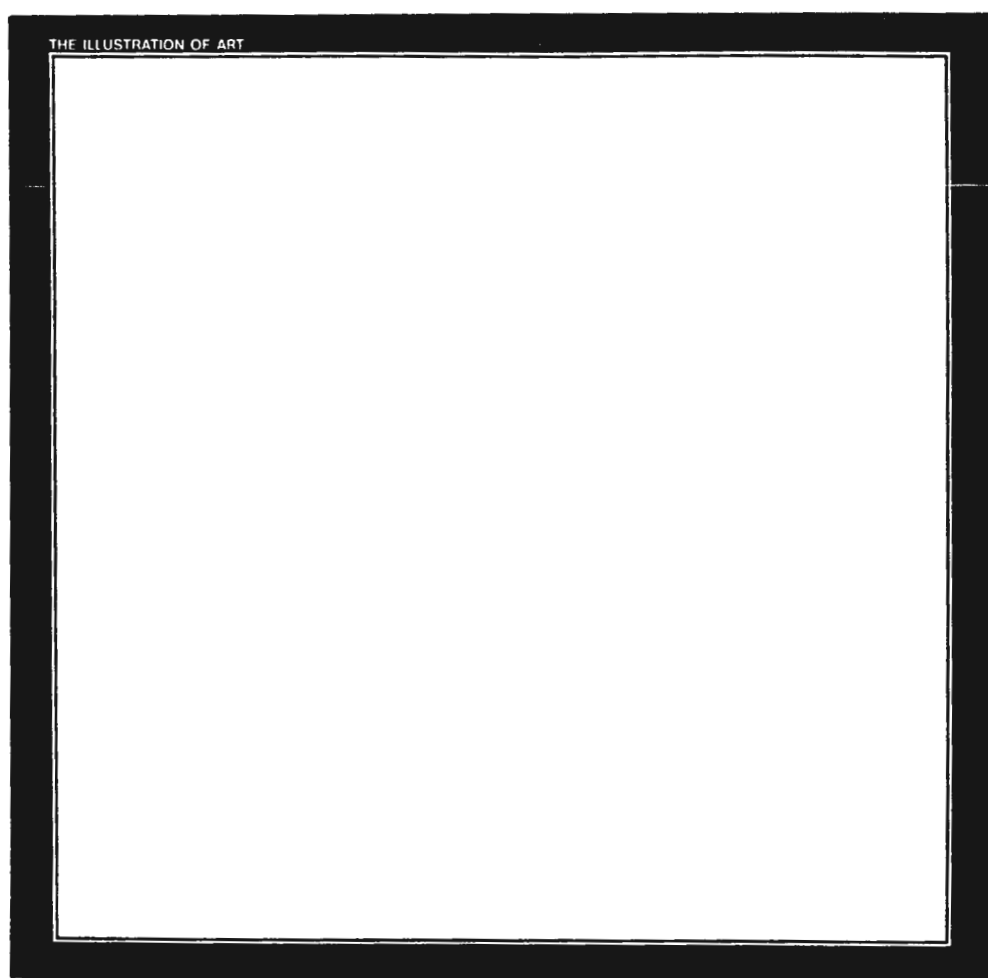
2. the act, art, or occupation of picturing scenes, objects, persons, etc. in paint.

3. a picture in paint, as an oil, water color, etc.

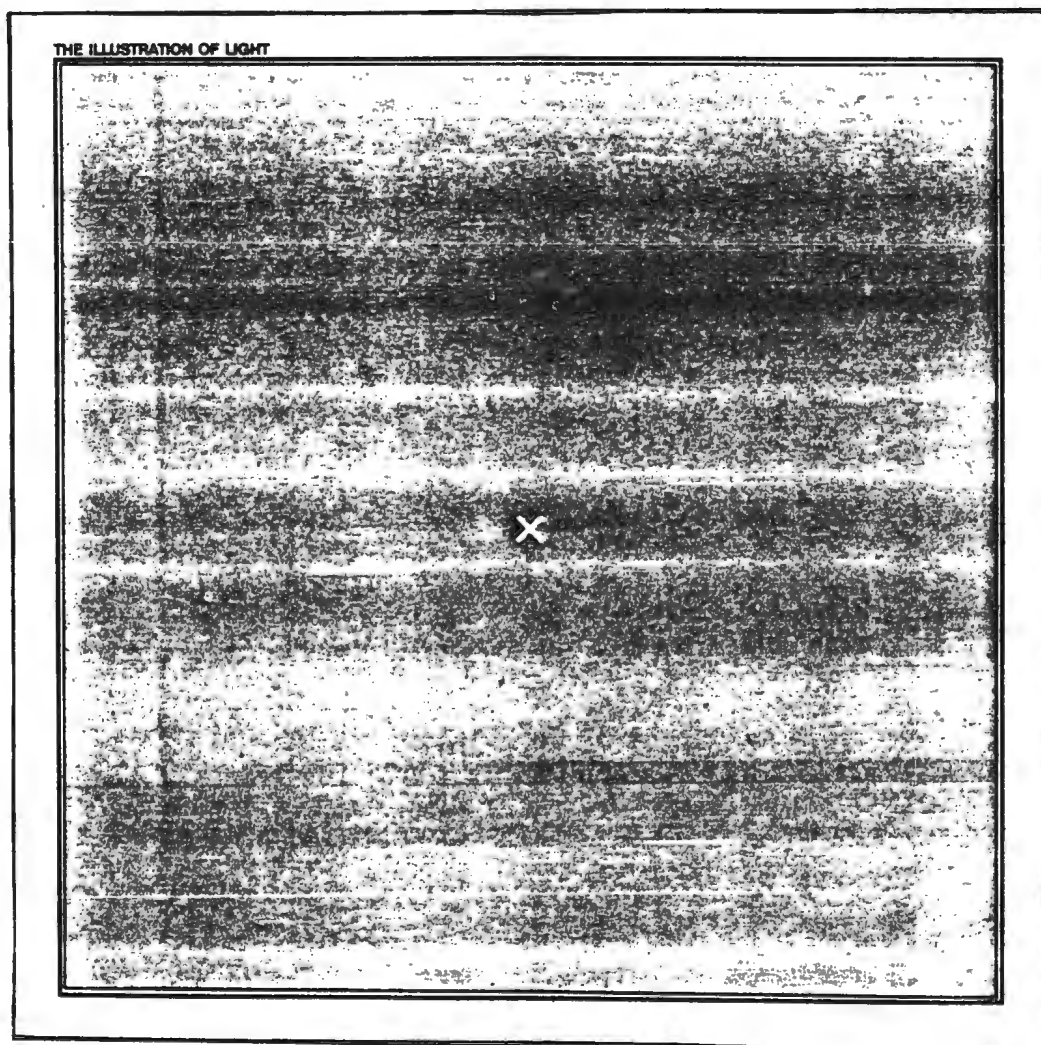
4. colors laid on. [Obs.]

5. delineation that raises a vivid image in the mind; as, word-*painting*. [Obs.]

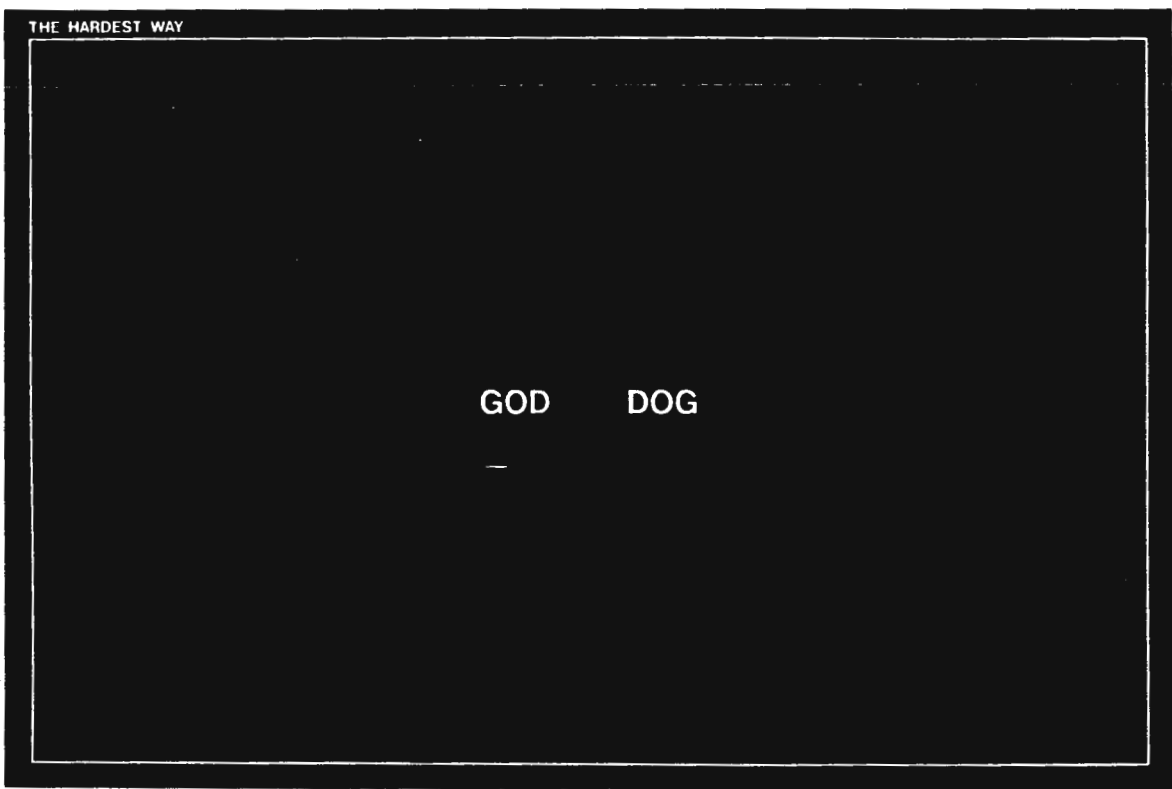
Ilust. 04 - Antônio Dias. The illustration of Art (acrílico s/
tela, 120x120cm), 1971 (31 - p. 16)



Ilust. 05 - Antônio Dias. The illustration of Light (acrílico
s/ tela, 120x120cm), 1971 (31 - p.
17)



Ilust. 06 - Antônio Dias. The hardest Way (acrílico s/ tela ,
200x300cm), 1970 (31 - p. 18)



Ilust. 07 - Waltércio Caldas. Eu sou Você (desenho), 1973 (32
- face 1)

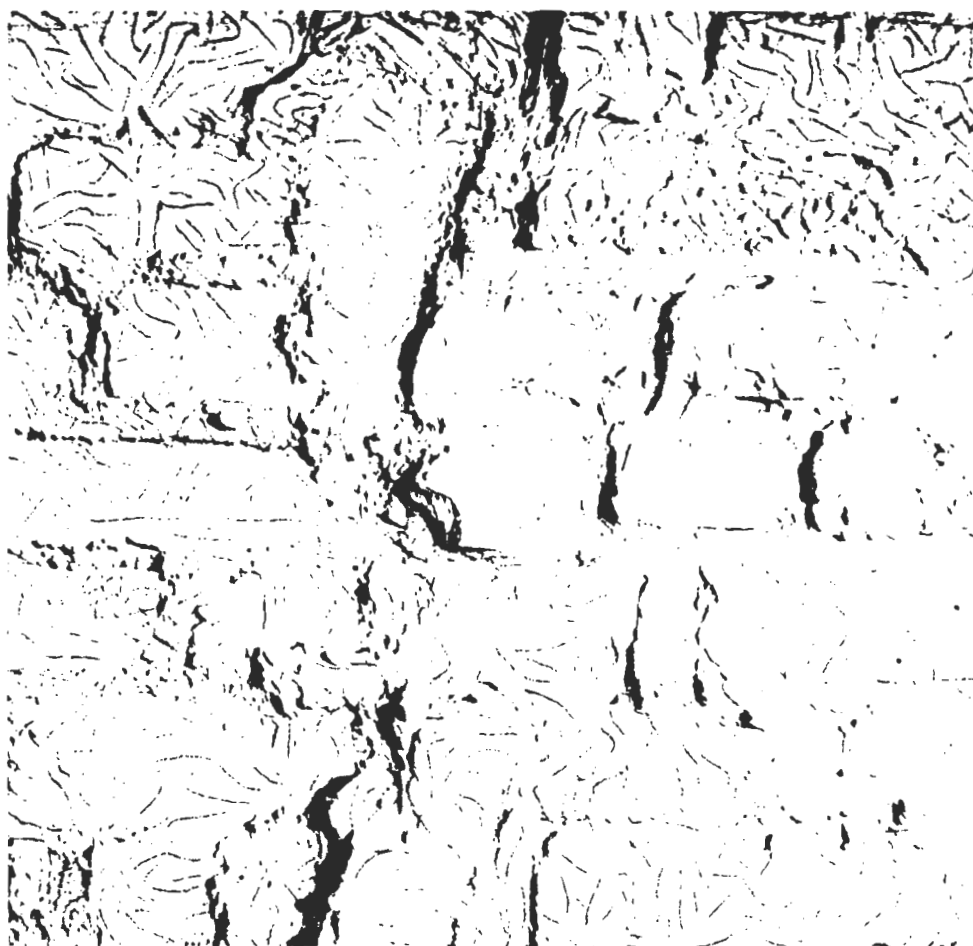
• EU SOU VOCÊ •

Ilust. 08 - Waltércio Caldas. Eu não sou Você (desenho), 1973

(32 - face 2)

• EU NÃO SOU VOCÊ •

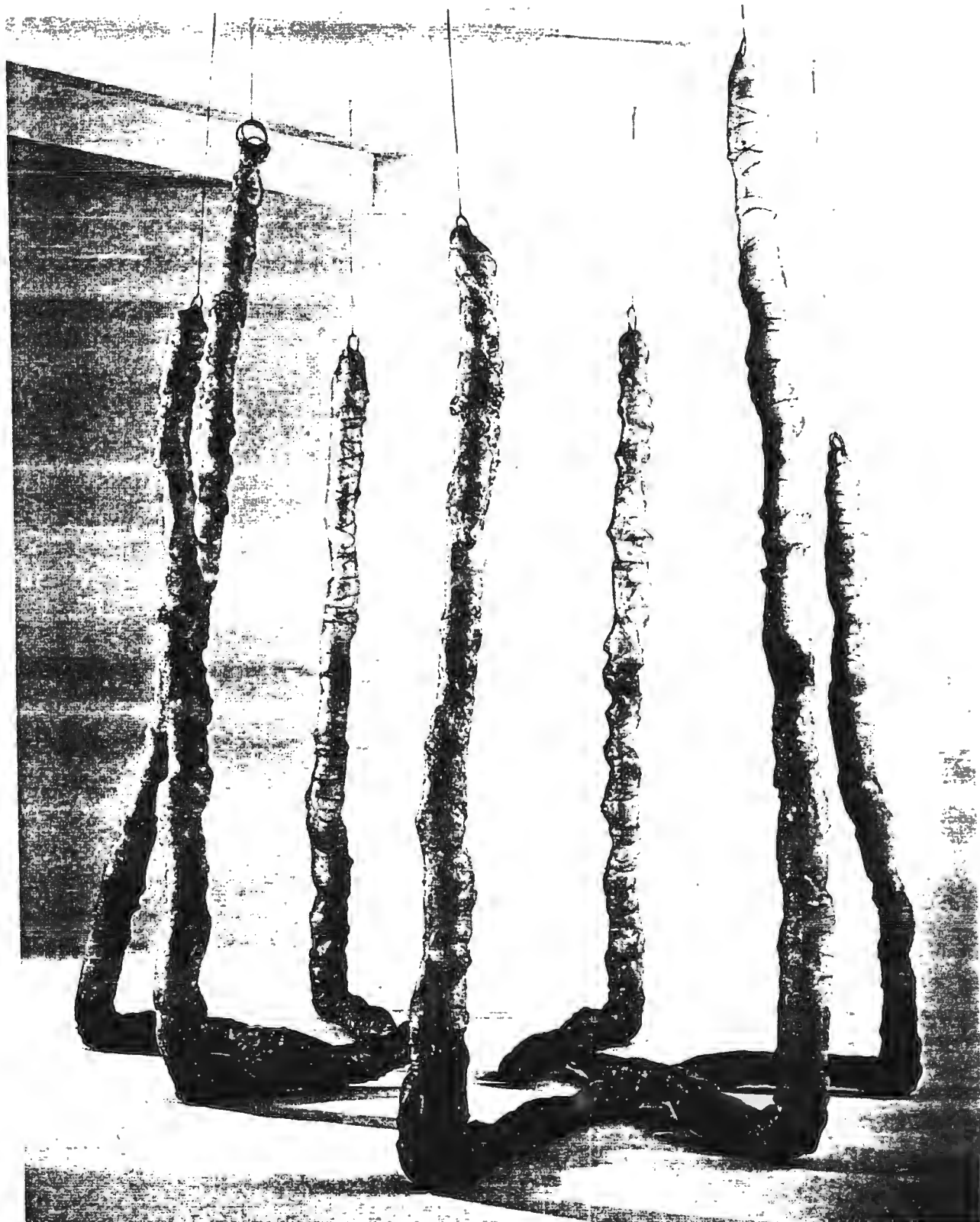
Ilust. 09 - Sol LeWitt. Wall drawing, Lines not touching (linhas em grafite que jamais se tocam, desenhadas sobre a parede do nº 138 da Prince St., Nova York), 1971 (18 - p. 201)



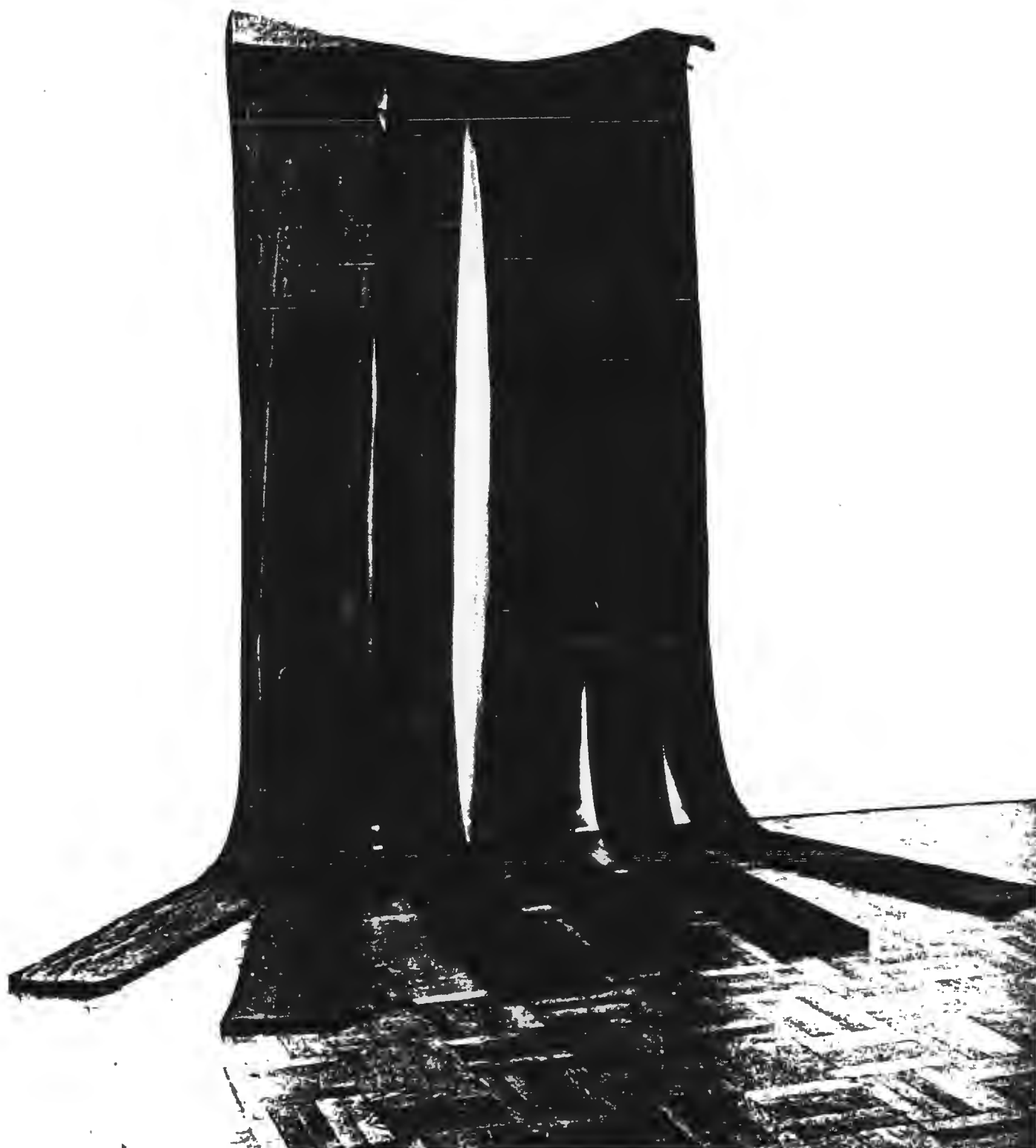
Ilust. 10 - Eva Hesse. Sans I (borracha com interior plástico,
184 cm x 17.5 cm x 2.5 cm), 1967/1968 (
5 - p. 57)



Ilust. 11 - Eva Hesse. Sete Mastros (fibra de vidro sobre polietileno sobre fio de ferro e alumínio, com altura entre 188 e 282cm, diâmetro entre 25.5 e 45.5cm), 1970 (29 - p. 226)



Ilust. 12 - Robert Morris. Sem título (feltro vermelho), 1968
(5 - p. 194)



Ilust. 13 - Robert Morris. Sem Título (feltro preto), 1968 (5
- p. 195)



Ilust. 14 - Robert Morris. Sem Título (ambiente tomado por ma-
teriais orgânicos e inorgânicos in-
discriminados), 1968 (5 - p. 197)



Ilust. 15 - Hélio Oiticica. Bólido-Bacia 01 (terra), 1966 (22
- p. 11 do conjunto central de i
lustrações)



Ilust. 16 - Hélio Oiticica. Big Bólido-Caixa (caixas em madei
ra e tecidos), 1964 (30 - p. 33)



Ilust. 17 - Hélio Oiticica. Bólido-Cama I (estrutura em madeira, colchão e tecidos), 1968 (30 - p. 57)



Ilust. 18 - Richard Serra. Borracha (borracna), 1967 (5 - p. ' 221)



Ilust. 19 - Richard Serra. Sem Título (ferro e chumbo em folha)
, 1968 (5 - p. 222)



Ilust. 20 - Richard Serra. Objeto (barra de ferro envolvida
por folha de chumbo, 297.5cm x 42.5
cm x 25.5 cm), 1968 (5 - p. 223)



Ilust. 21 - Joseph Beuys. Cadeira com gordura (47 x 42 x 100 cm), 1964 (19 - p. 449)



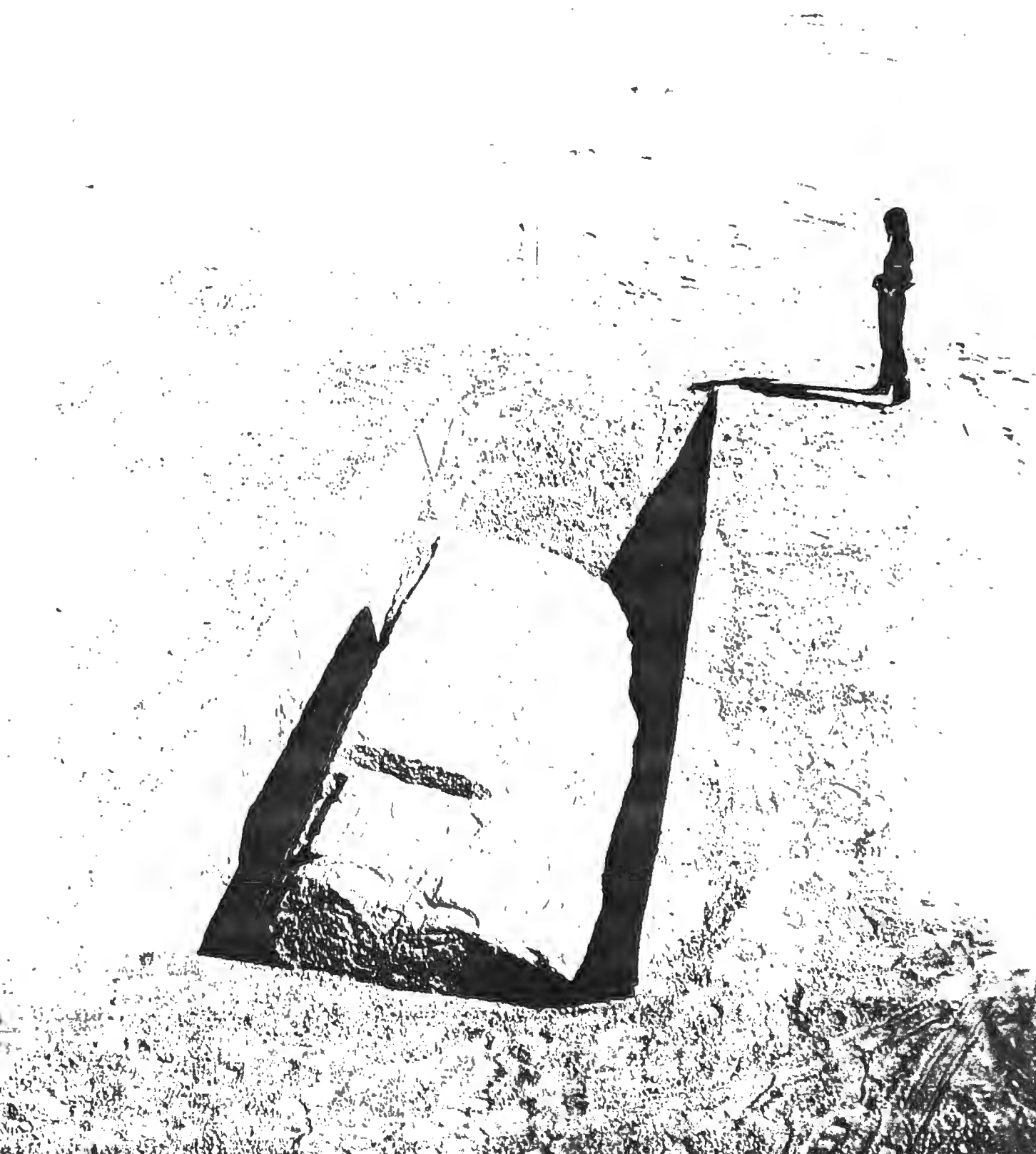
Ilust. 22 - Joseph Beuys. Wachspplastik (madeira, resinas e resíduos indiscriminados), s/d (5 - p. 54)



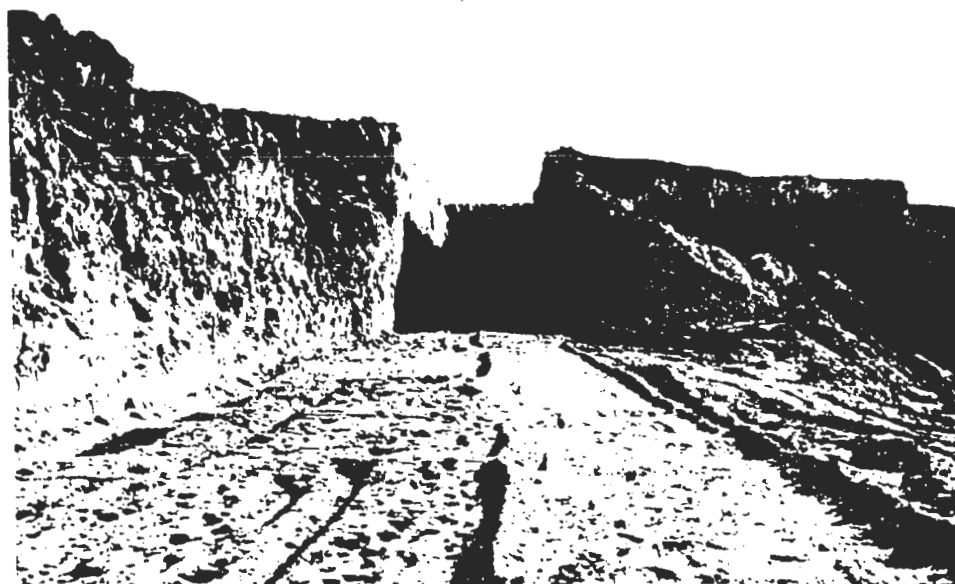
Ilust. 23 - Joseph Beuys. Radio (osso, pedra e barbante), 1961
(5 - p. 54)



Ilust. 24 - Michael Heizer. Deslocada/Relocada (depressão criada em solo de deserto, Nevada/EUA)
, 1969 (19 - p. 424)



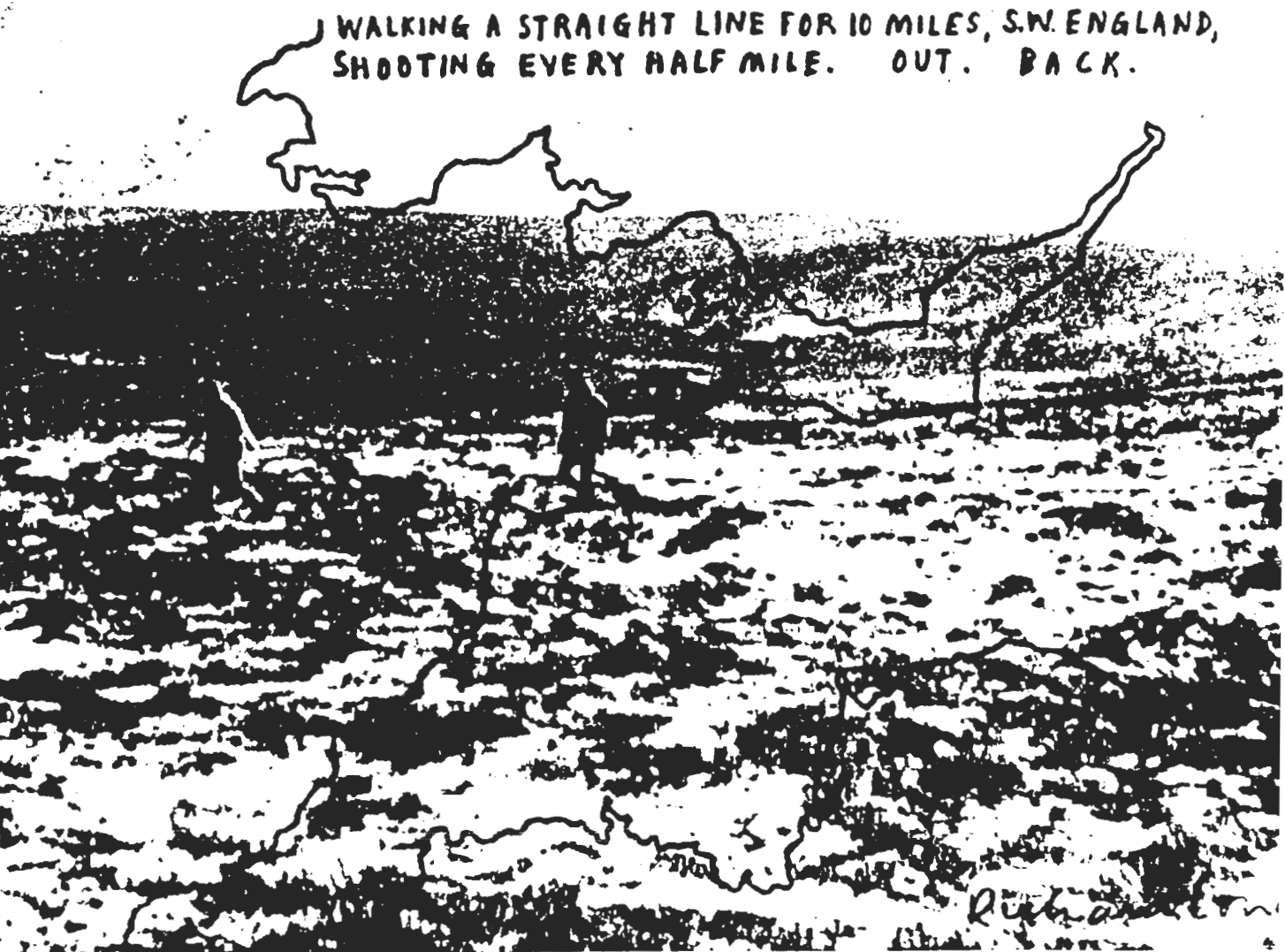
Ilust. 25 - Michael Heizer. Negativo Duplo (40.000 toneladas de terra e pedra movidas em River Mesa, Nevada/EUA), 1969-1970 (18 - p. 73)



Ilust. 26 - Michael Heizer. Circumflex (rota desenhada no Lago Seco Massacre Creek, com 36 m de extensão), 1968 (5 - p. 62)



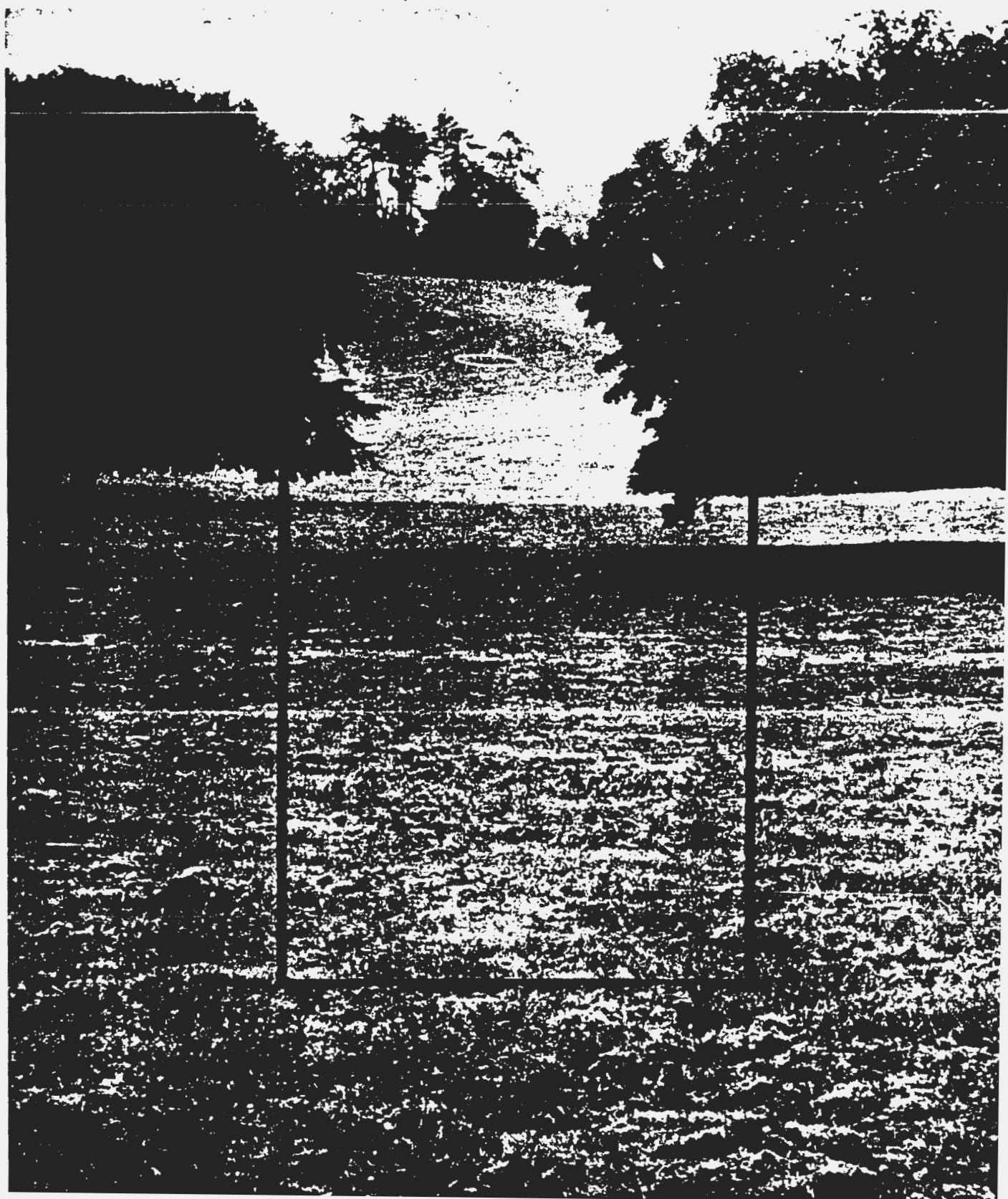
Ilust. 27 - Richard Long. Walking a straight line for 10 miles,
Shooting every half mile. Out. Back.
(ele caminha por 10 milhas em linha
reta, fotografando o percurso a cada
meia milha, na cidade de Bristol, In
glaterra), s/d. (5 - p. 31)



Ilust. 28 - Richard Long. Círculos sobre a praia (tiras de papel), 1967 (5 - p. 32-33)



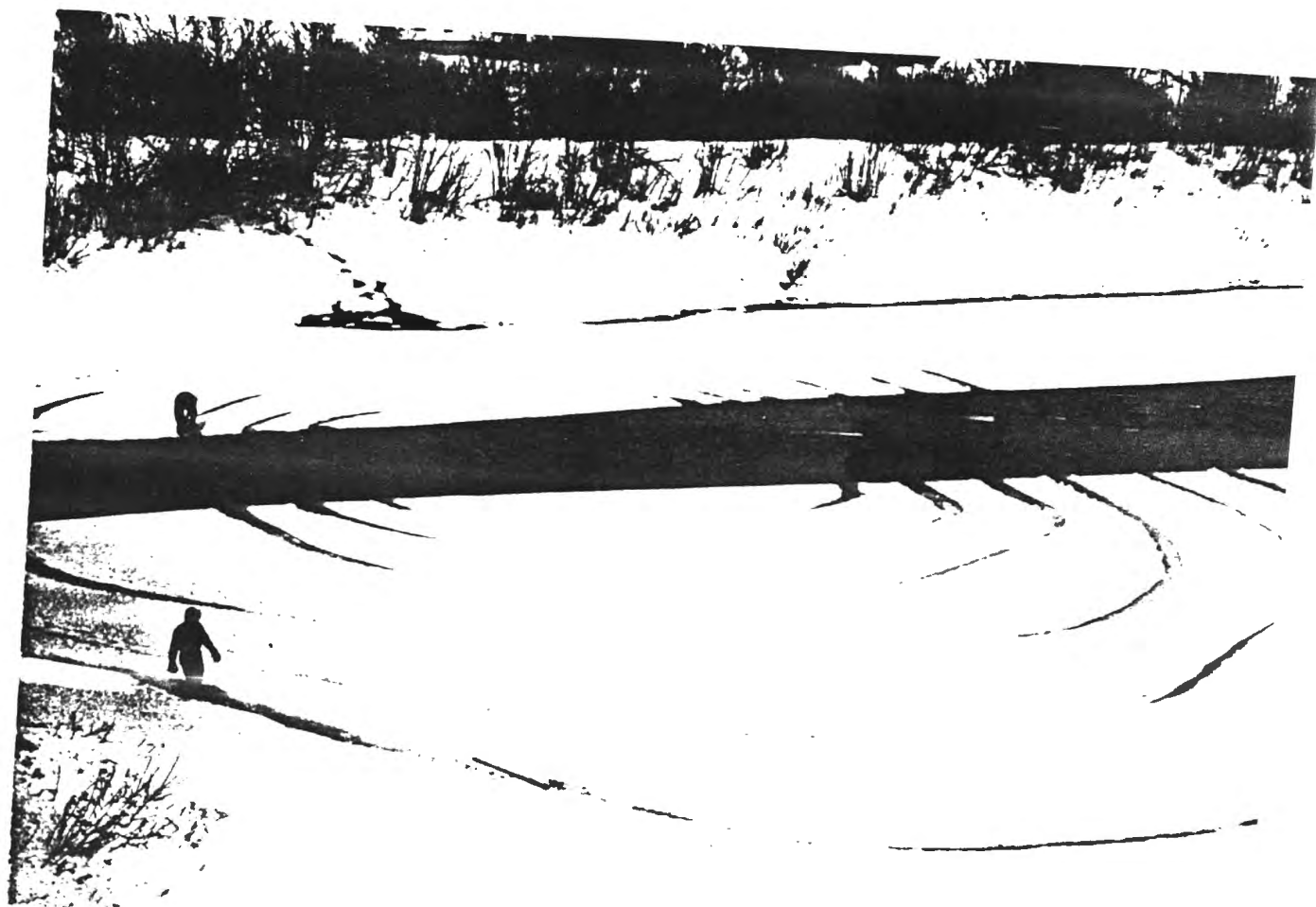
Ilust. 29 - Richard Long. Sem Título (círculo sobre a grama , visto enquadrado por uma moldura fixada em pé sobre o solo), 1968 (5 - p. 34)



Ilust. 30 - Robert Smithson. Spiral Jetty (quebra-mar espirala
do, em Great Salt Lake, Utah/EUA)
, 1970 (19 - p. 423)



Ilust. 31 - Dennis Oppenheim. Annual Rings (gigantescos círcu-
los concêntricos cortados no ge-
lo do Rio St. John, no Canadá),
1968 (35 - p. 25)

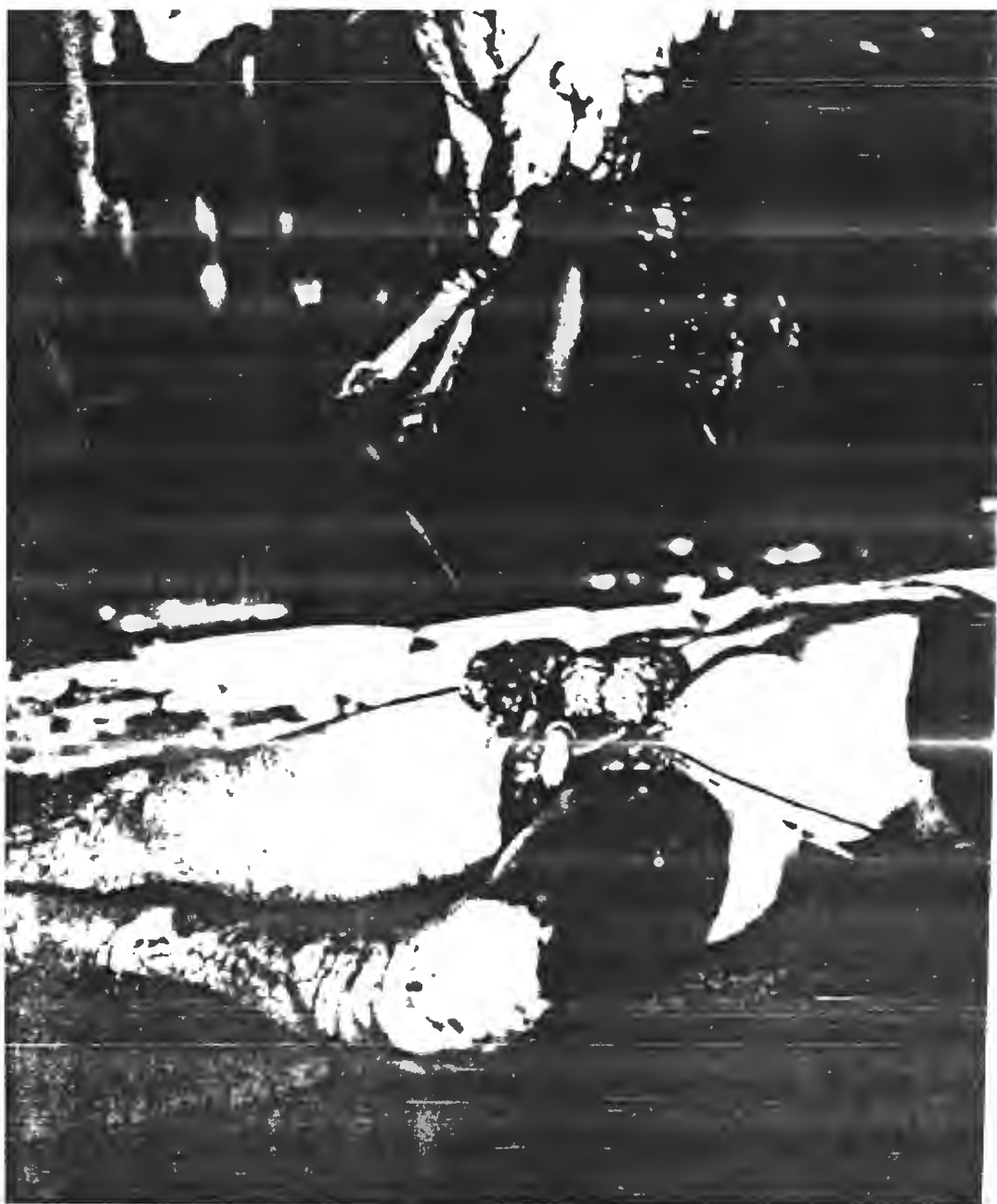


Ilust. 32 - Walter de Maria, Mile-Long Drawing (duas linhas
paralelas desenhadas a giz sobre
o deserto Mojave, Califórnia/EUA
, 1968 (5 - capa)

Ilust. 33 - Hans Haacke. Sky Line (balões brancos inflados a gás hélio, presos por fios de nylon com aproximadamente 240 m de extensão, no Central Park, Nova York/EUA), 1967 (5 - p. 184)



Ilust. 34 - Herman Nitsch. Orgien-Mysterien Theater (o artista faz-se crucificar nu e ser banhado' pelo sangue de um animal então sa-' crificado), 1974 (em WALKER, John A. A Arte desde o Pop. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1977. p. 54)



Ilust. 35 - Tosun Bayrak. Vigília pelo defunto Capitão Hasan Tursun Efendi, celebração ritual comemorando um herói da Guerra. Em Nova York, 1971 (36 - p.38)



Ilust. 36 - Dennis Oppenheim. Posição de leitura para uma quei
madura de 2º grau. 1970 (19 - p.
444)



Ilust. 37 - Hélio Oiticica. Parangolé I (capa vestida por Nildo da Mangueira, em apresentação no Museu de Arte Moderna/RJ em 1965), 1964. (30 - p. 71)



Ilust. 38 - Hélio Oiticica. Parangolé Gileasa (capa vestida ' por Hélio Oiticica em homenagem a Gilberto Gil), s/d. (30 - p. 49)



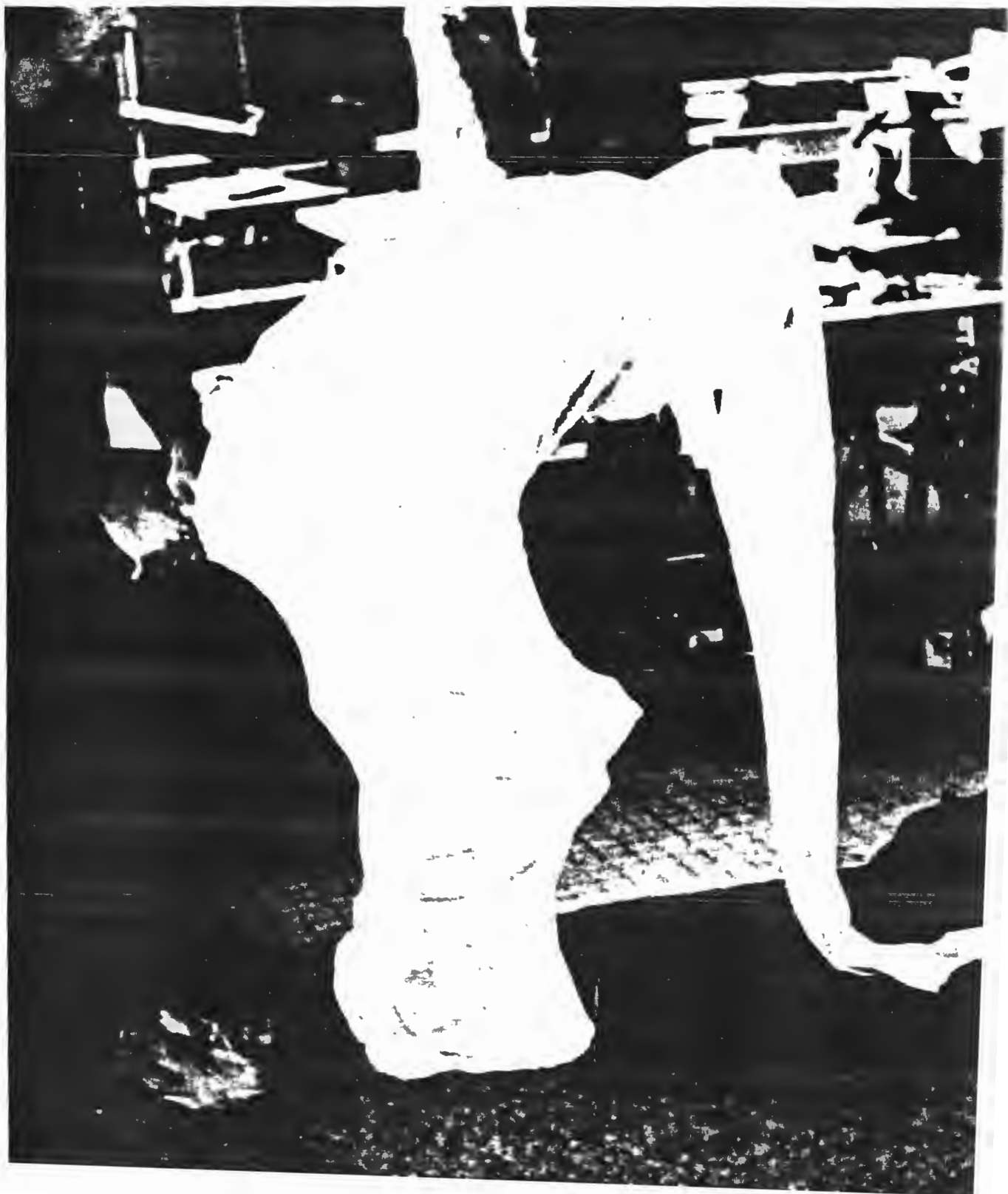
Ilust. 39 - Lygia Clark. Diálogo (ligas de tecido elástico com
pondo pulseiras), 1966 (30 - p. 7)



Ilust. 40 - Lygia Clark. Caminhando (a ação de recortar em papel uma fita de Moebius), 1967 (30 - p. 43)



Ilust. 41 - Lygia Clark. Túnel (Lygia envolvida por um tecido branco, em obra realizada na Sorbonne, Paris), 1973 (30 - p. 35)



BIBLIOGRAFIA

(Livros)

- 1 - ALBERONI, Francesco. Gênese: Como se Criam os Mitos, os Valores e as Instituições da Civilização Ocidental. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- 2 - ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- 3 - BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 4 - BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985.
- 5 - CELANT, Germano. Art Povera (Conceptual, Actual or Impossible Art?). London, Studio Vista, 1969.
- 6 - COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1987.
- 7 - DEXEUS, Victoria Combalá. La Poética de lo Neutro: Análisis y Crítica del Art Conceptual. Barcelona, Editorial Anagrama, 1975.
- 8 - DUFRENNE, Mikel. Phénoménologie de L'Expérience Esthétique. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- 9 - ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Perspectiva, s/d.
- 10 - FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senma. Mário Pedrosa, Retratos do Exílio. Rio de Janeiro, Antares, 1982.
- 11 - FREITAG, Barbara. A Teoria Crítica Ontem e Hoje. São Paulo, Brasiliense, 1986.

- 12 - GLEICK, James. Caos: a Criação de uma Nova Ciência. São Paulo, Campos, 1989.
- 13 - GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- 14 - KANDINSKY, Wassily. De lo Espiritual en el Arte. Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.
- 15 - KLEE, Paul. Teoria della Forma e della Figurazione. Milão, Feltrinelli, 1959.
- 16 - KOFFKA, Kurt. Princípios de Psicologia da Gestalt. São Paulo, Cultrix, 1975.
- 17 - LÉONARD DE VINCI. La Peinture. Paris, Hermann, 1964.
- 18 - LIPPARD, Lucy. Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972. New York, Praeger Publishers, 1973.
- 19 - LUCIE-SMITH, Edward. Art Today: From Abstract Expressionism to Superrealism. Oxford, Phaidon, 1986.
- 20 - MALVICH, Kasimir. The Non Objective World. Chicago, Theobald, 1959.
- 21 - MARIAS, Julian. História da Filosofia. Porto, Edições Sousa & Almeida, Ltda., 1982.
- 22 - CITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- 23 - PELLEGRINI, Aldo. New Tendencies in Art. New York, Crown Publishers, Inc., 1966.
- 24 - ROSE, Barbara. L'Art Américain depuis 1900. Bruxelles, Édition Française La Connaissance S.A., 1969.
- 25 - STAVGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- 26 - VERGUEZ, André e HUISMAN, Denis. História dos Filósofos Ilustrada pelos Textos. Rio de Janeiro, Freitas Bastos,

1984.

- 27 - WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- 28 - WOLFE, Tom. A Palavra Pintada. Porto Alegre, L&PM, 1987.

(Catálogos e Folheto*)

- 29 - CENTRE GEORGES POMPIDOU. Qu'est-ce que la Sculpture Moderne? Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986. 448p.
- 30 - FUNARTE. Lygia Clark e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1986. 124p.
- 31 - FUNARTE. Antônio Dias. Rio de Janeiro, 1979. 48p.
- 32 - MUSEU DE ARTE MODERNA. Waltércio Caldas Júnior. Rio de Janeiro, 1973. 2p. (*)

(Revistas)

- 33 - ARTE EM REVISTA. Pós-moderno. São Paulo, CEAC, 1983. Nº 07, 96p.
- 34 - FLASH ART. Joseph Kosuth. Roma, Giancarlo Politi, Febbraio/Marzo, 1971.
- 35 - OPUS INTERNATIONAL. Land Art, Arte Povera, Earth Art, Minimal Art, Funk Art, Art Conceptuel. Paris, Jacques Goldschmidt Éditeur, Mars 1971. 72p. (Nº 23)
- 36 - Idem. Special New York. Paris, Editions Georges Fall, Décembre 1971. 120p. (Nº 29/30)

(Periódico)

- 37 - CADERNO IDÉIAS (ensaios) do JORNAL DO BRASIL. Rio de Ja-

neiro, 08 de março de 1992. 12p. (Nº 140)