

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

DA ARTE. Uma Abordagem Acerca de Sua Condição Contemporânea

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientadora: Dr^a. Glória Ferreira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE ARTES E LETRAS

ESCOLA DE BELAS ARTES

RIO DE JANEIRO

ABRIL DE 1997

SIMÃO, Luciano Vinhosa

DA ARTE. Uma Abordagem Acerca de Sua Condição Contemporânea

ix, 177 f.

DISSERTAÇÃO, Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1.Arte 2.História da Arte 3.Crítica da Arte 4.Arte Moderna 5.Arte Contemporânea

I- Universidade Federal do Rio de Janeiro

II- Título

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

DA ARTE

Uma Abordagem Acerca de Sua Condição Contemporânea

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de mestre.

prof.^a Dr.^a. Glória Ferreira (orientadora/ UFRJ)



prof. Dr. Carlos Zílio (UFRJ)

prof. Dr. Latuf Isaias Mucci (UFF)

Rio de Janeiro

abril de 1997

À arte,
aos artistas.

AGRADECIMENTOS

Quero primeiramente agradecer à minha orientadora Glória Ferreira sem cujo precioso apoio intelectual e afetivo não teria sido possível a concretização deste trabalho.

Agradeço também ao professor Guilherme Sias Barbosa, meu primeiro orientador, pelo carinho com que sempre me acolheu e por sua compreensão quando foi necessário a troca de orientação em virtude da mudança do meu objeto de estudo.

Agradeço a todos os professores do mestrado que me auxiliaram nesta empresa; em especial à professora Maria Luisa Távora por sua gentil e efetiva colaboração durante o curso de minha pesquisa.

Agradeço ao amigo, professor e colega de trabalho Leonardo Guelman a quem devo muitos dos *insights* presentes ao longo de minha dissertação e que foram recolhidos de nossas conversas informais, porém repletas de perspicácias intelectuais.

Agradeço também à amiga e antropóloga Jacqueline O. Muniz por mostrar-se sempre disponível e interessada em meu trabalho, exercendo muitas vezes uma orientação informal, auxiliando na construção intelectual de meu projeto, bem como facilitando meu acesso aos livros de seu acervo particular.

Agradeço a todos, em especial aos artistas, que direta ou indiretamente contribuíram com esta empresa.

E por fim quero agradecer à **Capex** pelo apoio financeiro.

RESUMO

DA ARTE

Uma Abordagem Acerca de Sua Condição Contemporânea

Esta dissertação busca delinear algumas das manifestações estéticas da arte contemporânea a fim de contribuir para o debate crítico sustentado nos aspectos de suas questões mais eminentes.

Tendo por base que as questões conceituais na arte vêm sendo desdobradas em nossos dias a partir das experiências pioneiras das vanguardas históricas, procuramos evidenciar a permanência destas experiências bem como as transformações e as novas inflexões que se colocam nos fazeres atuais, notadamente a partir dos anos 60 até este instante.

Assim, para maior eficácia de nosso estudo, tentamos, primeiramente, extrair das práticas modernas as suas principais vertentes conceituais, para em seguida verificarmos as rupturas que estas vieram sofrendo ao longo dos anos.

Como forma de obtermos uma compreensão ampliada das tendências artísticas atuais, pretendemos, em última instância, apontar criticamente o discurso e as estratégias que norteiam a produção da arte neste fim de século, de modo a evidenciar seus desdobramentos e virtualidades.

ABSTRACT

ABOUT ART

A Study on its Contemporary Condition

This dissertation is meant to outline some of the aesthetic manifestations of contemporary art, aiming to contribute to the critical debate supported by its most eminent questions.

Based on the fact that nowadays the conceptual questions in art have been unfolded from the pioneering experiences once in the vanguard, we intend to show the permanency of these experiences as well as the transformations and changes which appear in the current creation, notably from the 1960's up to now.

Therefore, in order to achieve the efficacy of our study, we seek, firstly, to take from the modern practices their mainly conceptual basis and, afterwards, consider the ruptures that that these practices have been subjected to as the years go by.

Finally, we intend to show in a criticized way the conditions where the art production takes place at the end of this century, which will allow us to obtain a clearer comprehension of the current artistic tendencies, their developments and potentialities as well.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	1
1- INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO I.....	11
2- DA ARTE COMO CONHECIMENTO	
2.1- ARTE COMO VALOR EPOCAL.....	12
2.2- DA ARTE COMO CONHECIMENTO.....	18
2.3- A EMERGÊNCIA DO NOVO NA ARTE.....	25
CAPÍTULO II.....	36
3- A FORMA E IMAGEM	
3.1- O DILEMA MODERNO.....	37
3.2- A FORMA E A IMAGEM.....	51
3.3- O EFEITO PERVERSO DA VANGUARDA.....	71

CAPÍTULO III.....	82
4- EM BUSCA DA ALTERIDADE OU A MÁQUINA DE REPLICAR DESEJOS?	
4.1- TENSÃO E DISTENSÃO DO MODERNO.....	83
4.2- A NEUTRALIZAÇÃO DA POLÍTICA DAS VANGUARDAS.....	110
4.3- EM BUSCA DA ALTERIDADE OU A MÁQUINA DE REPLICAR DESEJOS?..	124
5- CONCLUSÃO.....	167
6- REFERÊNCIAS.....	174

1-INTRODUÇÃO

1-INTRODUÇÃO

O que é arte? Qual o seu significado? Parece ser esta uma indagação constitutiva do devir artístico contemporâneo. O Objeto e sua arte de indagar-se a si mesmo, sobre o seu próprio fazer e sobre sua *poiesis*, anunciam uma espécie de batalha travada na ordem do sentido. Tudo se passa como se coubesse à arte colocar à luz do dia os desafios e limites do conhecimento. Se assim é, acreditamos que pensar respostas para a arte seria, pois, formular novas perguntas.

A partir desta assertiva genérica é que passamos a esboçar os objetivos e metas de nossos estudos. Posicionando o nosso objeto neste grau de complexidade, procuramos fazer uma reflexão em torno de seu próprio *devir*; pressupondo que a noção de arte e tudo o que diz respeito às suas qualidades intrínsecas está circunscrita na história; mais especificamente, na sua própria história; em sua instituição. Nesta medida, procuramos conduzir nossos estudos de modo a atacar o objeto pelos ângulos mais diversos possíveis, evidenciando seus modos de construção, tanto práticos como teóricos, mostrando como essas duas instâncias, aparentemente dicotômicas, se imbricam em suas naturezas através do processo dialético que as faz existir e lhes dá substância.

Dentro deste percurso, procuramos demarcar os momentos em que as experimentações vão perdendo seu vigor à medida que a teoria vai se constituindo em um corpo rígido de modo a gerenciar uma prática acadêmica, impondo limites bastante legíveis para o reconhecimento da arte. Resultará daí uma insatisfação produtiva que conduzirá as

práticas a transgredirem esses limites, impondo-lhes uma deformação de princípios, de modo a redimensionar um novo sentido à sua existência. Este momento, notadamente identificado como de crise, em virtude das diluições que impõe aos valores consolidados, é na verdade um momento de efusão onde predomina uma diversidade, tanto nas práticas como nas teorias, que enriquecem o debate em torno da arte, abrindo novas possibilidades para seu *dever*. Se assim é, pensar o novo e suas formas conceituais constitui um dos objetivos de nossa reflexão.

Assim, vamo-nos debruçar sobre o problema da arte de nossos dias que, em meio a controvérsias, mostra-se titubeante entre prolongar os problemas levantados pela Arte Moderna ou renunciar a estes problemas a favor de uma nova recodificação. Nossos esforços se concentram em evidenciar as especificidades de nossa arte atual, verificando a partir dela a emergência de possíveis valores, que sirvam de base para sua reflexão e prática. Não obstante, é nosso objetivo deixar claro que a arte nunca *é*, mas antes **está sendo**. Temos aí que a arte, assim como a ciência, a filosofia e outras formas mais de conhecimento, é um dos aspectos de construção da realidade. Seu valor é, sobretudo, histórico. Se isto procede, nessas condições a pergunta que se segue é: - Onde está a arte? Quando há arte?

Uma empresa desta envergadura, achamos por bem conduzi-la através de uma reflexão teórica. A forma mais adequada que encontramos para enfrentarmos a nossa questão foi o ensaio. Em sua forma metódica, o ensaio, partindo de determinados conceitos históricos, investe em repensá-los através de suas raízes constitutivas atribuindo-lhes novos contornos, apresentando-se, ele mesmo, como uma forma conceitual de conduzir o problema por ele formulado. Assim, temos que o ensaísmo não se comporta como um mero método de abordagem do objeto, onde se encontram separados de um lado, as operações metódicas, do outro, o assunto por elas conduzidas. Ao contrário, método e objeto encontram-se imbricados em uma espécie de pensamento orgânico, onde o método é em si a

própria consubstanciação do objeto, como nos ensina Adorno¹. Dentro deste princípio, o ensaio prescinde de certezas apriorísticas que investem na verdade como dogma universal, mas se torna verdadeiro à medida, mesmo, que avança em seu método dinâmico de configuração de conceitos². Ao presumirmos verdades, no entanto, temos a clareza de compreendê-las como uma possibilidade histórica que nada tem de definitivo, fundando-as, pois, na transitoriedade, própria da natureza especulativa, em que se constitui o ensaio³.

Desta forma, nossa investigação pautou-se na pesquisa bibliográfica pontuada por obras que, em alguma medida, situaram as suas questões em torno da natureza da arte, para extrair daí nosso contraponto conceitual. Nossa questão de maneira nenhuma se impõe como original; todo pensador que, de alguma forma, se dispôs a pensar seriamente sobre arte, teve, em algum momento, que se debruçar sobre ela. Apenas procuramos demarcar uma originalidade no contorno com que a circunscrevemos conceitualmente. Podemos citar aqui, dentre muitas, algumas das obras mais relevantes que contribuíram para nossa reflexão como: por exemplo, “*Idea: A Evolução do Conceito de Belo*” de Panofsky. O autor trabalha aí o conceito original de belo formulado por Platão e as transformações inevitáveis que veio sofrendo desde a Antiguidade até o Maneirismo, frisando sua repentina inflexão, da ordem metafísica para a ordem empírica, transcorrida no Renascimento; é

¹ “O ensaio exige não menos, porém mais que o procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual. Nesta, eles não se constituem nenhuma continuidade operacional e o pensamento não avança unilateralmente, mas os momentos se entrecruzam como num tapete. Da densidade dessa tessitura é que depende a fecundidade do pensamento. A rigor o pensador nem se quer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda. (...). Mas o ensaio escolhe tal experiência espiritual como modelo, sem imitá-la simplesmente como forma refletida; ela a transmite através de sua própria organização conceitual; ela procede por assim dizer, metodicamente sem método.” (ADORNO, Theodor W. . O Ensaio Como Forma. In: COHON, Gabriel [org.]. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática : 1986. p. 176-177).

² “O ensaio não se limita só a prescindir da certeza livre de dúvida, quando rompe com o ideário desta. O ensaio se torna verdadeiro em seu avanço, que o empurra para além de si mesmo, e não na obsessão por ‘fundamentos’ como quem cava em busca de tesouro.” (ADORNO, T. W.. op. cit. p. 177)

³ “Por isso é que o ensaio não deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo de que a verdade e a história se contraponham irreconciliavelmente. Se a verdade tem, de fato, uma núcleo temporal, então o pleno conteúdo histórico se converte num momento integral dela; o *a posteriori* se torna concretamente um *a priori*...” (...) “Mas o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da idéia tradicional de verdade.” (ADORNO, T. W.. idem. p. 174-175)

fundamental citar “*Arte Moderna*” de Argan, com quem, em grande parte, dialogamos no segundo capítulo; mas também com Merleau-Ponty através dos ensaios “*A Dívida de Cézanne*” e “*A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*”; e o contato que tivemos com diversos textos produzidos pelos artistas modernos por meio da obra de Chipp: “*Teorias da Arte Moderna*”; foram destacadas as leituras que fizemos de Greenberg para situarmos a problemática da pintura abstrata norte-americana da década de 40 e 50 e melhor compreendermos as formulações de suas teorias formalistas; mais à frente, a reflexão de Kosuth “*Arte Depois da Filosofia*” foi importante para pensarmos não só a Arte Conceitual como o problema da arte contemporânea em geral; destacamos também as leituras que fizemos de Krauss através dos textos “*Escultura no Campo Ampliado*” e “*Uma Visão do Modernismo*”; o primeiro centrado nos problemas levantados pelas experiências de ponta realizadas na década de 60 em termos de escultura; o segundo, traça uma visão crítica da crítica modernista; também foram relevantes sobre este período, mas sobretudo para compreensão da arte dos anos 70, as inumeráveis leituras que fizemos de Ronaldo Brito salpicadas em diversos catálogos e revistas, com destaque para os artigos “*O Moderno e o Contemporâneo*” e “*Os limites da Arte e a Arte dos Limites*”. E, para a produção mais recente, manipulamos, sobretudo, a obra de Foster: “*Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural?*”.

No entanto, de nada valeriam nossos esforços se junto à investigação bibliográfica não tivéssemos lançado mão de nossa própria experiência subjetiva com a arte. Foi, sobretudo, de nosso envolvimento com a arte contemporânea, em suas instâncias práticas e teóricas, de onde extraímos nossas hipóteses a partir, mesmo, das próprias dúvidas por ela suscitadas em nós, como por exemplo: - estamos, de fato, repetindo tudo o que já se fez?; - ainda é possível falarmos de vanguarda frente às experiências atuais?; - o que reside de novo em nossas operações contemporâneas?; etc.. Portanto, incorporamos em nosso método a observação direta. Partindo da complexidade imposta por três hipóteses genéricas

por nós engendradas, por onde tentamos explicar a arte, buscamos, em seguida, desdobrá-las pelos capítulos que se seguiram em outras hipóteses menores, de modo a alcançarmos a exposição mais simplificada de nosso objeto, exaurindo, nesta medida, as instâncias mais abstratas das quais partimos. Com efeito, buscamos realizar um estudo em torno da Arte Moderna, desde seu processo de fermentação nos meados do XIX até seu esgarçamento na década de cinquenta de nosso século, quando seus pressupostos mais dogmáticos começam a ser questionados por uma nova geração de artistas. A partir deste ponto fomos contrapondo as diversas operações de desconstrução de seu discurso até chegarmos a uma reflexão mais extensa acerca de sua condição atual - suas questões específicas e os valores que vêm assumindo suas práticas e teorias - de modo a extrairmos daí um rendimento produtivo que sirva de ponto de partida para seu debate contemporâneo.

Dentro desta perspectiva ampla é que projetamos as três hipóteses básicas que constituíram o fio condutor de nossas investigações e que se encontram conceituadas no primeiro capítulo de nossa dissertação. A primeira premissa de que partimos, antes de qualquer definição apriorística que possamos fazer da arte, e tomarmos esta definição como um valor absoluto de sua identidade, foi considerarmos que ela é uma construção histórica; **um valor epocal**. Tentamos pensar a arte como um saber engendrado por uma Instituição. Para tanto, tomamos de empréstimo a Foucault tal definição. Nesta medida, usamos este conceito em sua forma ampliada, isto é, não o encaramos apenas como um lugar físico onde suas ações eventualmente estão encerradas, como o museu ou a galeria, por exemplo. Mas, como nos ensina aquele teórico, como um organismo de gerência do saber. Para além das paredes do museu, esta Instituição compõe-se de agentes, muitos deles invisíveis, apenas perceptíveis através de seus enunciados, inclusive através dos aparatos terminológicos de seu discurso, como, por exemplo, este que estamos aqui construindo. Tentamos, em alguma medida, explicitar esta linha de raciocínio a partir das diversas feições, práticas e teóricas, que a arte assumiu no Modernismo e as transformações destes significados na arte de

nostros dias. Não obstante, buscamos evidenciar como esses significados foram sendo engendrados tanto pelas práticas como pelas teorias que se seguiram de modo a conformarem um perfil epocal para a arte, a partir da construção de valores históricos específicos. Daí, resulta a importância da arte na construção do real, de uma determinada identidade histórica de uma época, transfigurada em conformação estética.

Na segunda hipótese, vislumbramos considerar a arte como uma **forma específica de produzir conhecimento**. Esta premissa remete à anterior à medida que tentamos considerar o conhecimento em arte como resultante da tensão que as práticas exercem no sentido de romper os paradigmas impostos pelas teorias e que de alguma forma tentam delimitar as práticas por meio de conceitos por ela estabelecidos. Tentamos indicar como esta condição da arte, que nos compreende hoje, há muito se esboçou no Renascimento. Neste sentido, desde aquela época é que fazer arte passou a ser uma especulação baseada essencialmente na indagação de sua natureza, desvinculada de uma aplicabilidade prática ou da noção de ofício, como fora na Idade Média, mas, em alguma medida, se alvorçou a gerenciar um perfil da realidade a partir de seus pressupostos estéticos. Mas, de qualquer forma, tanto as práticas como as teorias convergem em um esforço necessário de delimitação que define a dinâmica dialética do conhecimento artístico; romper estes limites impostos por elas mesmas constitui a própria chave de sua compreensão como conhecimento. É, portanto, a tarefa-ardil da Arte infringir todo o tempo esses limites, de modo a conferir a seu próprio fazer novos sentidos, redimensionado seus limites endógenos. Portanto, a noção de conhecimento que buscamos é a própria tensão resultante do vir a ser em que se esmeram suas práticas artísticas. Desta dialética histórica entre teoria e prática é de onde, acreditamos, resulte a consolidação dos tais valores epocais que passam a assumir a arte. Outrossim, é da natureza da arte desvelar um novo, uma nova forma de configurar conceitualmente o real.

Nos capítulos procedentes tentamos mostrar como o Modernismo, em sua constituição de origem, se mostra muito diversificado em sua postura prática e conseqüentemente teórica, para posteriormente ser reduzido, teoricamente, a partir de um ponto de vista unifocal a seu aspecto formalista, que redundará em sua derrocada final. E que, em reação a este ponto de vista, muitas práticas contemporâneas incorporaram outros aspectos da arte moderna, que não o formal, e puderam engendrar novas práticas mas, em algum sentido, distendendo até deformar, por definitivo, alguns de seus pressupostos de origem, rompendo de vez com o paradigma da crítica moderna.

Resulta daí a nossa terceira hipótese: **emergência do novo em arte**. Se estamos considerando que o conhecimento em arte é fundado em suas operações de ruptura, temos também que admitir que esta ruptura advém de um **novo**, que reclama novos parâmetros para sua compreensão; uma nova decodificação do fazer; uma nova circunscrição do real. Implica a construção de novos valores epocais. Em nosso ensaio, sustentamos duas possibilidades do novo: o novo por **desdobramentos de significado** e o novo por **deslocamento de significado**. Esforçamo-nos em mostrar que consistem, ambos, formas específicas de ruptura. Nesta medida trabalhamos a ruptura não apenas através das manobras traumáticas de negação da tradição, como se acreditou que fizeram as vanguardas históricas. Ao contrário, buscamos mostrar como a partir de um raciocínio acerca do devir artístico já incorporado à tradição pode demandar outras operações, que, tendo por base esta matriz de origem, distende-a a tal ponto, que a deformação provocada por esta prática provocará uma polarização antagônica entre esta origem seminal e sua conformação atual, de modo a gerar um novo por **desdobramento de significado**, que, embora tendo por referencial aquela matriz, tem sua forma específica de engendrar o real.

No segundo caso, o de **deslocamento de significado**, há uma interferência na raiz semântica do termo arte, que altera a forma básica de seu *devir*. Resulta uma nova forma de se pensarem os termos artísticos, o que empreende uma alteração profunda em seu

significado. Assinalamos pelo menos dois momentos de ocorrência deste fator em sua história recente. O primeiro no Renascimento, a partir das invenções de Brunelleschi. Suas operações deslocam o significado da arte, antes localizado no mero ofício pautado na técnica manual, identificado nos termos *ars*, do latim, ou *techne*, do grego, que em suas origens etimológicas significam técnica no seu sentido baixo e operacional, para seu alto extrato de articulação significativa, *ars cogitandi*, relacionado com a técnica do pensamento puro, desinteressado e não aplicável. Não obstante, este tipo de conhecimento no Renascimento estava ocupado em revelar o Belo, sendo este entendido como um certo acordo formal identificado na estrutura visual do objeto. Outrossim, as ações de Marcel Duchamp, no início do século, abriram uma nova forma de compreensão da arte, separando de uma vez por todas a dicotomia clássica, imposta pelo Renascimento, entre sujeito e objeto, fundindo essas duas instâncias no ato da criação. Desde já, a teoria se integrou, em um corpo homogêneo, com a prática, não comportando em suas naturezas existenciais dicotomias de origem. Toda prática passa a ser imediatamente teórica e toda teoria, prática, ao engendram o real. O objeto funcionava, agora, como um estímulo ao pensamento. A arte passa, então, a ser uma interlocução entre o ato do artista e o outro, sendo a obra o elemento de interação do diálogo.

Nos dois capítulos que se seguem tentamos evidenciar, primeiro através do estudo dos movimentos modernos, como na verdade o Modernismo foi múltiplo em suas origens, muito em parte desdobrado das experiências que o precederam, abrindo diversas perspectivas de se pensar a arte. Entre as dúvidas e percalços do caminho, tornaram-se prolixas teoria e prática na tentativa de consolidar as convicções na arte. Mas, em um determinado momento, os esforços de convergência dessas duas instâncias acabaram por gerar um modelo moderno de arte: o formalismo. No terceiro e último capítulo, tentamos evidenciar como a reação da Arte Contemporânea à Arte Moderna foi em grande parte uma reação à academia formalista. Neste ínterim puderam ser resgatadas outras formas de

pensamento sobre arte engendradas pelas vanguardas históricas, que não o formalismo, e reformuladas em novas estratégias operacionais que vieram a solicitar novos paradigmas para sua circunscrição. E, em parte, como o Modernismo ainda sobrevive em nossos dias já totalmente distendido e deformado, deflagrando uma crise que exige de nós um novo posicionamento diante das práticas, de forma a recodificá-las.

CAPITULO I

2-DA ARTE COMO CONHECIMENTO

2-DA ARTE COMO CONHECIMENTO

2.1-ARTE COMO VALOR EPOCAL

Certa feita, levei meus alunos de História da Arte ao Museu Nacional de Belas Artes. Na saída, um de meus alunos, ao observar os artistas que se aglomeravam no lado oposto da rua, ao lado do Teatro Municipal, me indagou curioso: - “Professor aquilo lá é arte?” Surpreso de tão constrangedora pergunta, respondi: - “Sim. Aquilo é arte para quem reconhece ali um valor artístico.”

Em outra ocasião, eu estava ouvindo uma palestra do ilustre artista carioca Waltércio Caldas. Após o término de sua fala, abriu-se debate na plateia. Alguém então perguntou se “um *pastiche* impressionista contemporâneo poderia ser considerado arte”. Waltércio então respondeu: -“para mim isto não é arte. A menos que seja uma atitude consciente.”

Estas duas ilustrações são bastante elucidativas para compreendermos a questão que queremos colocar. Em ambos os casos fica claro que a noção de arte é antes uma noção de valor. Desta forma o *pastiche* para Waltércio não poderia ser mesmo arte, sobretudo pela sua ressalva acerca da “consciência”. Queremos crer que para esse artista a arte tem um valor investigatório, comprometido com o conhecimento e a transformação dos procedimentos artísticos referentes à História da Arte. Um *pastiche* neste caso jamais poderia ser considerado arte, uma vez que se ocupa em ser uma imitação ingênua da técnica

de um “estilo”. Da mesma forma, a arte daqueles retratistas parecia desconhecer por completo aquela outra arte que estava muito bem guardada dentro do museu bem a sua frente. Ingenuamente acreditavam reproduzi-la em seus métodos e técnicas, através da demonstração de uma habilidade.

Porém é também verdade que tanto o *pastiche* ou os retratos dos pintores de rua como aquela arte que está no museu autoreferem-se como arte para públicos específicos e diametralmente opostos, no que tange aos valores próprios para cada um desses públicos. Verificamos, portanto, desde o início, que não podemos ser ingênuos e acreditar que a arte está dirigida a qualquer público ou ainda que o público está disponível para assimilar qualquer tipo de arte. Muitas vezes, não tendo consciência deste fato, os artistas “falam” para públicos específicos e não para qualquer público. Buscam com isso atingir uma identidade entre o valor artístico implícito no seu fazer com o **valor arte** de uma determinada clientela. Portanto, existirão tantas artes quantos públicos existirem. Dentro deste raciocínio, ser artista e fazer arte significará a inserção deste sujeito artista e de sua arte dentro de um determinado circuito valorativo de arte, que juntos estabelecerão uma cadeia de implicações articuladas¹, a qual chamaremos: Instituição Arte. Estamos chegando à noção de arte como um jogo. Como todo bom jogo, tem suas regras e finalidades. A finalidade deste jogo é definir valores para a arte. Uma vez dentro deste jogo teremos que necessariamente responder às aparentemente simples mas traiçoeiras perguntas: - o que é arte? qual o seu significado? Para responder a tais perguntas, temos de conhecer profundamente as regras deste jogo. Para tanto devemos ter consciência do terreno movediço em que estamos pisando. O posicionamento inconstante de seus naipes mais valiosos, nos níveis institucionais, altera a todo tempo o rumo do jogo. Por outro lado, as transformações e os diversos significados conceituais e práticos que assume a arte de tempos em tempos constituem a própria natureza perversa do **saber artístico**.

¹ Ver: FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995.

Ocultou-se, pelo menos do século XV até o limiar do século XX, com o véu da genialidade do artista, o jogo da arte. Pelo senso comum fazer arte era, e ainda é em certa medida, revelar o sopro divino contido na idéia do Belo através da habilidade genial do artista. O artista era, então, um sujeito privilegiado que servia de canal para a revelação, através do artifício, deste Belo. Sobretudo a concepção romântica de arte vem confirmar esta hipótese. É Marcel Duchamp, com seu *ready-made*, que num ato de bravura retira este véu e expõe com crueza e ironia as regras deste jogo.

O *ready-made*, dentro de sua concepção de antiarte, nega toda possibilidade de julgamento estético do objeto, situando-o para além do juízo da fealdade e da beleza. É um simples deslocamento de significado promovido pela descontextualização de um objeto utilitário industrializado pela sua introdução no “ambiente” da arte (Fig. 1). A partir desta iniciativa, Duchamp afirma, de fato, que tudo ou qualquer coisa poderá vir a ser arte, mas nem tudo de fato o é. Para sê-lo será necessária a inserção deste objeto na Instituição Arte². Esta Instituição é um intrincado “eco-sistema” estabelecido a partir de uma cadeia de legitimações.

Primeiramente quem tem a credencial para dizer o que é arte é o artista. No entanto, o que faz de alguém ser um artista e ter autoridade para designar o que é arte e o que não é arte? Duchamp evidencia que não são exatamente a habilidade técnica e destreza manual ou a qualidade estética do objeto, como produtos de um impulso criador, a garantia de êxito do artista e de sua arte. O artista é antes de mais nada, alguém que foi legitimado pela instituição para fazer arte. O *ready-made* só foi possível como manifestação artística à

² “Ele (Duchamp) descobre que há uma instituição que se manifesta através de museus, galerias, e que não há gênios, por mais gênio que seja, berrando aos quatro ventos, cujo trabalho seja arte sem sanção da instituição. Duchamp descobre, afinal, que a Arte existe fora dele. Ele não precisa mais de nenhum esforço, nenhum sofrimento, nenhuma luta para ver seu trabalho instituído. Ele apanha o objeto mais casual, menos estético, um objeto produzido industrialmente, e o transforma em arte. Como? Introduzindo-o na Arte. Dispensando qualquer procedimento, desloca um objeto da esfera utilitária, mundana, para a esfera não-utilitária, artística. Com Duchamp, o artista, deixa de ter uma essência, uma substância. O artista funciona como um interruptor. Através dele uma coisa que já existe, que ele não fez, se transforma em arte. O artista passa a ser uma função do sistema.” (VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp: A beleza da Indiferença*. São Paulo : Brasiliense, 1986. p.64-65).

medida que foi inventado por um **sujeito artista**. Então, antes de um objeto existir como arte, deverá existir um sujeito a ser reconhecido como artista, através da legitimação do meio artístico. Este meio, enfim, será constituído por uma gama de representantes institucionais que perfilarão as instâncias deste poder através de seus campos enunciativos³, como: as escolas de arte tendo à frente o seu corpo docente a detectar talentos em potencial, os críticos exercendo uma função de ponta junto às práticas artísticas contemporâneas, teóricos a conceituar os significados da arte, os historiadores a introduzirem o artista e sua obra no contexto da história da arte, os *marchands* atribuindo um valor de mercado, outros artistas já legitimados definindo uma postura frente ao fazer, o público a quem imediatamente o artista direciona a sua arte e, mais recentemente, o curador.

Este último, cuja tarefa é organizar olhares, vem emergindo como peça fundamental no jogo institucional, a partir do perfil que o fazer artístico vem configurando nos últimos tempos. Pelo menos desde Beuys, este fazer tende a manifestar-se como narrativas singulares; mas sobre este assunto discorreremos em capítulos posteriores. É fato que a arte hoje se esforce por trazer, como uma atribuição sua, uma **questão**: um pensamento que está de alguma maneira localizado, ao mesmo tempo, dentro e fora do objeto estético, e que se instaura no discurso transversal dos objetos produzidos pelo artista. É por esta brecha que se vem infiltrando o curador. O curador parece ser uma figura intermediária entre o historiador da arte e o crítico. Ocupou, por assim dizer, uma lacuna deixada pelo excesso de dedicação acadêmica do historiador e do crítico. Passou a exercer recentemente a função de catalisador entre as propostas herméticas da arte e o grande público, localizando “questões” neste fazer. É sintomático, por outro lado, observarmos que uma exposição de curadoria

³ “Todo campo enunciativo é, ao mesmo tempo, regular e vigilante : é insone; o menor enunciado - o mais discreto e banal - coloca em prática todo o jogo de regras segundo as quais são formados seu objeto, sua modalidade, os conceitos que utiliza e a estratégia de que faz parte.” (FOUCAULT, Michel. op. cit. p. 168).

possa ser organizada a partir de um conceito apriorístico e que, em seguida, encomendem-se a artistas trabalhos reflexivos que têm por base tal conceito⁴.

A atuação desses agentes ganhará menor ou maior relevo no *corpus* institucional, de acordo com as nuances fisionômicas que o perfil da arte vai adquirindo, não obstante cada uma dessas “peças” institucionais podem atuar em momentos distintos de legitimação. A maior ou menor eficiência de um artista será dada em função de sua absorção pelo *corpus* institucional através de seu reconhecimento unânime nos diversos níveis de suas instâncias. Todos esses representantes da Instituição Arte constituem, em seu conjunto, a **inteligência artística**. Será este corpo inteligente que, a partir das práticas artísticas, deliberará um valor para a arte, que se tornará aos poucos modelo estético hegemônico de um dado período histórico, que, paradoxalmente, limitará novamente estas práticas. Desta forma, essas instâncias do poder passarão a gerenciar a estética de uma época via afirmação de um modelo institucional. É curioso observar que este *corpus* constitui-se em uma estrutura orgânica que se auto-gerência, delegando poderes às suas próprias instâncias existenciais. Desta forma, faz-se existir em sua auto-gerência, impondo seus próprios limites na atribuição de papéis a seus agentes institucionais.

Com esta constatação, podemos verificar, através de um olhar retrospectivo na História da Arte, que a questão do gosto e do Belo artístico sempre foi uma construção que refletiu a postura da Instituição num dado período histórico acerca do valor da arte. E que as novas inserções de “gênios da arte” na história da arte, como é o caso, por exemplo, de Vermeer, é em virtude da dinâmica deste mecanismo de valor, que de tempos em tempos opera uma revisão de critérios que permite a inserção de novos talentos no *pantheon* das artes, a partir de uma nova ótica do fazer artístico. É um fato, portanto, que a definição da arte, tendo por base a legitimação de alguns valores estéticos, é sem dúvida excludente e

⁴ Este foi, por exemplo, o caso da exposição *Mensa/ Mensae* organizada por Ligia Canongia nas galerias da FUNARTE no 1º sem. de 96, no Rio de Janeiro. Os artistas inseridos na amostra discutiram os diversos níveis de compreensão deste conceito. Articularam-no com temas da história da arte, o papel social da mesa, a mesa enquanto projeto para uma exposição sobre a mesa, a mesa em sua realidade metafórica, a mesa marcada pelo tempo de uso... enfim toda sorte de ilustração da idéia/ assunto do curador.

perversa. Mas o que na história das instituições não o é? Quantos artistas não permanecerão, senão para sempre, no obscuro limbo da história, apenas por sua arte não corresponder às expectativas institucionais? Por estas e outras pistas é que podemos afirmar, portanto, que a objetividade no julgamento da arte advém da constituição de um corpo de valor epocal. Assim, cada tempo construirá, a partir do encaminhamento conivente dos representantes institucionais, valores específicos sobre a arte, que permitirá o seu julgamento mais ou menos objetivo. Esses valores, no entanto, apesar de consensuais dentro do corpo institucional, tendem a assumir constantemente novos perfis, à medida que as práticas subvertem as suas delimitações e fundam novos *devires* para a arte.

Nesta altura podemos perceber que o artista e sua arte, embora sejam elementos relevantes dentro deste contexto, são apenas uma das peças do jogo e que o museu na verdade é apenas o espaço físico de consagração e legitimação máxima, onde é guardada a memória daqueles que foram bem sucedidos no jogo. Não importa, por exemplo, se a arte está inicialmente fora ou dentro dos museus, mas com quem ela trava diálogo e se referencia, para situarmos o seu campo de guerra. Desta forma o raciocínio de Duchamp dialoga com a Arte hegemônica dos museus, o que nos prova o direcionamento e alcance de seu discurso.

A partir da provocação de Duchamp, não podemos mais ver o artista como um ser atomizado, produzindo em seu refúgio de criação subjetividades descomprometidas com o movimento institucional. O artista e sua arte, se desejam inserir-se no mundo como tais, estão comprometidos com as intrincadas articulações da Instituição Arte. Deste modo sua “fala” será sempre, ou pelo menos deveria ser, atenta às sutilezas de variações implícitas na regra deste jogo, à medida que faz uma opção consciente de valor que a sua arte deseja assumir. No entanto, todo seu esforço será não para confirmar ou negligenciar a Instituição, mas para afirmar-se como sua principal instância, atuando corrosivamente em seus limites, propiciando uma ruptura com o *establishment*, de modo a redimensioná-la.

É pela consciência desta dura realidade que paira sobre a Arte um certo desencanto, que constitui hoje a própria matéria-prima de seu fazer. A ferida corrosiva aberta por Duchamp - uma rosa fétida plantada no seio da Instituição - ri-se irônica de si mesma. O que é necessário, e parece ser esta a tarefa maior do artista como peça fundamental deste jogo, é minar constantemente as suas regras, sem contudo se eximir de jogá-lo. Talvez caiba ao artista infiltrar-se na raiz institucional e corrompê-la. Somente desta forma sua arte será um vírus a causar anomalias funcionais no corpo institucional. Assim sua arte, em um golpe de mestre, deverá a todo tempo pôr em xeque a Instituição. Somente desta forma estará contribuindo para redimensionar o seu significado e tornar de fato este fazer um conhecimento.

2.2-DA ARTE COMO CONHECIMENTO

A noção moderna de arte como um produto do conhecimento humano que tende a voltar-se sobre si mesmo e discutir suas questões intrínsecas deriva-se da época renascentista. É neste período, no século XV, que artistas como Alberti estarão ocupados em fixar, em seus tratados, as experiências inovadoras que estão redimensionando este fazer, conferindo-lhe um novo *status*⁵ fundado na consciência de que a arte é um produto da razão criadora do homem. A relevância desta postura frente ao artístico se dá ao fato de que a arte de agora em diante assumirá um perfil voltado para a discussão da problemática da concepção da forma plástica e visual enquanto fundamentos de uma linguagem específica. Deste modo, é através da iniciativa dos próprios artistas que a teoria da arte ganhará corpo e se configurará como um saber inclinado a instituir o fazer artístico como uma especulação sobre a arte e o belo, fixando suas bases na prática⁶.

⁵ Ver os tratados : **Da Pintura, De Estátua e Da Arquitetura**. O tratado **Da Pintura** tem tradução para o português de Antônio da Silva Mendonça : ALBERTI, L. B. . *Da Pintura*. Campinas : UNICAMP, 1992.

⁶ "...surgiu de fato, e não podia deixar de surgir, aquilo que costumamos chamar de teoria da arte; embora em muitos aspectos ela se apoie sobre antigos fundamentos, no seu conjunto constitui uma disciplina especificamente moderna, e distingue-se dos anteriores escritos sobre arte, que já eram abundantes, pelo fato

Em certa medida, a ruptura renascentista com o pensamento medieval, onde a arte estava ocupada em reproduzir cânones formais *a priori* que lhe conferiam um valor quase didático obrigando os artistas a repetir-se em soluções pouco originais, funda todo um novo sentido para o fazer artístico que marcará em definitivo esta produção. É justamente a possibilidade de tomar a arte como uma construção da razão humana que trará o seu novo conteúdo moderno. Este conteúdo fixará a sua noção como uma produção de conhecimento que se estabelece na ruptura. Este modo de pensá-la faz com que a todo tempo busquemos desenhar seus limites para em seguida rompermos com ele. É, pois, neste fio tênue de instabilidade que, doravante, irá localizar-se este **saber artístico**. A partir deste momento o significado da arte assumiu diversas configurações conceituais que de tempo em tempo possibilitaram a sua transformação. Essa transformação passou a ser o fruto resultante de questões emergentes do fazer artístico que viabilizaram o surgimento de novos valores estéticos, alterando seu enfoque.

As invenções do Renascimento, que provocaram uma ruptura com a arte medieval, foram se dando de forma paulatina e descontínua no tempo mas o germe de seu esplendor deu-se no início do século XV, quando o arquiteto Brunelleschi deduz das relações matemáticas, que até então vinham sendo utilizadas para auxiliar a arte, um princípio estético que uniu a elaboração geométrica a um método de representação da natureza⁷. A partir deste momento as relações harmônicas extraídas das relações entre os números se tornará aos poucos o pensamento hegemônico que moverá toda a pesquisa formal da

de não mais responder à questão: ‘ como se faz isso? ’, mas a uma questão totalmente diferente e inteiramente estranha ao pensamento medieval: ‘o que se pode fazer e, sobretudo, o que se deve saber para ser capaz, dada a circunstancia, de enfrentar a natureza com armas iguais?’ “. (PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo : Martins Fontes, 1994. p.48-49)

⁷ “... no começo do quatrocento, surgiu um novo método de representação do espaço Houve, na base uma descoberta, devida a Brunelleschi e também sem dúvida, a Donatello. Esta descoberta funda-se em toda uma série de longas experiências que vinham sendo levadas a efeito desde há muitos séculos; ela se apoia em conhecimentos matemáticos que Brunelleschi recebeu das gerações precedentes, mas comporta um caráter de mutação brusca incontestável. Conheciam-se, antes de Brunelleschi e de Uccello, as regras de redução das dimensões pela distância, ou o sistemas das linhas de fuga; não se havia deduzido daí o princípio de uma estética, não se havia compreendido que as relações geométricas e matemáticas criavam uma ponte entre as coisas separadas na natureza, nem que a luz era uma realidade mensurável nos mesmos termos que nos outros corpos.” (FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo : Martins Fontes, 1990. p. 12)

segunda metade do Quatrocento italiano (Fig. 2). Abriu-se, com as experiências do século XV, um campo voltado para a afirmação das pesquisas visuais, que não se furtavam a discordâncias quanto a sua objetividade produtiva⁸, mas que visavam a instituir a arte como um saber cognitivo que se distanciava da postura mecânica da repetição de um aprendizado meramente técnico. Não é de se estranhar que justamente no Renascimento é que surja a necessidade da afirmação da autoria da obra dando ênfase ao gênio criador. Este perfil de pesquisa que assumirá a arte é que lhe introduzirá a um novo contexto, baseado na especulação acerca de seu próprio fazer. É claro que as novas invenções introduzidas pela primeira geração do Renascimento conviveram com as soluções plásticas tradicionais de forma simbiótica⁹, e somente mais tarde foram se depurando e constituindo um corpo coerente de posturas, e mesmo assim coexistiram com outras pesquisas paralelas que direcionavam seu interesse para outras questões que não a do desenho e da geometria, como será o caso dos pintores venezianos que estarão mais envolvidos com o problema da cor e da matéria pictórica, sem se deterem a métodos compositivos muito rígidos¹⁰. Na segunda metade do século, com a elaboração máxima deste método, empreendida sobretudo por Alberti, é que a difusão e a sua vulgarização se tornarão o pensamento dominante nas artes plásticas¹¹. Essa vulgarização através dos tratados e manuais conduziu a um classicismo acadêmico onde a teoria passou a dirigir a prática. Aos poucos as

⁸ Alberti sempre preocupado em expor com clareza e racionalidade seu método construtivo ensina: “Aqui, deixadas de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo...” e segue explicitando seu método até que em certa altura do texto ele diz: “Aqui haveria alguns que traçariam uma linha paralela a linha da base...Esses agiriam de modo a indicar um bom caminho para pintar, mas todavia errariam. Com efeito, se as demais linhas são colocadas ao acaso, mesmo que as demais se sucedam com razão, não se sabe ao certo onde esta o vértice da pirâmide visual. Disso resultam não pequenos erros na pintura. Acrescenta-se ainda que o raciocínio desses pintores é bastante falho quanto o ponto cêntrico está colocado mais a cima ou mais a baixo do que o comprimento do homem pintado.” (ALBERTI, L. B.. op. cit. p. 88-90)

⁹ “Nunca insistiremos o bastante sobre o fato de que, durante a primeira metade do quatrocento vêem-se multiplicar experiências espaciais mais ou menos contraditórias e que os maiores artistas colocam no mesmo plano pesquisas que são, umas, desenvolvimento das experiências do passado, enquanto outras em número reduzido, preparam o futuro.” (FRANCASTEL, Pierre. op. cit. p. 18)

¹⁰ “Desde o início do século, fixa-se em Veneza a relação pintura-poesia, em claro contraste com o classicismo filológico e nominalista de Mantegna. Vasari entende que a inversão desse classicismo ocorre com Giorgione e manifesta-se na ordem inversa da operação, pela qual pinta-se antes de se ter desenhado.” (ARGAN, G. C.. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p. 149)

¹¹ “Pode-se efetivamente falar de uma nova geração, a dos homens nascidos com o século e que já tiveram como modelo as primeiras obras primas da nova forma.” (FRANCASTEL, Pierre. op. cit. p. 21)

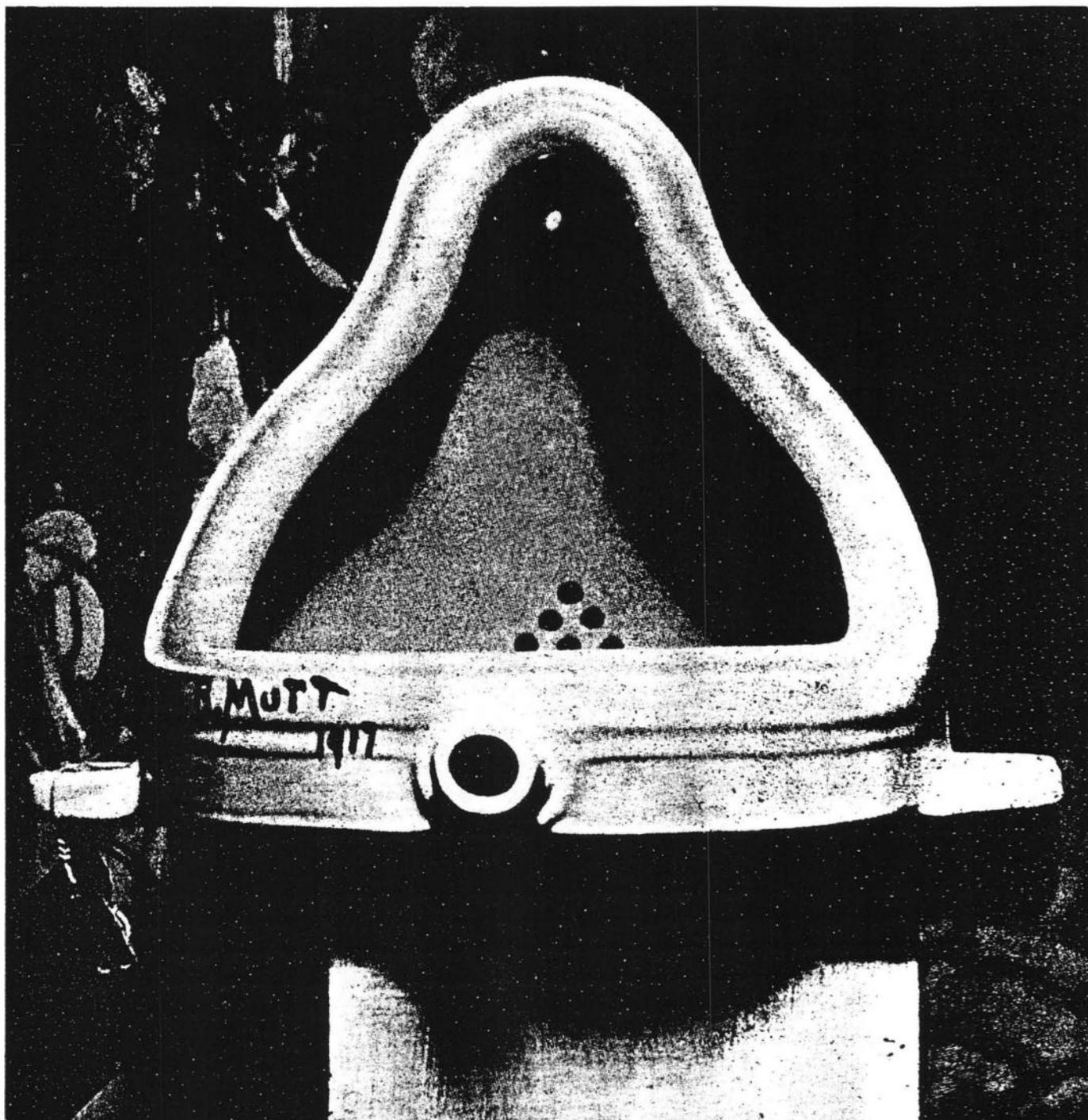


Fig 1

Marcel Duchamp
Fountain/ 1917 (ready-made)

FONTE: *Arte brasileira contemporânea. Caderno de texto 1*. Rio de Janeiro : FUNARTE. 1980. p. 14



Fig. 2

Donatello
São Jorge/ cerca de 1416 (escultura em mármore)
Florença, Bargello.

pesquisas iniciais se afastaram das práticas que lhe deram origem e o fazer dobrou-se às regras de ferro estabelecidas nos manuais. O que era antes resultado de uma investigação empírica da natureza afastou-se dela, para repetir-se em modelo. Deste quadro resultou um desgaste inevitável do Renascimento. É portanto deste território aparentemente estéril e infértil que brota aos poucos o Maneirismo provocando uma nova ruptura silenciosa.

Esse novo delineamento estético proposto pelo Maneirismo para compreensão da arte não se dá de uma hora para outra de uma forma clara e objetiva¹². Acreditando-se ainda clássicos e trabalhando dentro deste paradigma formal, ao seguirem o exemplo da geração anterior de artistas, exacerbam a sua fixação pelos antigos¹³. Desta maneira se afastaram progressivamente de uma arte que tinha como fonte de origem a observação da natureza para centrarem sua discussão na concepção do modelo de belo autônomo. Este comportamento frente à criação artística acabou por gerar uma postura estética neoplatônica fundada na metafísica, valorizando a imaginação¹⁴. A partir desta tensão com o princípio classicista é que se configurará aos poucos uma consciência anticlássica. É em um determinado momento de plenitude de consciência, no século XVI, que a deformação do modelo empirista do Renascimento, consolidado em bases matemáticas, passa a ser uma

¹² “Daí que possamos, numa época que prepara simultaneamente o alto Barroco e o Neoclassicismo, discernir pelo menos três estilos, cujas correntes com frequência se enfrentam e ao mesmo tempo se compenetraram; a primeira corrente, relativamente moderada, busca continuar a trama de pensamentos do classicismo (sua expressão mais pura é Rafael) e prolongá-la, mas apenas no sentido da nova evolução; quanto as duas outras correntes, relativamente extremistas, uma concerne sobretudo a Correggio e a outros pintores da Itália do norte, procurando fazer ressaltar o sentido da cor e da luz; a outra, que representa o ‘Maneirismo’ propriamente dito busca ultrapassar o classicismo por caminhos que lhe são inteiramente opostos, isto é, modificando e agrupando as formas plásticas como tais.” (PANOFISKY, Erwin. op. cit. p.72)

¹³ “... não parece verdadeiro que a Renascença se baseasse em certezas graníticas ou teorias consistentes. Eugenio Battisti demonstrou que, em seu interior, geraram-se anticorpos destrutivos exatamente a partir dos fundamentos teóricos, de forma que não se pode falar de Renascença ou de classicismo sem constatar a existência de uma anti-Renascença e de um anticlassicismo. E se Renascença e anticlassicismo são funções do mesmo sistema, a saber : do sistema dialético do Maneirismo.” (ARGAN, G. C. op. cit. p 146)

¹⁴ “... doravante a teoria da arte deveria tentar estabelecer sua *legitimidade teórica*; assim ela recorreu à metafísica, a única capaz de garantir as pretensões do artista quando reivindica para as suas representações interiores uma validade transcendente à subjetividade ao rigor e a beleza.” (PANOFISKY, Erwin. op. cit.. p. 82)

busca voluntária e perversa por parte dos artistas, em nome de uma maior liberdade criadora¹⁵.

O que de início surgiu imerso no pensamento renascentista foi adquirindo contornos próprios; e, levado a momento de tensão máxima, nos meados do Cinquecento, configurou-se como plena ruptura, capaz de gerar uma teoria específica. Em princípio, esta teoria orientou-se para justificar uma prática que não mais se sustentava em um discurso da objetividade científica como fora a do Renascimento, mas voltada para uma reflexão acerca de uma postura frente ao fazer artístico que buscava sua inspiração na pura imaginação¹⁶. Deste modo as invenções maneiristas esquivam fixar-se em regras para apostar na liberdade subjetiva do espírito. Será também em um momento de rígida definição teórica, já no século XVII com o Barroco, que o ponto de vista maneirista se mostrará desgastado, suscetível a um novo redesenho para o significado da arte e para provocar uma nova ruptura.

O que é relevante neste processo é o sentido que queremos conferir aos termos ruptura e conhecimento. Sendo este último o produto legítimo do primeiro termo, queremos colocar que, no entanto, a ruptura na prática nem sempre se dará de forma plena em sua objetividade. Será fruto de um esgotamento do pensamento precedente que aos poucos se mostra desgastado através de um cerceamento teórico que lhe atribui definição e contornos. Deste modo romper não significará necessariamente opor-se ao pensamento anterior, mas por vezes prolongá-lo a tal ponto, que a distância de sua matriz se tornará tão grande que a perderemos de vista. As distorções provocadas por este afastamento tornar-se-ão produtivas, gerando uma nova experiência ímpar no campo da prática. Este momento

¹⁵ “As matemáticas, que o Renascimento considerava e apreciava como o fundamento mais seguro das artes plásticas, são agora tratados com ódio. Ouçamos por exemplo, Federico Zuccari, porta-voz das idéias especificamente maneiristas : ...’Ora os pensamentos do artista não devem simplesmente ser claros, devem também ser livres; o espírito do artista deve ser aberto e não submisso, isto é, não deve depender mecanicamente de semelhantes regras.’ ” (PANOFSKY, Erwin. idem p. 76)

¹⁶ “O Maneirismo, portanto, é autonomia da prática, finalmente liberta da subordinação a uma teoria e não mais concebida como efeito, mas uma causa. É bem verdade que em nenhum outro século como no cinquecento se fez tanta teoria da arte, mas é fácil perceber que o objetivo não é dirigir a prática do alto e sim justificá-la, explicar seu conteúdo intelectual, institucionalizá-la não mais como operação mecânica, mas como disciplina liberal.” (ARGAN, G. C. op. cit. p. 144)

normalmente é identificado como sendo de crise, pois as antigas posturas, já totalmente delimitadas pelas teorias, passam a funcionar como paradigmas e exercerem poder de controle sobre as novas práticas, criando sobre estas uma circunscrição acadêmica. É sem dúvida um instante delicado de desconforto, muito propício à afirmação de novos princípios. É no esforço para afirmação deste fazer diferenciado que se dará o *insight* do saber, calcado em uma teoria inicialmente mesclada à prática que passará a evocar uma consciência. Esta teoria muitas vezes será pronunciada pelos próprios artistas, ainda que de maneira informal, localizada apenas em sua fala esporádica para justificar o seu fazer¹⁷. Adquirirá, não raro, o aspecto de uma **deformação perversa**¹⁸ que forçará uma revisão de posturas frente ao fazer artístico. Portanto a noção de conhecimento que estamos adotando não é a de um conhecimento fundado em uma objetividade científica e aplicável, como poderíamos supor no caso do Renascimento, que traz um método de abordagem da realidade baseado nas relações numéricas que se institui como verdade; mas o conhecimento que se funda na dúvida e que tem como referência própria a manifestação plástica como um fim em si mesma, e suscetível a incertezas, que a todo tempo ganha novos contornos elucidativos. Antes de se ocupar em reproduzir o real ele deseja produzi-lo através de sua égide estética.

2.3-EMERGÊNCIA DO NOVO NA ARTE

Os conceitos anteriormente pensados nos forçam a revisão de um terceiro conceito: o de **novo**. O que afinal de contas podemos chamar de **novo**? Uma invenção completamente inusitada e sem precedentes ou algo que, apesar de seu ineditismo, traz traços de uma

¹⁷ Ver o livro “Teorias da Arte Moderna” de H. B. Chipp, onde através da correspondência e escrito dos artistas podemos identificar suas posturas teóricas frente ao fazer.

¹⁸ Estamos atribuindo ao termo **deformação perversa** um significado específico para uso de nosso contexto e que se refere a uma distorção voluntária, consciente e deliberada do modelo hegemônico de modo a infringir suas regras e corrompê-las na base, inserindo novas questões no debate artístico. Ao trazer à luz a relativização do modelo cria um terreno propício para implementação de um outro novo.

experiência anterior sem contudo repeti-la? Queremos mostrar que o **novo** pode se dar pelo menos de duas formas: por **desdobramento** ou por **deslocamento** de significados.

No primeiro caso ele institui-se silenciosamente a partir de um aspecto, de alguma forma, periférico de antigas experiências. Com isto não queremos tirar o vigor das invenções em arte, apenas evidenciar que entre elas pode existir um fio invisível que une os seus procedimentos, e que no entanto este se sucede de forma descontínua no tempo. Deste modo, é comum observarmos nos objetos de arte, tanto traços de resistências da estética dominante do período imediatamente anterior, como invenções inovadoras ou até mesmo resgate de princípios já um tanto esquecidos, que combinados de tal forma dão a característica peculiar àquela estética. Não é que o artista em sua estratégia criativa recombine através do conhecimento da história da arte, informações do passado e do presente, criando um artifício de bricolagem. Mas o desgaste natural de uma solução plástica traz uma insatisfação produtiva. Esta insatisfação fará com que o artista não se esquive de incorporar, em uma nova versão, antigos atributos ou ainda atributos marginalizados pelo pensamento estético hegemônico de seu tempo, em suas operações atuais. Não obstante, será sempre tarefa difícil isolar neste fazer artístico o que é efetivamente inovação do que seria supostamente repetição. Este mecanismo de invenção em arte trabalhará sempre no limite do possível, de modo a estabelecer uma relação, ainda que tênue, com a tradição, até mesmo para enfatizar o seu ponto de ruptura. Deste modo as novas soluções estéticas emergirão de forma mais ou menos desorganizada na consciência estética do artista e de seu tempo histórico imediato. Aos poucos a consciência de um novo diferenciado se consolidará.

Assim será possível estabelecer um fluxo de inovações que não se organiza em linha progressiva de evolução, onde uma novidade deve necessariamente contrapor-se à novidade anterior em uma posição antitética de confronto. Ao caminhar dentro do percurso já aberto anteriormente irá acrescentar a este alguma nova noção a ponto de criar um terceiro

produto inovador, e único em autenticidade, ainda que incorpore nele soluções evitadas pelo momento estético imediatamente anterior, do qual é legítimo herdeiro¹⁹. Portanto este novo surgirá sempre sub-repticiamente, e no momento em que menos se espera ele aflorará vigoroso, imprimindo através do desdobramento de experiências recentes e passadas um novo significado para a arte. Antes esmaecido na dúvida da prática conotará apenas uma crise da boa arte, que se dilui entre as queixosas lamentações de especialistas, detentores do poder de cerceamento. Em seguida tornar-se-á pensamento hegemônico corporificado no exercício institucional das falas legítimas deste mesmo poder regulador.

Para não insistirmos na transição Renascimento/Maneirismo, exemplo já citado anteriormente, podemos verificar como a matéria pictórica e o gestual impressionista podem ser localizados, apenas para não sermos tão remotos no tempo, em Turner ou em Constable, românticos. Claro que a materialidade impressionista já não traz o *pathos* do Romantismo, pois ela nasce dentro da proposta da estética realista do espaço. Assim, por um lado, o Impressionismo será o prolongamento da estética realista, no que tange à desvalorização do tema, para se deter no problema da pintura pura; e, por outro, valorizará a cor empastada, a pincelada rápida e o fascínio pela luz de alguns pintores românticos. Desta maneira, ao conciliar duas formas diferenciadas de concepção artística, o enfoque que o Impressionismo dá a arte, apesar de se referenciar ao Romantismo em sua aparência formal e ao Realismo no que diz respeito a sua postura frente ao real, ganha um novo sentido.

Enquanto no Romantismo a cor e o gestual traduzem uma deformação da realidade através da subjetivação, portanto uma exteriorização viabilizada pela filtragem do real pelo eu do artista, visando, em última instância, lançar o outro em um certo **estado de espírito**,

¹⁹ É Francastel quem nos ensina: “Em certos momentos, com o aparecimento de uma personalidade verdadeiramente marcante, é alcançada uma nova fase: os elementos fundamentais permanecem os mesmos, mas dá-se ruptura do equilíbrio, os mesmos elementos são utilizados, já não com o espírito de aperfeiçoamento e evolução - pois não se trata absolutamente de banir do domínio da história - mas sim de inovação e de criação, o que de resto não implica *a priori* uma noção de superioridade.” (FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Lisboa : Martins Fontes, 1974. p. 34)

no Impressionismo esta mesma cor e este mesmo gestual buscam traduzir uma certa objetividade do olhar. Dispensará qualquer subjetivação, pois nascerá de uma investigação objetiva do mundo que desencoraja qualquer visão afetada sobre ele. Por outro lado, a opção do Impressionismo pela pintura em *pleinair*, não é sem dúvida um privilégio seu. Os pintores da escola de Barbizon já o haviam feito anteriormente, mas Francastel nos chama a atenção de que “apesar de os pintores do início do século trabalharem por vezes ao ar livre, todos faziam distinção entre o esboço e o quadro acabado”²⁰. O que particulariza a atitude dos impressionistas em relação aos românticos é a sua postura fenomenológica frente à realidade, que dispensa qualquer outro trato sobre ela que não seja o da investigação através do sentido da visão. Enquanto as poéticas românticas valorizavam o objeto da pintura pelo seu aspecto dramático e patético, os impressionistas evitavam a poeticidade do tema detendo-se em demonstrar que a “experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outra maneira”²¹. Nasce desta desafeição pelo drama implícito no tema, um apego ao motivo que poderá revelar algo sobre o próprio ofício de pintar. O Impressionismo abre para a abordagem do real uma nova possibilidade de pesquisa, que aproxima a problemática da pintura de seu aspecto puramente visual, mas sem dúvida esta postura já estava em um Courbet realista.

Mas o que, afinal de contas, inaugura no Impressionismo uma nova estética? Parece-nos que a ruptura impressionista com a estética realista se dará no momento em que sua pintura deixará de ser uma representação do real para se afirmar como um equivalente da realidade. Ao se distanciarem da temática dando ênfase ao ato de pintar, chamam a atenção para a forma e a matéria pictórica como conteúdos em si; deste modo fundam a arte como um problema de definição exclusiva de sua própria linguagem que dispensa retóricas

²⁰ FRANCASTEL, Pierre. op. cit.. p. 21

²¹ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993. p. 76

narrativas, próprias da literatura²². Os artistas que melhor encarnam este perfil, através de suas artes, são sem dúvida Monet e Cézanne. Somente a partir das obras impressionistas é que será possível Maurice Denis afirmar que “um quadro não é senão uma superfície colorida”. Os Impressionistas dão, por assim dizer, o primeiro passo para a purificação da linguagem plástica que constituirá o mecanismo central de reflexão da Arte Moderna, pelo menos daquelas da corrente formalista que se deterão em dar ao objeto de arte uma concreta existência.

No entanto, o exemplo mais ilustrativo acerca do novo como desdobramento descontínuo, seja talvez o Simbolismo. Ao reutilizarem muitas vezes o espaço perspectivo linear depois de Cézanne ou resgatarem a profundidade depois de Monet em suas pinturas, retomam uma tradição “pré-rafaelita”. Por outro lado, ao se apropriarem livremente da cor, desvinculando-a de sua relação local, como a já citada afirmação de Denis conota, trazem uma nova dimensão para a compreensão da matéria pictórica, fazendo com que esta aspire a uma espiritualidade desvinculada de sua *mimesis* com a natureza. O Simbolismo não mais representa ou se referencia à realidade exterior como faz o Impressionismo, será puro movimento de exteriorização de um interior sublime. É antes uma confluência abstrata de meios de expressão que une música, literatura e artes plásticas no nível da transcendência²³. Não é difícil perceber como esta postura estética irá influenciar Kandinsky nas suas abstrações, o Suprematismo de Malevich e até mesmo o Neoplasticismo de Mondrian.

O segundo caso em que acreditamos poder ocorrer o novo, o de deslocamento de significado, é mais raro dentro dos procedimentos artísticos, mas as conseqüências de seus

²² “A pintura impressionista, longe de parecer fundamentada no rigor de uma técnica, é, mais do que qualquer outra, um estado de alma. Se quisermos precisar o traço fundamental de sua originalidade, pode apontar-se o fato de ela ser uma limitação voluntária dos recursos e dos efeitos da pintura. Ninguém tinha ainda separado de modo tão decidido as noções visuais das do tato e do conhecimento prático das coisas.” (FRANCASTEL, Pierre. op. cit. p. 39)

²³ “Afirmando a unidade e a eternidade do espírito, nega-se a idéia de progresso que, para a corrente realista, é intrínseca à sua concepção da arte como pesquisa; a idéia de pesquisa é substituída pela idéia de uma contínua aspiração a transcendência. Exclui-se portanto, a transformação radical dos procedimentos artísticos, e o que se pretende para a arte é, pelo contrário seu refinamento. Recusa-se também uma distinção clara entre as artes, a estruturalidade específica de cada uma delas; a pintura deve ser poética e musical, a poesia e a música devem ser pictóricas.” (ARGAN, G. C. op. cit. p. 138)

desdobramentos podem levar várias gerações para serem assimiladas. Esta modalidade, se não é um acontecimento inusitado, será pelo menos uma invenção revolucionária, capaz de modificar a fundo toda uma concepção de arte. Desta forma a intervenção por deslocamento altera a linha mestra que direciona o fazer artístico, criando um caminho paralelo de pesquisa que com o tempo poderá se afirmar como hegemônico. Dá-se, por assim dizer, por desvio de radical significante. Ao trazer a compreensão da arte para um novo nível de articulação de significados, tende a desarticular suas antigas convicções abrindo um novo campo explanatório para o seu *devenir*. Só nesta medida podemos dar razão a Hegel com sua “morte da arte”, já que esta significará o fim de uma concepção de arte que cede lugar a uma nova concepção, que neutralizará fatalmente a anterior. Neste caso a arte morre para ressuscitar em seguida. Com a abertura desta nova raiz de possibilidades, provocado pelo deslocamento de significado, é que virá o novo em forma de desdobramentos descontínuos, mas que trabalhará agora dentro deste novo registro de concepção da arte.

Lançando os olhos sobre as práticas artísticas do passado encontraremos alguns desses vértices expostos de forma bem visível. Para limitarmos à nossa matriz temporal de reflexão, podemos localizar um desses pontos no Renascimento. Parece-nos que, apesar do amálgama do tempo, podemos apontar com uma boa margem de certeza as invenções de Brunelleschi como um dos fatores decisivos na guinada no significado da arte, a partir do século XV. O deslocamento de significado no *devenir* artístico em que as pesquisas de Brunelleschi incidem é profundo e muito rico em suas conseqüências para as artes plásticas dos tempos posteriores. A invenção do método geométrico para a representação da natureza e a identificação deste método com a revelação de um Belo mudarão por completo o curso da arte. Não é sem sombra de dúvidas, este método em si que revoluciona o pensamento artístico e sua prática no século XV, mas a possibilidade que ele traz de tratar a

arte dentro de um campo especulativo sobre o Belo que se manifesta através do objeto, sobretudo no que tange à sua estrutura formal.

Em primeiro lugar suas invenções provocam a modificação do significado antigo da arte localizados nos termos *ars* do latim e *thechne* do grego, que em seus sentidos originais aproximavam o fazer artístico das tarefas mecânicas, associadas à produção manual mais adequada ao artesanato²⁴. Conferem a este fazer e em decorrência a estas expressões um significado elevado, aproximado do *ars cogitandi*, termo mais freqüentemente empregado no passado para se referir a arte da retórica, relacionando-o com a técnica do pensamento. Nesta perspectiva cria-se uma casta da alta arte, cujas finalidades não estarão voltadas para o útil imediato e aplicável, mas para a revelação do Belo, visando o prazer e o conhecimento desinteressado. No entanto devemos ressaltar que as invenções de Brunelleschi em si estavam voltadas para uma aplicabilidade, tendo em vista, por exemplo, a solução para a cobertura do vão da catedral de Santa Maria del Fiore, mas suas conseqüências e desdobramentos fogem do campo específico da demanda funcional.

Em segundo lugar, suas invenções identificarão este Belo, que passará a ser sobretudo o motivo de discussão e justificativa da arte pelo menos por mais quatrocentos anos, na estrutura formal do objeto. Esta ora se apresentará mais ligada a esquemas compositivos rígidos, ora mais inspirada e trágica. A *mimesis* da natureza constituirá apenas pano de fundo para sustentar a discussão frente ao fazer e sua a conformação estética. Portanto, a reformulação desta estrutura formal e as implicações de conteúdos resultantes destas alterações serão a grande motivação para a persistência da arte nos séculos posteriores.

²⁴ “O radical *art*, pelo contrário está estavelmente instalado em toda cultura da latinidade, em que, em outros, corresponde de perto a um vocábulo grego ainda mais remoto e sólido, *thechne* (traduzido pelo nosso técnica). Ora, digamos que também neste caso é o termo de técnica baixo, corrente, usual que verifica melhor o significado a dar-se tanto ao *thechne* do grego como ao *ars* latino; enquanto que a arte, na nossa cultura, está irremediavelmente viciada de filtros renascentistas e românticos que fazem dela um produto alto, raro e precioso. O significado etimológico correspondente todavia a noção de trabalhar, produzir, realizar atos transformativos da matéria com inteligência e habilidade. Um significado corretamente presente no termo artesanato...” (BARILLI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa : Estampa, 1989. p. 19-20.)

Para Argan este modelo de arte será posto em xeque no século XVIII²⁵, quando as novas tecnologias industriais marginalizaram por definitivo a atividade artística, identificada com a fatura artesanal requintada, excluídas do meio de reprodução da sociedade moderna. Somente a partir do impressionismo na segunda metade do XIX com a retomada de fôlego, é que a arte acenará com uma possibilidade de resgatar o elo perdido entre o *devoir* artístico e a sociedade moderna, aproximando seu método de fatura aos métodos mecânicos da indústria e da era tecnológica. Somente com a coisificação do objeto que libertará a arte da temática e a reduzirá a uma estrutura essencial de linguagem plástica, empreendida pelos impressionistas, é que será possível mais tarde associar os meios de produção industrial aos meios de produção artísticos, transformando a metodologia da indústria em metodologia artística, criando a estética industrial. Neste papel a Bauhaus será prodigiosa.

Para nós a questão de fundo levantada pelas pesquisas de Brunelleschi ainda se estende até nossos dias bem viva. O engano de raciocínio de alguns teóricos está no fato de acreditarem que a criação do espaço perspectivado, associando-o à *mimesis* da natureza, levado a cabo pelo Renascimento, foi a sua grande revolução, e que a sua dissolução pelo Cubismo foi a grande flexão do significado da arte no século XX. Sem dúvida, a investida cubista, desembocadura natural das pesquisas realistas e impressionistas, deu o tiro de misericórdia naquela noção de arte baseada na representação da natureza, trazendo para o objeto de arte a sua concretude existencial de coisa. Mas a idéia de Belo centrada na estética do objeto, que se manifesta em sua estrutura formal fundada pelo Renascimento, está presente no Cubismo, ainda que este não mais acredite na possibilidade de identificação da arte com a revelação do Belo. Não obstante, as invenções cubistas e suas derivações construtivas estão dentro de uma perspectiva da emergência do novo por desdobramentos descontínuos oriundos ainda das pesquisas renascentistas. O grande deslocamento no significado da arte empreendido no século XX, depois de decorridos quinhentos anos de

²⁵ Ver: ARGAN, G. C. op. cit.

tradição renascentista, nos parece, sem dúvida, localizado nas invenções de Marcel Duchamp, sobretudo nos *ready-made*.

A intervenção que Duchamp faz no curso da arte é definitiva. Seus *ready-made* esvaziam por completo a identificação da arte com a estética estrutural do objeto. Transfere a noção de arte, antes localizada no objeto, repositário insuspeito do artístico em si, para a especulação reflexiva acerca da natureza artística dos objetos de arte. Neste sentido, o objeto passa a trabalhar no registro de formulador de questões. Duchamp não elimina o objeto de arte como veículo de informação, mas a noção de forma transfere-se do objeto acabado para um nível de uma estruturalidade mental. Assim, tudo o que diga respeito à composição, técnica e fatura do objeto estará de uma vez por toda relegado a um segundo plano em sua concepção de arte. O objeto já não é mais um espelho do mundo e do sujeito enquanto referência ao real ou à sua técnica de execução. No nada estético em que se constitui, tornar-se-á um campo fértil de possibilidades virtuais. O objeto passa a ter uma potência conceitual para além de sua realidade retiniana. Para ilustrar, podemos dizer que será um objeto de arte visual que pode ser visto literalmente por cegos. Mas não é só isso. Duchamp como que essencializa o gesto transformador que é a arte. Diante de seu *ready-made*, antes mesmo de tecermos qualquer formulação anterior do que é arte, experimentamos uma aguda inteligência e a consciência instantânea de quando há arte: - no que insufla e revigora o espírito.

É dentro desta situação que a invenção de Duchamp funda um novo circuito de relações entre o artista, a arte e o espectador. Caberá ao primeiro propor, a segunda indagar e ao último formar. O espectador passará a ser um elemento ativo e indispensável para a consolidação do objeto enquanto ser no mundo ou, por assim dizer, para a **coisa** se dar. É nesta solicitação do outro, na concepção de algo sobre aquilo, que nasce o novo sentido de forma que se desloca da construção do objeto acabado para a construção de um pensamento, não importando que este seja afetivo, será sempre uma espécie de cognição.

Tudo nos leva a crer que a partir dessa intervenção duchampiana é que foi possível, muito mais tarde, Joseph Beuys afirmar “pensar é esculpir”.

Esta postura frente ao fazer artístico fundada por Duchamp vem se desdobrando sobre maneiras na arte contemporânea mesclada à persistência do **objeto-coisa** inventado pelo Cubismo, mas a estética do objeto se refere agora a uma poética particular de cada artista, que solicita do outro uma **forma-pensamento**, assunto este que trataremos em capítulos posteriores. Todavia, aquele sentido alto conferido à arte pelo Renascimento que a torna um conhecimento fundado em seu próprio *devoir*, ainda não terá sido destruído, nem mesmo pelos golpes incisivos empreendidos por Andy Warhol.

Para melhor fecharmos nosso raciocínio, podemos afirmar que enquanto no novo por deslocamento fica relativamente fácil apontarmos um agente de transformação, a não ser que o amálgama da história obscureça este agente, o novo por desdobramento é uma contribuição coletiva, onde seus agentes encontram-se difusos. Neste último caso de ocorrência do novo é tarefa inútil, se não impossível, identificar um vetor único de pesquisa centrado na figura de um artista como único responsável por uma inovação estética. Tudo se dá a nível de contribuições coletivas. Assim as pesquisas empreendidas pelos impressionistas podem abrir diversos caminhos de investigação da arte, quer seja no aprofundamento sobre o comportamento da cor e da luz como matéria pictórica como o fez Monet, quer seja no tratamento da cor e da luz como volume como fez Cézanne. Fica, então, difícil estabelecer uma escala valorativa onde a atuação de um artista será mais eficiente do que a de outro. Não podemos afirmar em que medida a pesquisa de Monet é mais relevante para as artes plásticas do que as de Sisley, por exemplo, se quisermos evitar um olhar evolutivo sobre a arte. Se fosse possível fazermos tal afirmação teríamos que ter em mente uma certa direção futura para onde inevitavelmente essas pesquisas deveriam caminhar, e mostrarmos como Monet estava certo em suas convicções uma vez que a arte que posteriormente se desenvolveu veio do desdobramento de suas pesquisas. Apenas

podemos afirmar que a grandiosidade de Monet se deve ao fato de sua obra ter-se concretizado mais próxima do limite de definição da arte, e nesta medida estabeleceu uma tensão mais profunda com a Instituição. O próprio Monet, é sabido que sua produção final como as séries de *Nymphéas* já desejava atingir uma atmosfera simbólica através da abstração da realidade em proveito da pulsação da cor²⁶. Não podemos entender por que este aspecto tardio da obra de Monet é desprestigiado por alguns autores em virtude de seu distanciamento dos “princípios” impressionistas, já que a “purificação” da arte não necessariamente será o único caminho ou ainda o mais correto a ser adotado pelas gerações posteriores. Se é verdade que a volumetria construtiva de Cézanne abriu caminho para a afirmação do Cubismo, não podemos negar as ligações do Surrealismo com o Simbolismo, nem as ligações entre as abstrações de Kandinsky com o Simbolismo e o Expressionismo. O que as invenções estéticas trazem é um leque de possibilidades de renovação da arte, cujo desdobramento futuro pode saltar gerações. É possível, por exemplo, que algum aspecto sub-reptício da obra de Monet esteja agora influenciando uma nova invenção na arte de nossos dias. Portanto, tentaremos mostrar, nos capítulos que se seguem, como a arte contemporânea é em certa medida um desdobramento das pesquisas modernas, e que, apesar deste aspecto, traz vestígios de ruptura a partir de tensões com seus paradigmas essenciais.

²⁶ “Pela forma cíclica das obras, pela evolução de uma natureza concebida como força eterna e todo poderosa, a arte de Monet apresenta-se finalmente a todos, não como uma construção experimental, mas como a exaltação de certas forças da alma, sendo a coerência de cada obra fornecida pela evocação de forças intuitivas e a coerência do conjunto por um sentimento vivo do panteísmo universal. A emoção a matéria espiritual prevalecem sobre a técnica...” (FRANCASTEL, Pierre. op. cit.. p. 40-41.).

CAPITULO II

3-A FORMA E A IMAGEM

3-A FORMA E A IMAGEM

3.1-O DILEMA MODERNO

A dissecação do ato de pintar fundado nos problemas operacionais da visão levada a efeito pelos impressionistas e a natureza autônoma que o fazer artístico adquiriu frente à realidade, que, paradoxalmente, adveio desta experiência, trouxeram uma questão de fundo relacionada com a problemática de conteúdo da obra, que marcou a reflexão dos movimentos artísticos posteriores. O esgotamento do Impressionismo deu-se no momento em que o domínio habilidoso de um recurso técnico visando à obtenção de um certo efeito pictórico a partir da reprodução frívola da realidade já não mais satisfazia aos anseios artísticos da nova geração de artistas¹. Chega-se, com o Impressionismo, ao impasse de uma arte fundada na reprodução fidedigna do mundo exterior. Foi necessário, portanto, encontrar um novo *devoir* para a arte.

Para alguns artistas a arte deveria buscar sua força em sua constituição plástica essencial. O problema enfrentado por eles será o de estabelecer um princípio de conteúdo que não mais se baseasse em uma temática, mas que se concentrasse nos procedimentos artísticos em si. Foram esses artistas que abriram o caminho da materialidade e da

¹ “O Impressionismo fizera muito, porém não bastava preparar-se para receber sensações não-adulteradas da realidade: não se vive de sensações. Os próprios impressionistas, a partir de 1880, sentem necessidade de um aprofundamento - principalmente Cézanne, que se dedica a investigar a estrutura da sensação, pretendendo provar com fatos que a sensação não é uma matéria bruta oferecida à consciência, mas é consciência que, em sua plenitude, faz-se existência.” (ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 125)

formatividade na arte. A possibilidade de instituir o fazer artístico fundado em seus mecanismos intrínsecos que se auto-referisse como latência expressiva pôs em xeque a noção de arte baseada no referente externo da realidade, ou se quisermos, da arte como representação, para afirmá-la como linguagem plástica. Por outro lado, a libertação do referente real apontou, para outros artistas, a viabilidade de uma arte de vocação espiritual que transcendia a sua materialidade, e insinuava-se como emanação poética que aspira ao símbolo. Neste sentido, as realizações dos artistas foram de ordens diversas, o que tornou o quadro experimental das vanguardas modernas, no campo prático e teórico, bastante complexo e variado em suas tentativas de soluções.

É sabido que a fermentação dos movimentos de vanguarda ocorreu sobretudo nas últimas duas décadas do século XIX. A possibilidade aberta por Van Gogh, ainda ligado às premissas impressionistas, abriu caminho para a inserção do sujeito na interpretação da realidade como um dado filtrado no Eu interior do artistas. Portanto para esse artista, de cunho notadamente romântico, era necessário tocar a verdade profunda das coisas e dotá-las de força vital; animá-las. O ponto que distingue a postura de Van Gogh da maioria dos românticos é que este vai assimilar a lição dos impressionistas no que se refere à banalização da temática. Por outro lado, estará empenhado em fundar a pintura como um ato de exteriorização do sujeito - o Eu artístico - e desta forma desvinculá-la da semelhança com o mundo exterior. Tentará a todo custo extrair do próprio ato de pintar, livre da obsessão da imitação, uma pintura que seja em si uma possibilidade expressiva da matéria (Fig. 3). Do esforço de Van Gogh insinuam-se duas premissas caras ao Expressionismo: a primeira está na possibilidade da valorização da técnica como uma emanação da intuição que se define com o fazer livre de qualquer “saber fazer” apriorístico. A segunda, que é decorrência da primeira, será a de converter este fazer na própria enunciação da expressão do sujeito no mundo. Sem dúvida, a primeira premissa está na raiz do Impressionismo, sobretudo o de Cézanne, e é neste ponto que as experiências de um e de outro se

encontram. No entanto, o espaço empírico de Cézanne caminha para um sentido de construção com base nos processos perceptivos, que para Bergson é um ponto de incidência entre a excitação sensível do mundo exterior e o afloramento na consciência de informações retidas no espírito², e neste sentido temos de considerar a vocação histórica deste artista. Trabalhando sobre o motivo, como reza a cartilha impressionista, ele quer encontrar obstinadamente, embora nunca encontre, o ponto de interseção entre a sensação visual e o processo de cognição baseado no aprofundamento dos procedimentos da tradição artística³. Este aspecto, instaurador da “dúvida de Cézanne”, é que traz a particularidade de realidade construída em que se constitui o artifício de sua pintura. Desta forma Cézanne estará ocupado em encontrar uma saída para a representação, enquanto que Van Gogh já não mais se ocupa desta função, pois, sua pintura se coloca como uma apresentação calcada na excitação da matéria⁴.

Neste percurso não podemos deixar de salientar as investidas de Seurat no que diz respeito à invenção de uma arte que terá por base a consistência da ordenação formal como matéria-prima auto-suficiente livre de qualquer referência ao real. Para Seurat o espaço da pintura tem suas próprias leis baseadas na geometria e na difusão da luz tratada através de seu comportamento físico. Portanto, este artista tentará, a partir de suas pesquisas pessoais, estabelecer uma postura artística própria de onde resulta a metodologia específica de sua

² Ver: BERGSON, H.. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

³ “Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e da forma é necessário. Informa-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Estas relações abstratas deveriam **operar no ato do pintor, mas reguladas por um mundo visível (o grifo é nosso)**. Ao dar um toque a anatomia e o desenho estão presentes, como as regras do jogo numa partida de tênis. O que motiva um gesto do pintor não pode residir unicamente na perspectiva ou na geometria, em leis da decomposição das cores ou em qualquer outro conhecimento. Pra todos os gestos que pouco a pouco fazem um quadro só há um motivo, a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta- a que Cézanne justamente chamava de ‘motivo’.” (MERLEAU-PONTY. *A Dúvida de Cézanne*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 309. Col. Os Pensadores)

⁴ “... Van Gogh aprendeu com os impressionistas tudo o que diz respeito às influências recíprocas entre as cores, mas tais relações o interessam não como correspondências visuais, e sim como relações de força (atração, tensão, repulsão) no interior do quadro. Em virtude dessas relações e contrastes de forças, a imagem tende a se deformar, a se distorcer, a se lacerar; pela aproximação estridente das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pelo ritmo cerrado das pinceladas, que transformam o quadro numa composição de signos animados por uma vitalidade febril e convulsa. A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é.” (ARGAN, G. C. op. cit. p. 125).

pintura que, por enunciar-se como espaço de uma geometria empírica, visa a suprimir o arbitrário no fazer, eliminando deste, o Sujeito intuído por Van Gogh. Desta empresa, Seurat busca a possibilidade de fundar um conteúdo para a arte centrado na noção de um espaço definido por ritmos horizontais e verticais, articulado em planos, inseridos em um jogo de proporções geométricas aprioristicamente pensadas a partir do plano da tela. Por outro lado, a manipulação dos princípios da ótica no uso da cor traz a possibilidade de um método plástico livre de qualquer relação com a observação direta da realidade, libertando o ato da pintura do referente externo e evidenciando-o como ato em si. Seurat retoma a possibilidade de um espaço teórico aos moldes clássicos, ao modo de Poussin ou ainda de Piero della Francesca, sem contudo retomar a idéia da ilusão de profundidade da perspectiva. Seu espaço é essencialmente raso e operado no primeiro plano, na superfície real da tela, e reivindica para si o mesmo *status* de existência real (Fig.4). Desta forma, ao lado de Cézanne temos que pontuar os esforços de Seurat, no que diz respeito às iniciativas desses dois artistas aos fundamentos de uma arte cujo conteúdo se instaura na noção de estrutura formal, tão caras ao Cubismo e todas as declinações da arte construtiva. Se Cézanne está na base da redução geométrica e formal das pesquisas cognitivas do Cubismo, não podemos negar que o espaço ordenado de Seurat, segundo as referências geométricas do suporte, está na base do quase diagramado espaço cubista, notadamente em seus primeiros anos, em que Picasso e Braque elaboram juntos o dito Cubismo Analítico e sobretudo no Cubismo de Juan Gris. Pensem, por exemplo na obra “Homenagem a Picasso” (1912) deste último autor, onde estão presentes não só o espaço estrutural inventado por Seurat, como a técnica do pontilhismo, também elaborada por este artista (Fig. 5).

Em outra via de influência das vanguardas está, já não mais a prática isolada de um artista, mas um corpo teórico que modelou o pensamento e a produção de alguns artistas e movimentos do final do século XIX. Este corpo teórico de identidade simbolista não adveio, absolutamente, de uma prática, pelo menos das artes plásticas. Foi antes elaboração

de literatos, teóricos da arte e quando muito artistas-teóricos⁵. Nesta medida, podemos verificar que uma teoria apriorística da arte acabou por engendrar uma prática. Deste modo esta prática apresentou-se múltipla em sua abordagem, no que diz respeito à recorrência de um *modus operandi* enquanto pretensão balisadora de um estilo. Sendo assim, proliferou mais no campo do que podemos denominar de uma poética. Dentro do que, portanto, chama-se genericamente Simbolismo, podemos incluir desde o decadentismo de Klimt e Moreau, o primitivismo de Gauguin e as cores saturadas dos Nabis, os Pré-rafaelitas ingleses até as emanações vaporosas das sinfonias de cores de Odilon Redon.

A evidente diferenciação de estilo e de abordagem, na confecção da arte, entre os artistas simbolistas encontra seu ponto comum de redução no tratamento que tentam dar à cor-signo e à forma-signo. No entanto, paira sobre a obra dos simbolistas uma dúvida de percurso que se instaura como um paradoxo entre teoria e prática⁶. Em teoria, nota-se uma vontade de dar à matéria pictórica uma emancipação para que ela se configure em signo, e neste caso perca a sua identidade puramente matérica. E isso de tal modo que ela possa intermediar o diálogo com as “instâncias superiores do espírito”. Assim, ela passaria a ser o enunciado de uma idéia abstrata. Na concepção teórica desses artistas a noção de símbolo deveria advir muito mais das harmonias cromáticas e das ornamentações formais retóricas, do que do assunto que delas emana. Querem anunciá-las como uma potencialidade que aspira ao símbolo. Não interessa mais para esses artistas se a cor usada em suas pinturas corresponderá à cor local, mas a relação que esta manterá com as demais cores. Também a forma não estará a serviço de um acordo estrutural que se impõe como ordem exclusivamente formal. Outrossim esses signos são apresentados como uma

⁵ “Os poetas simbolistas, agrupados em torno de Stéphane Mallarmé (1842-1898), desenvolveram teorias da arte que propiciaram um pano de fundo ideológico para os pensamentos de muitos artistas.” (CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1993. p. 45)

⁶ “Mas enquanto os pintores podiam conceber os poderes evocativos das formas e cores como dotados de existência independente do motivo, não estavam de modo algum preparados para colocar em prática, em seu trabalho, todas as implicações dessas teorias. Somente na segunda década do século XX, e por artistas de convicções bastante diferentes, é que os primeiros quadros realmente abstratos puderam ser realizados.” (CHIPP, H. B. op. cit. p.47)

possibilidade intermediária de uma invisibilidade, que, embora não esteja presente, é insinuada através da presença material da cor e da forma. No entanto, é mister lembrar que esta matéria não está predisposta a causar uma excitação imediata como quer Van Gogh; ela é apenas evocativa de um outro nível de articulação de idéias que convergem, não raro, para a noção de transcendência. Portanto, o afloramento do símbolo na arte se dá no momento em que o signo não mais se basta em sua imanência bruta, mas quer elevar-se a um estado de evocação. Neste sentido não há conceito que possa preceder a coisa, ao contrário, é a coisa que o potencializaria. Por outro lado, em suas práticas incidirá, sobre esta possibilidade abstrata, a manipulação de símbolos recolhidos na tradição cultural, para estabelecer com suas obras um princípio de mensagens cifradas que podem ser decodificadas por uma leitura icônica. Reclamam por vezes, em uma arte de cunho narrativo, fixados em significados apriorísticos. Assim um lírio na obra de Rossetti (*Ecce Ancilla Domini*; 1850) poderá simbolizar a pureza (Fig. 6), enquanto a presença de estábulos de bois na pintura de Gauguin (*Te Tamari no Atua; Natividade*; 1896) se refere à iconografia tradicional cristã da natividade que se mescla a outros símbolos pagãos. Se assim é, podemos dizer que esses artistas para conceberem as suas obras, ao contrário do que pretendem em teoria, partem de um conceito anterior que exigirá do outro uma leitura, senão pré-determinada, pelo menos direcionada em sua interpretação, ao que diz respeito às referências simbólicas que permeiam suas imagens.

No entanto, relevando a vocação descritiva da arte simbolista, baseada por vezes em referências alegóricas que solicitam do observador um conhecimento apriorístico para “ler” a imagem, esses artistas estão perto de consolidarem a sua arte como enunciação poética. Nesta medida, o que nos interessa é verificar como poderá, do conjunto do trabalho de um artista, emergir um sentido mais amplo, situado em um discurso **transobjetual**, de onde venha aflorar esta poética. Temos que considerar que, neste caso, já não são mais as referências icônicas em si que, distribuídas em uma composição, fundam o sentido de um

trabalho. Muito menos será a própria ação ou o gesto artístico, referindo-se a uma certa corporeidade subjetiva de ordenação da matéria que Merleau-Ponty identifica como linguagem plástica⁷, que encerrará o seu desfecho. Ao contrário, cada trabalho passa a ter um comportamento total de signo. Isto ocorre quando um dado trabalho passa a ter uma relação de bilateralidade com outros trabalhos do mesmo artista, e a reverberar, no conjunto, um significante. Desta possibilidade de significar é que emana a poética. E neste sentido sua arte aspira à imagem.

Se estamos corretos em nossa conceituação, a arte de Gauguin, salvo as suas recorrências a simbologias tradicionais, persiste a todo tempo em uma mesma idéia climática: pôr o homem novamente de encontro ao despojamento, e neste caso deve libertá-lo do artificialismo da vida cosmopolita e resgatar nele o “paraíso perdido”. A sua arte é uma solicitação de um estado de espírito arcaico onde o homem e a natureza encontravam-se quase que em um mesmo plano de articulação mitológica. Para obter este resultado, Gauguin não busca a excitação da matéria como emanção de uma energia vital como fará, mais tarde, Nolde. Seu recurso é a evocação - e este termo aqui é importante para entendermos o Simbolismo - paradisíaca através da uma imagem, que solicita uma articulação simbólica. Para este artista, que já não mais trabalha sobre o motivo como Cézanne e nem se entrega ao idealismo formal de Seurat, a pintura é um acúmulo de experiências sensoriais retidas na memória e que se organiza em uma nova ordem associativa. Suas imagens têm um forte conteúdo culturalista que nos faz recuar a um tempo mítico, anterior aos enclaves do homem moderno ocidental. Gauguin conjuga, por vezes propositalmente, em sua pintura, referências culturais antagônicas em um mesmo plano de articulação visual de forma a causar uma dissonância imagética. Suas cores

⁷ “ Toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é já expressão primordial, não este trabalho derivado que substitui o enunciado por signos oriundos de outras experiências com seu sentido e sua regra de emprego, mas a operação primeira que de início instaura os signos em configuração, implanta um sentido no que dele carecia, e que então, longe de se esgotar no instante em que acontece, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma seqüência...” (MERLEAU-PONTY, M.. *A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 352. Col. Os Pensadores.)

saturadas, o ritmo sinuoso de suas linhas e as criaturas que povoam a sua pintura trazem como que uma relação de estranhamento para com o homem europeu civilizado. A arte de Gauguin alcança seu resultado maior quando inserida no contexto do homem urbano, do final do século XIX. É desta forma que ela adquire a sua estranha força evocativa: clama por um homem distante, anterior ao pecado original (Fig. 7).

Em Klimt, ao contrário, há uma lástima pela perda do refinamento da civilização em função do embrutecimento que a sociedade industrial trouxe para o homem. Sua arte portanto se coloca ironicamente como o canto do cisne. Mostra um tipo de homem terminal, que em sua agonia insiste em manter o requinte como uma resistência política à laicização da cultura. Sua matéria pictórica é uma matéria gasta e adelgada pelo tempo. Suas espirais decorativas, seus doirados carcomidos e as miríades de seus mosaicos bizantinos buscam a sinestesia e a contemplação esteticista (Fig. 8).

Enquanto Gauguin elabora suas imagens a partir da experiência com a realidade, e isto é uma herança impressionista, em Klimt esta imagem emerge de sua interioridade e se impõe como enunciação simbólica frente ao realismo impressionista. Há neste artista um impulso metafísico que o faz enveredar por uma narração que recorre às referências alegóricas, aproximando-o de outro simbolista: Gustave Moreau. No entanto o espaço de Klimt é um espaço plano que afirma a superfície como lugar da pintura, ao passo que o outro retoma o espaço profundo do renascimento, marcando desta forma um retrocesso em relação às pesquisas de Klimt e Gauguin, no que diz respeito à persistência do espaço ilusório na pintura. Ainda assim, o decorativismo recorrente na obra desses dois artistas faz com que as imagens efluam no imaginário, sugestionando uma mobilidade de sentidos. Interessá-lhes que seus trabalhos sejam uma alusão a um estado de espírito que remeta à idéia de um fastígio e decadência. Notemos, no entanto, que artistas com linguagens tão distintas, como Klimt e Moreau, possam sustentar com suas imagens abordagens poéticas muito próximas.

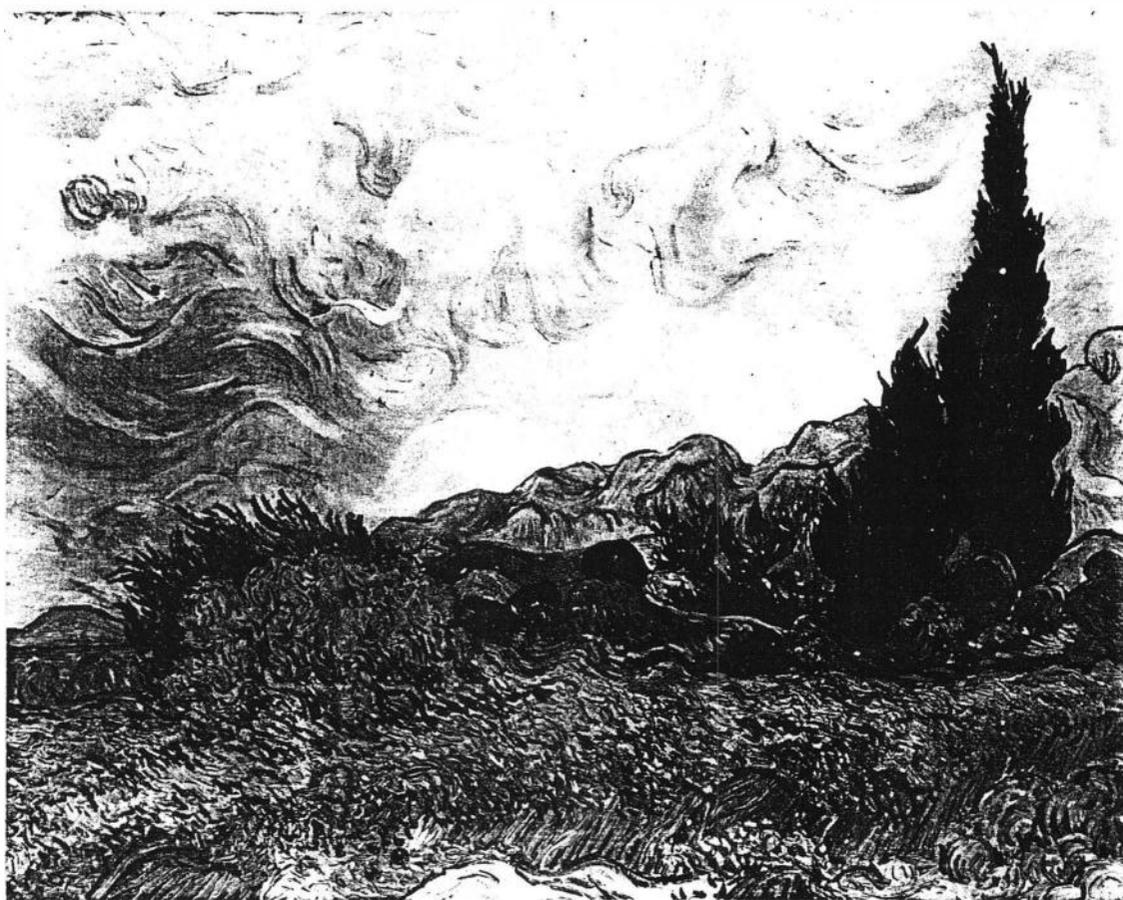


Fig. 3

Van Gogh
Paisagem com ciprestes/ 1889. (óleo s/ tela)
Londres, National Gallery

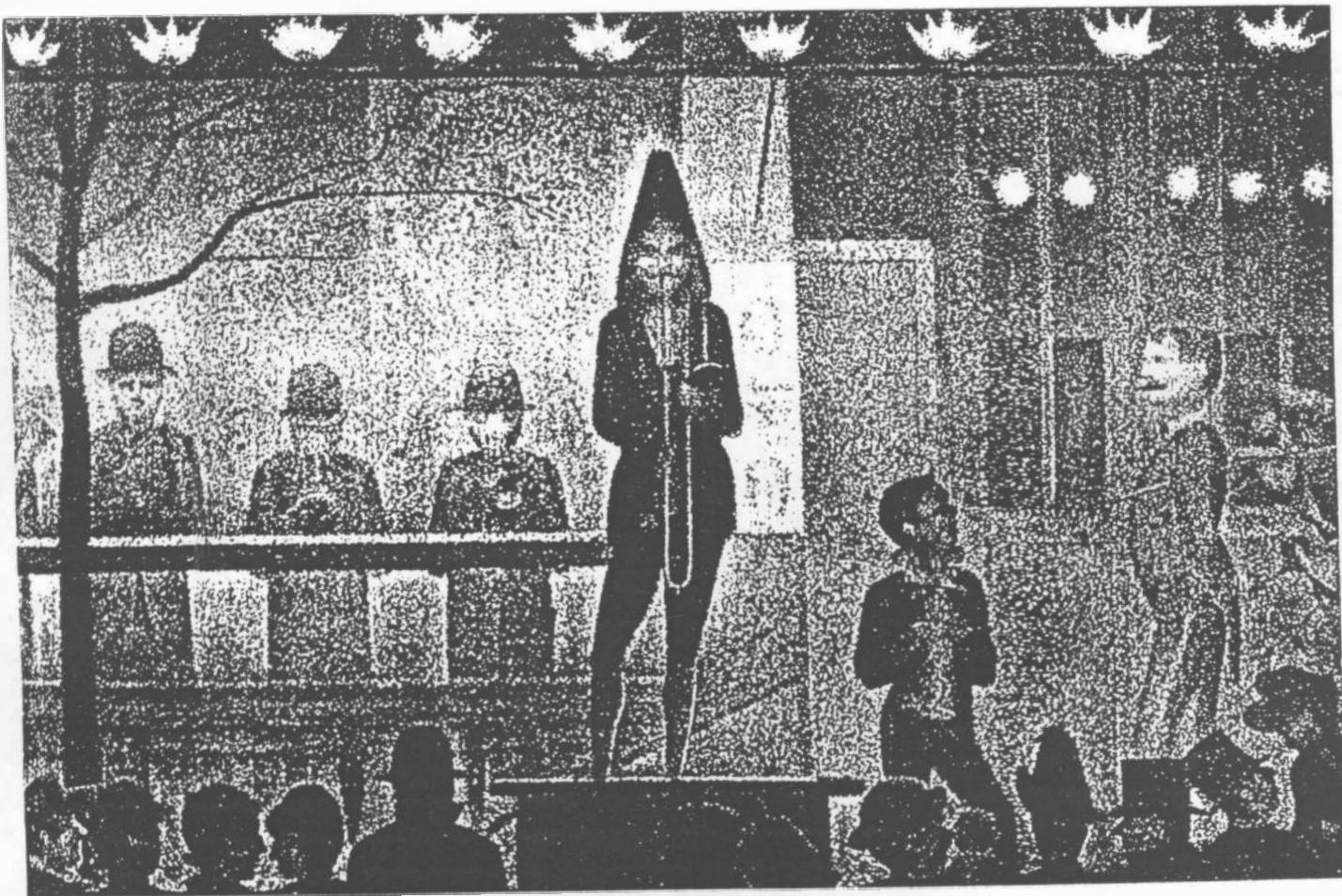


Fig. 4

Seurat

La Parade - (óleo sobre tela, 39" 3/4' x 58" 1/81')
The Metropolitan Museu of Art, New York



Fig. 5

Juan Gris

Homenagem a Picasso/ 1912. (óleo s/ tela)

FONTE: FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988. p. 117



Fig. 6

Dante Gabriele Rossetti

Ecce Ancilla Domini/ 1850 (óleo s/ tela, 0,72 x 0,43 cm)
Londres, Tate Gallery



Fig. 7

Paul Gauguin
Divagação/ 1897. (óleo s/ tela)
Londres, Courtauld Institute Galleries

FONTE: GOMBRICH, E. H.. *História da arte*. Rio de Janeiro : Zahar, 1985. p. 362.



Fig. 8

Klimt

A Música III 1898. (óleo s/ tela, 150 x 200 cm)
Queimado no Castelo Immendorf em 1945

FONTE: FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt*. Colônia : Taschen, 1994. p. 46

Podemos afirmar que ao lado do construtivismo de Cézanne, do espaço teórico de Seurat e do materialismo de Van Gogh, as teorias simbolistas, independentemente da estética particular de cada artista, puderam influenciar, sobremaneira, diversas correntes da arte moderna. Sobretudo aquelas de inclinação não retinianas. E ainda que o experimentalismo empírico, que culminou nas vanguardas históricas, se deu de fato com os movimentos pós-impressionistas.

3.2-A FORMA E A IMAGEM

É, portanto, no território arrasado da representação, levado a efeito no final do século XIX, que emergem os alicerces das vanguardas históricas na primeira metade do século XX. Existirá, por um lado, a possibilidade de trazer à tona, como intenção primeira do fazer, a fixação de um vocabulário plástico essencial que se institua com auto-suficiência, traduzida na fórmula: forma = conteúdo, como instância primária fundante da linguagem plástica. Neste caso, fica patente a vontade de estabelecer para a arte um princípio formal que seja baseado na conformidade visual do objeto enquanto estímulo à percepção e fundamento de um novo espaço plástico. Por outro, teremos a manipulação da forma como um enunciado simbólico ou em outras vezes semântico. Assim, seu significado não se esgota, necessariamente, em uma padronização da linguagem enquanto transparência de um estilo formal ou na fixação de um espaço sensível. É evidente que nas práticas artísticas dos modernos, este problema colocado apresentou-se muitas vezes de forma híbrida, mesclando, através de óticas diversas, as duas teses.

Começemos, inicialmente, definindo a o que, aqui, estamos nos referindo como linguagem. Para tanto, iremos tomá-la de empréstimo a Merleau-Ponty, cujas reflexões exaustivas se debruçaram não raro sobre as artes plásticas, tal definição. Primeiramente, a linguagem é, para este autor, o significado que emerge do intervalo entre signos. Assim

sendo, ela se configura em uma estrutura coordenada de signos que obedecem a uma certa disposição, de tal modo que o signo faz-se significante enquanto sua relação de lateralidade a outro signo, advindo um sentido possível, do intervalo intersticial entre um e outro signo:

No que se refere a linguagem, se o signo se torna significante por sua relação lateral a outros, o sentido só surge então à intersecção e como que no intervalo das palavras... Se o signo somente quer dizer alguma coisa enquanto se perfila a outro signo, seu sentido está todo empenhado na linguagem, a palavra se desenrola sempre sobre fundo de palavra, nada sendo senão uma dobra no imenso tecido da fala.⁸

Prossegue ensinando que o sentido só se faz possível dentro de uma organicidade total, e que a linguagem obedece a uma opacidade que nos impede de cristalizá-la em significações parciais:

Há, pois, uma opacidade na linguagem: em parte alguma pára, impossibilitando a cristalização de sentido puro, seus limites são sempre o que é excesso seu e o sentido só lhe transparece engastado nos vocábulos. Como a charada, só se deixa compreender pela interação dos signos, que isolados são equívocos e banais e cuja reunião unicamente faz sentido. Para quem fala, não menos para quem ouve, outra coisa acontece que uma técnica de cifrar e decifrar significações prontas: é preciso primeiro fazê-las existir como valor de referência, instalando-as no entrecruzar-se dos gestos lingüísticos como aquilo que designam de comum acordo.⁹

Acrescentará ainda que a linguagem criativa se dá somente quando o significado escapa de seu sentido ordinário e empírico, usado para descrever literalmente o pensamento, e alcança um nível tácito de articulação de sentido. É por este filigrana sutil de compreensão que o autor vislumbra a possibilidade de afirmar que as artes plásticas incorporam o valor de linguagem:

⁸ MERLEAU-PONTY. op. cit. p. 333

⁹ Idem. p. 333-334

O que é palavra no sentido da linguagem empírica, isto é, a oportuna chamada de um signo pré-estabelecido, não é para a linguagem autêntica. Inversamente, a verdadeira palavra, aquela que significa, que torna enfim presente a 'ausente de todos os buquês' e libera o sentido cativo na coisa, não é, aos olhos do uso empírico, senão silêncio, visto que não vai até o nome comum. A linguagem é por si oblíqua, e autônoma e, se lhe ocorre significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de uma capacidade secundária, derivada de sua vida interior.(...).

Costuma-se dizer que o pintor nos atinge através do mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a uma capacidade de decifração em nós informada e que não chegamos a dominar senão após tê-la cegamente exercido, depois de ter gostado da obra... O ato de pintar reúne dois aspectos: há a mancha ou o traço de cor que se põe em um ponto da tela e há seu efeito no conjunto, que não se pode medir como o primeiro, pois não é quase nada, sendo não obstante, suficiente para mudar um retrato ou paisagem... Começemos por admitir que existe uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo¹⁰

Por fim nos conduzirá por um caminho de reconhecimento da arte enquanto linguagem associando-a a uma espécie de registro corporal, que cria o estilo e viabiliza a expressão entre sujeito e mundo. Portanto a estrutura sígnica em artes plásticas - sobretudo em pintura, objeto preferencial de reflexão do autor - se dá a partir dos registros físicos e geográficos do corpo sulcados na matéria, que fundam um código; uma sequência expressiva. Esclarece ainda que estes signos se comportam como uma “expressão primordial”, cujo sentido não tem outra derivação senão a sua própria fremência primária de ser:

Tudo se passa a meu ver, no mundo da percepção e do gesto, obedecendo, entretanto, o corpo 'geográfico' ou 'físico' às exigências deste pequeno arremedo que incessantemente suscita em si mil proezas naturais... É preciso, pois, reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas voltado para a inspeção de um mundo, capaz de compassar distâncias, germinar o futuro perceptivo, desenhar na unidimensionalidade inconcebível do ser côncavos e relevos, distâncias e aberturas, um sentido... O movimento do artista sulcando um arabesco na matéria infinda amplia, mas também continua, a singela maravilha da locomoção dirigida ou dos gestos que abrangem... O gesto de expressão, que se incube desenhar por si mesmo e fazer emergir o

¹⁰ Ibidem. p. 335-337

*que visa, mais intensamente portanto recorda o mundo... Toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é já 'expressão primordial', não este trabalho derivado que substitui o enunciado por signos oriundos de outras experiências com seu sentido e sua regra de emprego, mas a operação primeira que de início instaura os signos em signos, infunde-lhes o enunciado pela simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração, implanta um sentido no que dele carecia, e que então, longe de se esgotar no instante em que acontece, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma seqüência.*¹¹

Podemos, extrair das reflexões de Merleau-Ponty duas premissas. A primeira é que a arte é a expressão do sujeito no mundo que se exterioriza em um sistema de signos visuais primários que, articulados entre si, constituem a linguagem expressiva deste sujeito. A segunda é que o espaço da arte é o espaço da vivência; portanto, é um espaço dado à percepção cuja assimilação se faz, inicialmente, através da experiência, para em um segundo momento elevar-se à reflexão. Fazendo uma síntese das duas premissas, verificaremos que o autor valoriza a arte enquanto linguagem expressiva dada uma experiência perceptiva advinda de um estímulo externo: o espaço plástico.

Retomando nossa discussão, se a definição de linguagem de Merleau-Ponty se presta à definição de arte como ele quer, verificaremos que apenas uma parte das experiências das vanguardas modernas caminharam neste sentido, e podem assim ser entendidas. Outras investidas das vanguardas se tornam um tanto opacas à luz desta definição. Tomemos, de contra-exemplo, as obras de um Duchamp, de um Picabia ou de um Magritte. Queremos dizer com isso que apenas alguns artistas e movimentos conduziram suas pesquisas para a conformação do espaço visual como estímulo primeiro de percepção. Desta forma tentaram aferir ao gesto ou à estrutura, com seus elementos de configuração espacial, um valor de signos visuais, que estabelecessem um código possível de restituição do sujeito da ação criadora em sua relação com o mundo, via aparência visual. Enquanto outros preferiram a manipulação de conceitos e por vezes simbologias arquetípicas,

¹¹ Op. cit.; p. 350-352

recusando-se, desta forma, a estabelecerem o conteúdo da obra em sua pura visibilidade ou na exteriorização de certos procedimentos plásticos que assumissem uma identidade expressivo-visual. Para esses artistas, o objeto de arte suscita, por vezes, uma proposição reflexiva acerca de algo. Estando este algo, contudo, localizado além da plástica ou da forma enquanto cristalização de uma linguagem, ou de um espaço real, passível de verificação pela experiência sensorial. Portanto, para ilustrarmos tal situação, podemos verificar que para iniciarmos, por exemplo, uma discussão sobre o conteúdo da obra de Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*” (Fig. 12) basta que descrevamos que ela consiste neste enunciado fraseológico encimado pela representação gráfica de um cachimbo, sem que seja necessário para isso estarmos de corpo presente diante da obra para vivenciá-la. Ao contrário, para alcançarmos o conteúdo da obra de “*A dança*” de Matisse será necessário estarmos diante dela, ou pelo menos diante de uma boa reprodução, que restitua inclusive suas medidas originais (Fig. 9).

A partir desta observação podemos intuir quatro vertentes de fundamentação do fazer na Arte Moderna: uma formal, outra expressiva, uma terceira simbólica e uma quarta conceitual que estão, sem dúvida, na raiz da arte de nossos dias como queremos demonstrar em nossa reflexão. As duas primeiras vertentes - formal e expressiva - se inscrevem, em alguma medida, na perspectiva de instituírem a arte como um problema primeiro de definição de linguagem, tendo em vista a fixação não só de uma postura frente ao fazer como a de um vocabulário visual que quer ser em si um espaço de estímulo à percepção. O que primeiramente caracteriza estas vertentes seria a tentativa de estabelecerem para a arte, através de seus elementos constitutivos como o ponto, a linha, o plano, o volume, a luz e a cor o estatuto de signo que se funda na “simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração”, para usarmos, aqui, a expressão de Merleau-Ponty. Por este motivo, o signo torna-se uma instituição primária de sentido, que não decorre de derivações outras que não sejam, senão, a sua própria concretude existencial. No entanto, entre a vertente formal e

expressiva existe um distanciamento considerável que as fazem mover-se em sentido antagônico.

Para o artista expressivo a forma será uma intuição da matéria. E neste caso ela não é mais um continente ou linha de força que delimita a matéria mas a matéria em si, que orientada pelo gesto, se impõe como forma; como ordem. Há neste processo uma transmutação da energia criativa em expressão plástica que se revela como técnica linguagem e, por fim, comunicação. A técnica, neste caso, não é mais uma série de convenções apriorísticas a serem transmitidas a outrem. Ela brota no processo do fazer individual do sujeito que se propõe ao diálogo com a matéria. É fundada, pois, no aprendizado com a matéria. É antes uma invenção singular que nasce de uma necessidade de expressão entre sujeito e mundo. É logo, ela mesma, expressão (fig. 10).

Portanto, a matéria expressiva é uma potência que aspira à essência do ser. Busca atingir um fundo primário interdito onde a ordem racional não pode tocar. A arte expressiva é uma espécie de contato fisiológico com o primordial. Não será nunca uma alusão a uma vida primitiva que se faz símbolo de um elo perdido, como em Gauguin. É o próprio estado primevo onde homem e natureza encontram-se em um mesmo fundo homogêneo. Para a vertente expressiva, queremos crer, a matéria, e só ela, é fonte de excitação e conhecimento. Mas o conhecimento aqui é uma experiência sensível, que, emergindo na consciência do sujeito, o reconduz ao estado reflexivo, recortando-o novamente do plasma natural, para reconstituí-lo como “ser homem”, acrescido em sua humanidade. Nesta medida temos que dar razão a Merleau-Ponty, pois a arte expressiva se dá na experiência entre o sujeito e o mundo, na consolidação de um processo perceptivo com base em um estímulo externo. Estrutura-se a partir de uma linguagem constituída de signos impregnados na matéria que visa, por fim, uma comunicação. Dentro desta conceituação podemos incluir as pesquisas não só do Expressionismo propriamente dito como as do Fovismo e as do Futurismo. É claro que se considerarmos genericamente esses movimentos correremos sérios

riscos reducionistas. Na verdade, determinadas obras isoladas, independentemente de filiações teóricas, podem estar muito mais perto da questão do que outras sabidamente inseridas nesses movimentos supracitados. Por exemplo, alguns trabalhos de Picasso podem perfeitamente ser entendidos pelo prisma da expressão, enquanto que muitos trabalhos de Matisse tenderiam para uma questão da forma, que em seguida abordaremos.

Ao contrário, para a vertente formal, todo e qualquer sentido possível advém da forma enquanto estrutura ou ordem e da matéria enquanto plástica dos materiais que articulam um espaço. Entendem a forma, portanto, como uma estrutura fundada na noção de equilíbrio baseado no acordo relacional entre as partes visando ao fechamento do todo. Pensam-na assim, com a lógica da arquitetura, onde uma viga, elemento de estrutura horizontal, deve, necessariamente - atendendo à lógica construtiva que tem na física a sua referência -, estar apoiada em pilares verticais para compor uma arquitrave, que, por sua vez, será um vão articulado às partes de um corpo maior edificado. Nesta medida, o resultado final da forma como unidade totalitária é o que, a princípio, interessa aos formalistas. Portanto, esta totalidade possível de ser percebida no objeto, através da visão, é que será o móvel de suas pesquisas e reflexões. Metodologicamente, temos que chamar a atenção de que, em grande parte, a obra formal parte de um processo de cognição apriorística, pelo menos se considerarmos a postura dos construtivistas russos e a dos concretistas. A elaboração projetiva poderá preceder a realização definitiva e prescindirá, muitas vezes, do gesto do artista. A matéria, neste caso, é pensada muito mais em função de uma expectativa de intenções plástico-estruturais. É claro que, ao valorizar a forma enquanto construção, os artistas formalistas tendem a se distanciarem do referente da realidade e fundar uma arte calcada no discurso geométrico. Tal e qual a arquitetura, esta arte se põe ao lado da realidade como um espaço equivalente a ser experimentado. Tal e qual a arquitetura rivaliza com a natureza, opondo-se a ela como um artifício da razão, que recorta o homem como ser elaborado. É justamente neste aspecto que encontramos, talvez,

o ponto de inflexão mais significativo entre as vertentes formal e expressiva. É fácil situarmos aqui as invenções do Cubismo, sobretudo da fase analítica (Fig. 11), como o Fovismo de Matisse.

Tendo em vista a conceituação de Merleau-Ponty, que considera os registros do corpo sulcados no espaço extensivo como enunciados significativos em si, ficaríamos constrangidos em afirmar, por exemplo, a honestidade da arte “inexpressiva” de alguns formalistas, por exemplo a dos construtivistas. Nesses artistas, fica difícil considerarmos suas obras como um sistema de signos que articula a relação entre sujeito e mundo onde se instaura a linguagem, visto que querem eliminar de seu fazer o sujeito. No entanto, verificaremos que em seguida resgatarão esta instauração em uma espécie de sujeito coletivo, que tenta se afirmar a partir da fixação de uma linguagem universal, habitada pelo espaço geométrico. Forçando, portanto, o olhar, podemos também entender a obra dos construtivistas sob o prisma “merleau-pontyano” da arte. Outrossim, o objeto se presta como estímulo externo. O espaço plástico é dado, como quer Merleau-Ponty, à experiência sensível da percepção. Portanto, também aqui podemos incluir desde o Suprematismo de Malevich, o Neo-plasticismo de Mondrian até alguns trabalhos mais ordenados de Kandinsky. É claro que, tanto Malevich como Kandinsky, buscaram com a sua geometria uma noção de transcendência espiritual que colocava a questão formal a serviço de um depuramento do ser.

Já as outras duas vertentes, que aqui estamos denominando de simbólica e conceitual, não se ocupam em instituir, como instância primeira de seu fazer, a matéria formalizada enquanto fundamento primário de expressão e comunicação, nem muito menos o espaço plástico como fonte de vivência e excitação dos sentidos, sobretudo o da visão. Portanto, as configurações formais de suas obras muitas vezes não assumirão aquela “constância de estilo” que tem no gesto o seu instrumento de expressão primeira, como quer Merleau-Ponty, ou uma conformidade estilística de consenso baseada nos aspectos

técnico-formais da obra. Outrossim, tentarão trabalhar a forma, ora como afloramento de imagens em estágio de pré-formalização que solicita do outro a imersão no processo criativo do artista, ora como um problema de contraposição semântica de modo a reiterar o fazer como uma proposição reflexiva que visa à elaboração de um pensamento em torno do objeto artístico. Portanto, o emprego de signos ou referências semânticas em suas obras têm o objetivo de articular uma derivação metafórica, que situa o sentido da obra para além de sua fisicalidade sensorial e estética. Não fazendo, evidentemente, parte desse processo uma especulação acerca de significados transcendentais ou espirituais, como nos movimentos finisseculares do XIX, ou como em Malevich e Kandinsky, cujas artes, aliás, têm muito mais a ver com estes últimos movimentos.

Para a vertente conceitual, interessa a manipulação do objeto enquanto o empreendimento de um deslocamento radical no *locus* da arte instituído pela cultura, como por exemplo, a faculdade de reconhecermos na pintura ou na escultura através de todas as suas atribuições existenciais, a morada da arte, ainda que da má arte. Suas ações residem na seguinte questão: - onde está a arte?; - quando há arte?. Nesta medida, partindo, algumas vezes, de um determinado significado usual da arte, tentarão subvertê-lo em suas proposições buscando assim atingir um nível de articulação semântica que desencadeia uma discussão acerca do *devoir* da arte. Será, antes, um jogo que articula as próprias referências do *establishment* institucional das tradições em que se calca o senso comum do reconhecimento do artístico. Desta forma, o próprio objeto artístico, suporte tradicional da arte, será, ao ser apresentado por esses artistas, destituído de valor estético: revela-se como sendo um objeto de antiarte. Não obstante, as categorias pintura e escultura tidas como meio tradicionais de veiculação plástica serão, por vezes, postas de lado a favor de outras vias de expressão, que fundam novas categorias como o **objeto**, a **instalação** e a **performance**. Eliminam também as barreiras entre os diversos meios artísticos como a literatura, o teatro e a música, desenvolvendo uma forma de expressão, não raro, híbrida.

Outrossim, essas novas categorias, pelo menos as instalações e as *performances*, mudam por completo a forma tradicional de exibição da arte e a sua própria concepção como algo permanente, para situá-la no campo das efemeridades dos acontecimentos. Neste caso, interessa a esses artistas questionarem o estatuto da arte a partir da desconstrução, de toda e qualquer noção apriorística, de definição ou identidade artística. Situam a arte no limbo seminal, anterior a qualquer ação carregada historicamente de arte. Radicalizam, portanto, a postura das vanguardas que visava à ruptura traumática com a tradição, para infundir um novo conteúdo às práticas artísticas. Estamos, sem dúvidas, nos referindo aqui, como vertente conceitual, às empreitadas teóricas da antiarte do Dadaísmo como um todo, e a algumas iniciativas proposicionais de alguns artistas, em particular, que o integraram ou foram simpatizantes. Posto que, e não é demais insistir, a simples filiação ou exclusão de um artista de um movimento, não significará de modo algum que em suas obras possamos verificar ou não tal conformidade. Como exemplo podemos citar que, enquanto as composições de Kurt Schwitters muito mais se filiam às questões formais em virtude mesmo da forma como ele valoriza o emprego dos materiais em suas realizações¹², algumas proposições de Magritte, tido normalmente como Surrealista, estariam muito mais bem situadas dentro de uma vertente conceitual (Fig. 12).

Queremos chamar a atenção para o intento de que a matéria-prima da arte, na vertente conceitual, seja a inversão dos significados coletivos que tramitam na consciência do senso comum, sobretudo acerca da arte e seus domínios de expressão. Portanto, suas proposições situam-se dentro do campo lógico da semântica, apresentando-se como um contra-senso lógico, ao realizarem uma inversão semântica. Ao contrário, a vertente simbólica primará pelo afloramento de imagens das regiões turvas do inconsciente, aspirando a uma ordem, ainda que irracional, solicitada ao acaso. Para esses artistas,

¹² “O material é tão pouco importante como eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão pouco importante, utilizo qualquer material, se o quadro assim o exigir. Conciliando diferentes tipos de material, levo uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc., mas também material contra material: por exemplo madeira e estopa.” (SCHWITTERS, Kurt. De Merz. In: CHIPP, H. B. . op. cit. p. 388-389)

portanto, o objeto de arte tem antes o valor de imagem do que o de forma. Tomemos, aqui, o sentido léxico que se refere à imagem como “manifestação sensível do abstrato ou do invisível” ou “conceito genérico resultante de todas as experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas representam em relação a uma empresa, produto, personalidade, etc.”. Assim, esses artistas tentam afirmar o conteúdo da obra como uma derivação secundária da visibilidade. Nesse caso, o objeto visível quer fomentar a proliferação de imagens mentais no outro. Estamos situando dentro dessa vertente algumas experiências do Surrealismo. Este simbolismo modernista não é fruto de um imaginário metafísico, como em Blake ou em Redon. É antes resultado da experiência retida no inconsciente do sujeito. É, portanto, memória sonâmbula. A arte, para esses artistas, será um meio de libertação do “Eu” reprimido pela razão. É através dela que as imagens - e é importante aqui referirmo-nos à imagem e não mais à forma - por um processo automático-psíquico, afloram impondo a sua própria ordem: a ordem caótica dos sonhos, esquivando-se do controle da razão. É esta ordem espontânea que é significativa (Fig. 13). Os objetos ou sinais visuais que compõem a imagem não são mais objetos representados, mas signos que articulam uma linguagem metafórica. O sentido aqui de linguagem, porém, não é merleau-pontyano, mas um código sub-reptício de informações acerca dos desejos, das neuroses e dos traumas retidos nas regiões turvas da memória. Os signos, portanto, formam códigos passíveis de interpretações analógicas. Já não são mais aquela fremência primária, significativa em si, como quer Merleau-Ponty. São antes derivações secundárias de significações outras. Isto, no entanto, não significa que a conformação de uma linguagem plástica no fazer do artista, como quer aquele autor, não seja pertinente no caso dos artistas surrealistas. No entanto, o significado da obra não se prende a esta análise, enquanto uma conformidade formal e matérica dada à experimentação sensível. Tanto é verdadeiro este fato que o Surrealismo, como manifestação formal de estilo, é muito diverso. Importa sim, a estes artistas, a

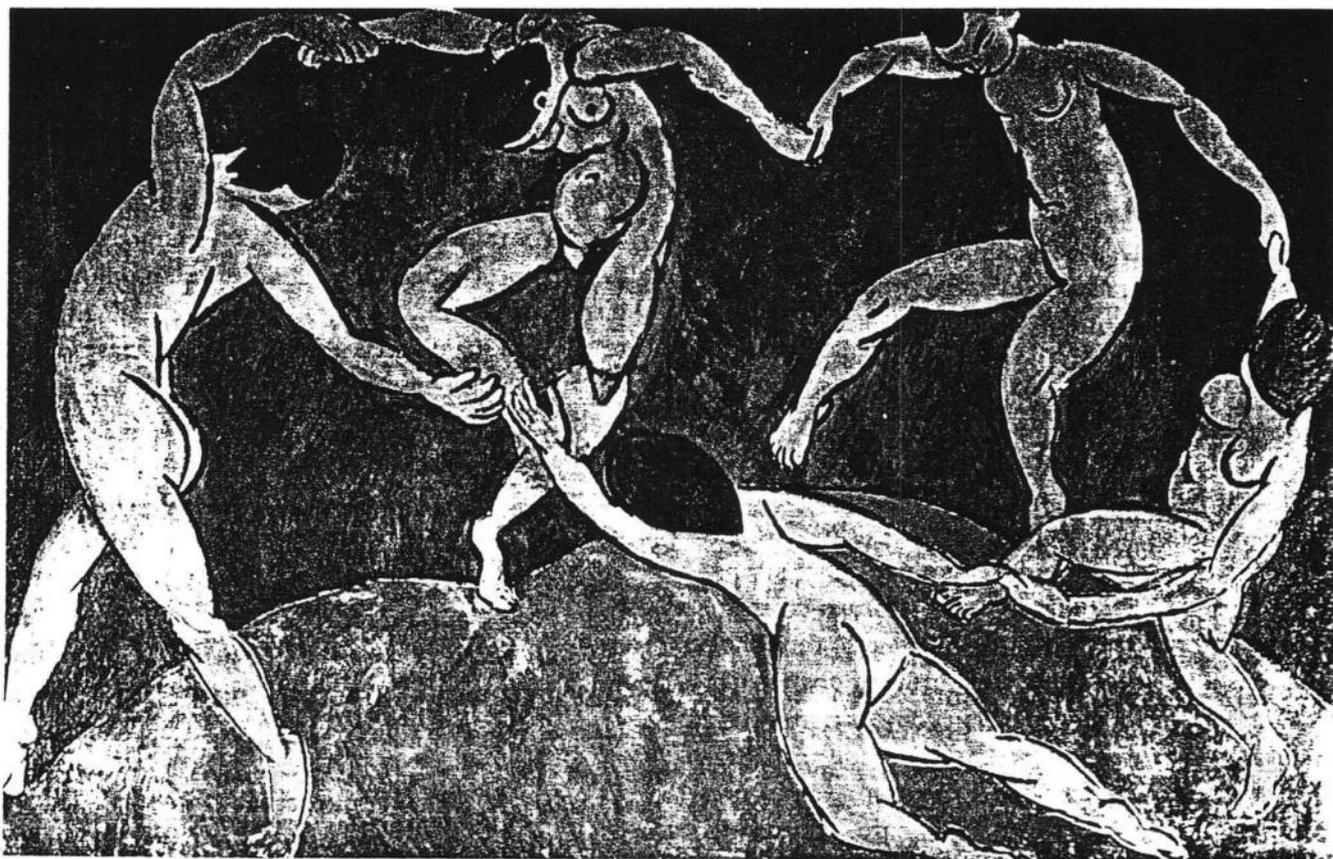


Fig. 9

Henri Matisse
A Dança 1910 (óleo s/ tela, 2,60 x 3,90 m)
Leningrado, Museu Ermitage



Fig. 10

Ernest Ludwing Kirchner
Marcela 1910 (óleo s/ tela)

FONTE: FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988. p. 27

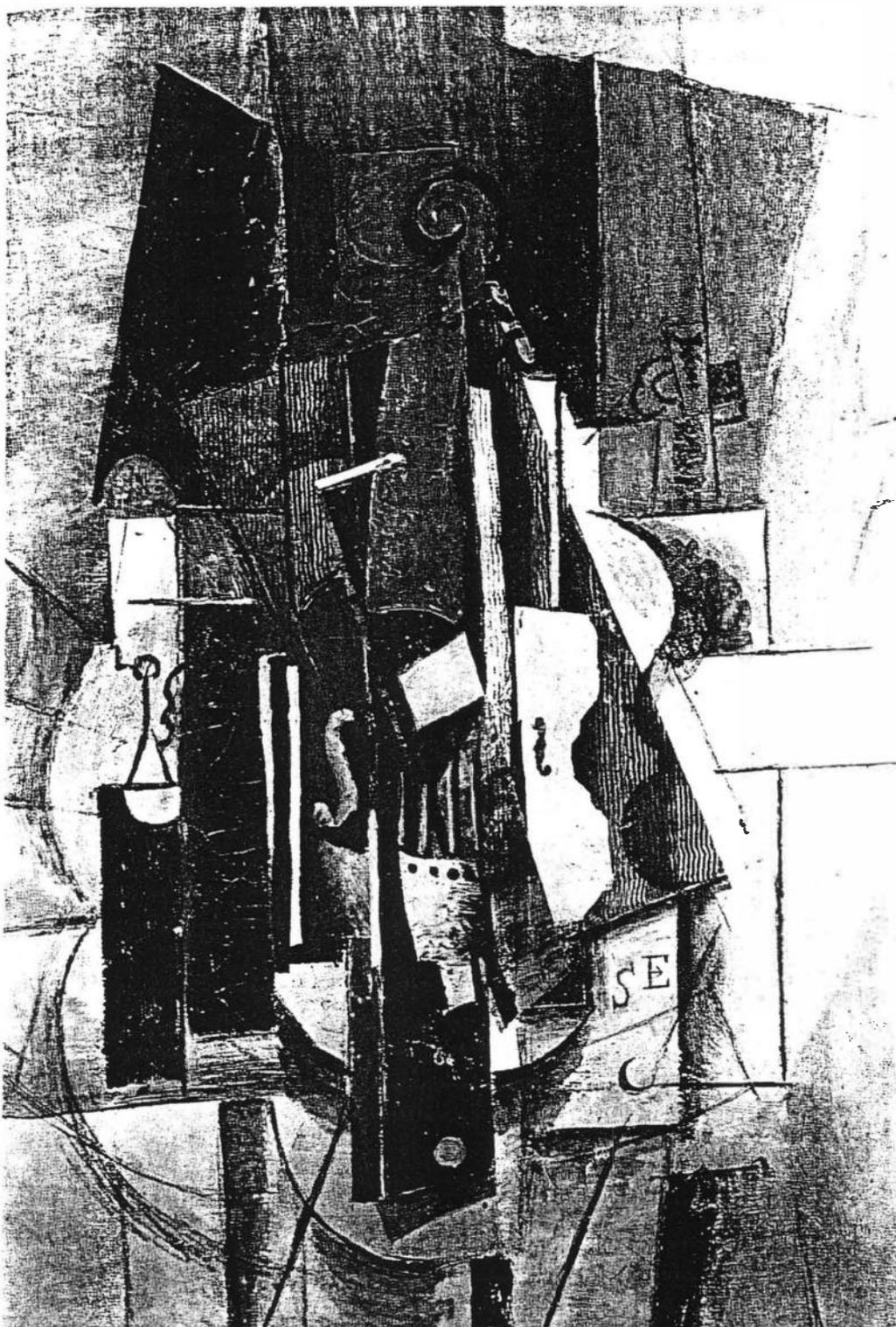


Fig. 11

Pablo Picasso
O violino no café 1913 (óleo s/ tela)

FONTE: FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988. p. 111



Ceci n'est pas une pipe.

Fig. 12

Magritte

Isto não é um cachimbo/ 1928-1929 (óleo s/ tela, 62,2 x 81 cm)
Los Angeles, County Museum

Fonte: MEURS, Jacques. *Magritte*. Colônia : Taschen, 1993. p. 120



Fig. 13

André Masson

O pintor e o tempo/ 1938 (óleo s/ tela)

FONTE: FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988. p. 193

elaboração de um método que viabilize o fazer automático que fuja ao controle da razão para a partir daí, sua arte funcionar como libertação do eu profundo reprimido pelas amarras sociais. Importa a esses artistas atingirem um estado de a-moralidade em seu fazer, para que as imagens afluam de seu inconsciente, e fundam uma revelação. É dentro desta problemática que podemos situar, também, as pinturas metafísicas de De Chirico. A despeito de sua extremada acuidade formal, essas pinturas se comportam muito mais como imagens do que como forma.

Deste quadro, aqui exposto, podemos intuir o campo de interesse em que se constituiu o móvel das pesquisas das vanguardas históricas. Coube às tendências formais e expressivas, repensar a arte a partir da depuração de seus elementos de constituição vernacular. Com efeito, levaram em suas práticas o isolamento dos signos visuais e plásticos enquanto componentes puros do código formal, buscando atingir a “essencialização eficiente” desta expressão não-verbal. Tornou-se imprescindível a fundamentação de um novo espaço plástico. Desta feita, suas discussões giraram em torno da arte no esforço de eliminarem o espaço ilusório de representação imposto pela tradição clássica. Neste sentido, no caso da pintura, trouxeram sua problemática para a superfície. Interessava, aos artistas, eliminar a dicotomia hierárquica entre fundo e figura e a perspectiva linear como sensação de espaço profundo. A escultura moderna tardou um pouco a inteirar-se dessas questões. Mas, o construtivismo pôde a tempo recuperar o atraso desse meio de expressão ao revolucionar o conceito de escultura propondo-a como espaço real arquitetônico, avesso a metáforas. Não obstante, com a invenção da instalação, pôs-se um ponto final na tensão fundo/ figura, que se arrastou durante muitos anos como um problema insolúvel para a escultura. A instalação, por fim, capturou o espaço real como uma possibilidade escultórica.

Em certa medida, para os formalistas essas pesquisas sempre estiveram centradas no mecanismo do aparelho perceptivo visual, herança, sem dúvidas, do impressionismo. E faziam deste aspecto de suas obras o próprio conteúdo de suas idéias. Ao contrário, para os

expressionistas a matéria formalizada visava a um fim comunicativo. Queria ser o veículo de sentimentos e atuar no limite de um discurso inter-subjetivo de articulação com o outro, sem que para isso fosse necessário usar de enunciado metafórico. Isto nos parece tão verdadeiro, que enquanto os formalistas recusavam-se a titular suas obras, ou nomeiã-nas genericamente de “composição”, “concreção”, “abstração” etc., dando ênfase, portanto, a seu aspecto construtivo para aferir sua natureza de coisa real, não metafórica, criada sem paridade no mundo, para muitos expressionistas o título servia como porta de entrada para a obra, daí com freqüência nomeá-las.

Essas duas vertentes tiveram carreira próspera no pós-trinta, foram desdobradas insistentemente pela arte americana, sobretudo nas três décadas subseqüentes, que lhes injetaram um novo vigor. Se é verdade que muitos artistas americanos deste período sofreram influência do pensamento surrealista no que diz respeito à apropriação de seu método automático como sustentam muitos autores, é verdade também que os resultados alcançados pelos artistas reiteraram muito mais os aspectos formal-expressivos da arte do que os simbólicos. Nesta medida, o Expressionismo Abstrato retomou a discussão acerca dos procedimentos técnicos calcada na entropia entre fazer e matéria e tentou fundar uma pintura de superfície, livre de qualquer objeto, mas que, diferente do formalismo, reivindicava para si um assunto, localizado dentro da cor e do gesto, que servisse de elo na comunicação com o mundo (Fig.14). Esses artistas ampliaram a escala de suas obras, a tal ponto de submergir o sujeito no silêncio da cor e reintegrá-lo ao plano da matéria e do gesto, como recuperação da força vital do ser. Têm, no objeto de arte, uma aspiração ontológica. Já os formalistas tiveram no Concretismo (e aqui podemos já incluir a experiência brasileira), na *Optical-art* e na *Minimal-art* o seu decurso de desdobramentos que levaram as questões formais aos seus limites e exaustão. Frank Stella estava, ainda no final da década de sessenta, se debatendo em seus trabalhos com as questões da superfície centrado na problemática dos efeitos de *push-pull*, que remete a certas reações neurais

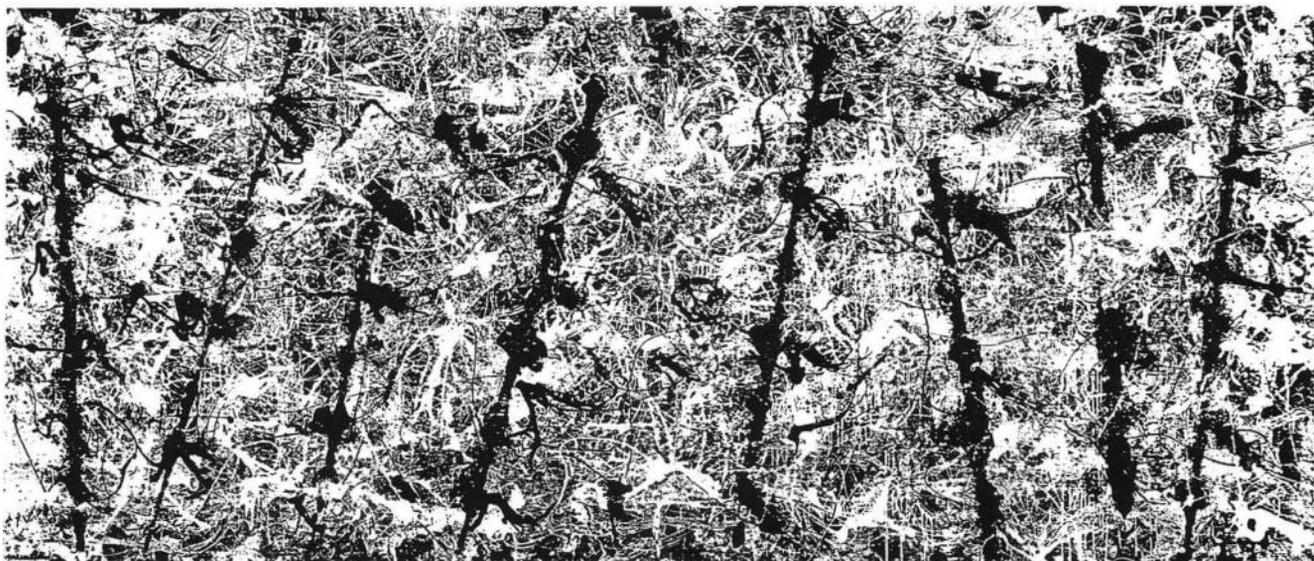


Fig. 14

Pollock

Blue Poles/ 1953 (duco e tinta alumínio s/ tela, 2,18 x 4,88 m)
Nova York, coleção Ben Heller

relacionadas com a percepção visual. Neste sentido, suas operações convergem para o esforço de eliminar a dicotomia entre fundo e figura que ele observa ainda persistir em algumas soluções cromáticas dos artistas que o precederam. A partir de construções cromáticas reversíveis, tenta afirmar o lugar da pintura na bidimensionalidade da superfície, através de uma espécie de média aritmética entre os hemisférios cerebrais ligados à visão. Nega, portanto, a concorrência entre os planos construtivos da superfície e os deslocamentos espaciais inerentes às propriedades das cores. Mais do que isso, trama uma pintura-objeto, onde a resolução da pintura dialoga com o formato da superfície, tange seus limites e estende-se para além de suas bordas, insinuando-se no espaço arquitetônico através dos intervalos resultantes entre uma pintura e outra dispostas em série progressiva no espaço real, quase como uma instalação. Também, o conceitualismo de Sol Lewitt, por caminho muito diverso de Stella, está pensando através de seus sólidos em perspectiva axiométrica, as instabilidades perceptuais de nosso aparelho ótico. Suas operações centram-se na volumetria e o processo de cognição implicado na percepção de suas representações e construção.

Já a vertente conceitual sucumbiu no ostracismo. Pôde, somente depois de cerca de trinta anos decorridos, ser revisitada pela *Pop-art* no final da década de cinquenta, e já em finais de sessenta e durante a década de setenta erguer-se através das questões levantadas pela Arte Conceitual. Claro que agora, no caso da Arte Conceitual, já não tinha mais a irreverência de seus parentes Dadá, suas operações prezaram por um discurso muitas vezes hermético, centrado na auto-referência da história da arte. Mais recentemente, nos anos oitenta e noventa, salvo a iniciativa isolada de Joseph Beuys, o simbolismo vem sendo retomado, mostrando possibilidades outras que não o automatismo psíquico e o inconsciente. Não se trata, evidentemente, aqui de ter uma visão achatada da arte como faz De Fusco¹³. Mas, mostrar, por exemplo, como, apesar de o Expressionismo Abstrato

¹³ Renato de Fusco, ao estabelecer um novo olhar ordenador para a história recente da arte contemporânea, tenta criar grandes famílias de pesquisa fundada na experiência moderna. Desta forma, é capaz de registrar

retomar a discussão da arte como uma possibilidade da matéria insere nesta discussão um novo conteúdo ao eliminar o objeto representado e mesclar em sua problemática uma questão de fundo formalista, herdado do Cubismo, que é a superfície, e do Surrealismo, ao lançar mão de seu método centrado na ação automática, embora, neste último caso, reorientando-o para a eficiência expressiva da matéria em si e não para a proliferação de imagens e seu aproveitamento simbólico.

3.3-O EFEITO PERVERSO DA VANGUARDA

É sabido que as Vanguardas Históricas empenharam-se em promover uma ruptura na concepção de arte engendrada pela tradição ocidental desde o Renascimento. Mas esta ruptura, pelo menos em parte, não pretendia negar, dentro do projeto das vanguardas, o que para ela existia de mais autêntico na tradição artística: a busca de uma essencialidade na arte. Ao contrário do que se pensa, esta ruptura pretendia sim, resgatar os “valores mais legítimos” de identidade da arte em detrimento dos “falsos valores”, fruto de distorções - supunham - do gosto alienado pequeno-burguês. A idéia de que o valor da arte estava em ser capaz de espelhar o mundo, era o grande equívoco que impedia a sua expansão no espírito humano, como pretendiam as vanguardas¹⁴. Esta ruptura só foi possível em virtude, evidentemente, do esgotamento do modelo de arte baseado na representação da realidade posto em xeque pelos meios mecânicos de reprodução do mundo exterior. Na verdade este fato foi um bom alibi para que os artistas pudessem livrar-se definitivamente da noção comum de que a arte sustentava-se em um valor de *mimesis*.

Mas não foi só isso. Foi, sobretudo, uma necessidade de revisão do papel do artista e da arte em virtude da obsolescência destes no contexto da sociedade moderna, que veio

dentro de uma mesma abordagem estética o expressionismo de Kandinsky e a “Ação Melancólica” de Gina Page, ligadas à manifestação da *Body art*, sem levar em conta as distâncias conceituais que separam as duas iniciativas. Ver: FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988.

¹⁴ Para conferir este aspecto leia: KANDINSKY, V.. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

sendo imposta, à medida que foi delineando-se a industrialização. Já não tinha mais sentido a permanência de um modelo de arte que se refugiava em seu nicho, pondo-se em evidência como o produto de um sopro divino, excluindo-se do processo de transformação que a sociedade vinha sofrendo. Ocorreu, o que parecia um movimento muito cadenciado, que, no desdobrar da história vinha-se acomodando em um decurso quase linear os percursos do pensamento artístico, ser completamente desestruturado, ou pelo menos desmistificado em sua aparente homogeneidade e lógica evolutivo-temporal. A negação desta tradição linear, arraigada no conceito de arte fundado a partir do Renascimento, possibilitou a efervescência de muitas visões do que agora poderia vir a ser a arte, uma vez que o velho modelo baseado na representação do mundo visível se encontrava em crise e portanto tornara-se, desde já, inoperante. A questão, portanto, era a de fundar um novo valor para a arte que não mais se baseasse na imitação do mundo, mas que fosse em si a própria encarnação deste em seu enunciado estético. E isto de tal modo que o pensamento e a prática artística pudessem desfrutar de um estreito relacionamento com os novos meios de produção de realidades do mundo moderno. Realidades estas, tais como as novas concepções de tempo e espaço na física ou a produção em série através dos aparelhos mecânicos e dos procedimentos industriais. Não era somente o fato de a arte incorporar em sua metodologia produtiva as novas possibilidades tecnológicas, que por si só não seriam suficientes para mudar o seu *devoir*. Mas, sobretudo, a necessidade de conceber um novo princípio artístico que fosse compatível, em sua essência conceitual, com essas novas formas de construir a realidade.

Por outro lado, o artista e a arte, por questões éticas, deveriam reinserir-se no movimento de transformação da sociedade, posicionando-se como força produtiva desse processo. Isto somente poderia se dar a partir da reformulação dos procedimentos operacionais e conceituais acerca do fazer. Mais do que isso, a arte deveria passar a ser pensada como catalisadora dessa transformação social, e o artista, através dela, ser a força motriz dessa transformação. Portanto, era necessário a idealização de uma estratégia

revolucionária que viesse afetar as mentalidades tacanhas da burguesia ainda atadas à tradição. Urgia promover, de fato, uma reviravolta no senso comum de modo a despertar os indivíduos para as novas realidades, cujos valores arcáicos, arraigados à tradição, já não podiam dar conta da abrangência do novo *devoir* social. Sem dúvidas, reside nesta postura a influência do pensamento marxista nos movimentos de vanguarda, a que aqui nos referimos. Era necessário, portanto, romper - e esta era a palavra de ordem das vanguardas - a todo custo com as velhas heranças da história que se arrastavam na tradição européia e implantar, por fim, a revolução. A missão da arte, portanto, era anunciar um novo homem que abraçava o futuro em um novo porvir. O mundo moderno estava agora por se fazer - sonhavam os artistas. Era mister um novo *ser* artístico diante da perplexidade da vida moderna. Era, portanto, com perplexidade que as pessoas deveriam se dar conta de que o mundo tinha mudado e de que novos valores estavam sendo forjados. Parecia, portanto, razoável, para esses artistas, que a arte, enfim, por este viés revolucionário, viesse recuperar a sua posição de carro-chefe, não só no campo da estética, mas, como também, no do social. Residiu nesta credulidade a utopia geral que foi o móvel das Vanguardas Modernas.

A arte, desde já, passou a aspirar ao futuro. Cabia aos artistas, indivíduos “atenados” para este fim, preparar o espírito dos homens para os novos tempos que se anunciavam. Portanto, era necessário agir rapidamente, como em uma manobra de guerra. A própria idéia de “movimento”, em que se estruturou grande parte das iniciativas de vanguarda, pressupõe, no âmago de seu tempo semântico, uma estratégia bélica organizada que vislumbra um efeito dinâmico articulado. Podemos supor, em virtude mesmo do termo empregado, que existia um *a priori* operacional de ações coordenadas, que visavam, no seu conjunto, a uma finalidade. Era comum, em vista deste aspecto salientado, que cada passo dado pelas vanguardas viesse, não raro, acompanhado de definições teóricas, nos moldes dos manifestos, de modo a difundirem as suas principais idéias e estabelecerem seus princípios poéticos.

Os manifestos, portanto, redigidos afirmativamente na primeira pessoa do plural, constituíram em um importante arsenal de guerra utilizado pelas vanguardas. Alardeavam, aos moldes das trombetas apocalípticas, os horizontes que se abriam em profundidade onde a vista moderna alcançasse. Os manifestos, por fim, tinham o objetivo, muitas vezes, de insuflar a revolta, convocando as massas a operarem o movimento coletivo de demolição da tradição. Tenham em vista, aqui, o manifesto futurista de Marinetti (1909). Este manifesto, se não teve a mesma eficiência no campo da estética, teve certamente grande poder de contaminação ideológica nos movimentos de vanguarda que vieram surgir a posteriori. Fez proliferar uma sucessão de outros manifestos em outros diferentes pontos da Europa. Em parte, a inesperada ascensão das vanguardas russas no contexto da arte europeia deve muito à forma efusiva como as idéias futuristas foram acatadas e difundidas neste país, em proveito da própria revolução social que aí vinha, desde já, se esboçando.

Em verdade, esta euforia de libertar-se do pesado fardo da história em que se atiraram os artistas resultou em um efeito perverso. Paradoxalmente, a arte que pretendia forjar as bases de atualização do homem moderno, a partir da negação da tradição, afastou-se substancialmente do público de sua época criando uma lacuna de incompreensão. Este dado inviabilizou, freqüentemente, a eficácia de suas propostas. O material humano, com o qual lidavam os modernistas, encontrava-se por demais arraigado em uma espécie de herança genética do passado onde fundava os seus valores culturais. Por força do hábito, este público se aproximava da obra de arte com as expectativas herdadas desta tradição, esperando encontrar na arte o que convencionalmente entendia como sendo um “quadro” ou uma “estátua”. Este aspecto gerou, portanto, uma inversão nas intenções primeiras das vanguardas, que nunca foi a de confundir, mas de revolucionar as mentalidades. Ocorre que engendrou-se em seu seio operacional uma negatividade imprevista. A partir de uma defasagem de significado, entre o objeto de arte e o seu espectador, gerou-se um fosso de obscuridades que desnordeou este último. O grande público passou a relacionar-se com a

obra de arte por uma via suspeita e duvidosa. Tudo parecia **estranho** para aquele homem arraigado. Somente o Dadá inverteu esta polaridade, convertendo este aspecto negativo da estranheza em positividade. O **objeto estranho** passou a ser um potencial para a arte dos dadaístas, já que estes, ao invés de esclarecerem, pretendiam mesmo era confundir o público¹⁵.

Na impossibilidade de administrar o presente, as vanguardas passaram então a gerenciar o futuro. Para inverterem a situação acima descrita, os artistas passaram então a buscar uma gênese de ordem que viesse justificar as suas atitudes revolucionárias e desconcertantes¹⁶. Este aspecto, por sua vez, também provocou um efeito degenerativo de princípios. Muitas vezes, nos movimentos artísticos modernos, as definições teóricas tornaram-se tão importantes quanto as obras. Estas teorias passaram a ser recorrentes, de modo a intercambiar as propostas mais radicais com o público. Pensem, por exemplo, no esforço de Kandinsky ao tentar fundamentar o conteúdo de sua pintura abstrata. Ou ainda, em outras ocasiões, as obras passaram a ser consideradas em função dos conceitos mesmos que exemplificavam, como a idéia de movimento e velocidade que a arte futurista tentava ilustrar a título de uma síntese dos novos tempos.

Dentro deste contexto, o crítico e o teórico passaram a exercer um papel fundamental nas definições de arte, e a participarem ativamente, via teoria, como mentores intelectuais de certos movimentos. Este aspecto evidentemente nos cria, ainda hoje, um certo constrangimento intelectual em virtude de manipulações inconsistentes de determinados conceitos empregados para legitimar a justeza entre algumas propostas artísticas e as novas fronteiras da ciência. É verdade que em grande parte a arte moderna ocupou-se de pensar o tempo e inseri-lo como uma quarta dimensão envolvida na problemática de seus fazeres. Mas temos que admitir que suas manipulações conceituais por

¹⁵ É verdade que as atitudes performáticas dos futuristas e sobretudo o manifesto de Marinetti também positivaram a confusão. Mas o mesmo não poderíamos afirmar da pintura e escultura praticada pelos futuristas, que em muito canalizavam-se para uma pesquisa meticulosa e de rendimento produtivo.

¹⁶ Pensem, por exemplo, no esforço da Bauhaus em dar um sentido positivo para as pesquisas de vanguarda, dando a elas um aproveitamento prático.

parte de alguns teóricos foram imprecisas. Pensem aqui na tentativa pouco consistente de Apollinaire ao trazer para o Cubismo, via teoria, a problemática da quarta dimensão e do espaço não-euclideo sem contudo definir convincentemente tais conceitos e como eles estavam sendo aplicados objetivamente na arte¹⁷.

Foi, sem dúvida, um dos principais objetivos dos movimentos de vanguarda pôr em xeque o estatuto da arte - que desde já se mostrava moribundo - e implodir os limites estabelecidos por suas categorias expressivas. A rapidez com que se punham abaixo os preceitos recém-fundados em proveito de outros ainda mais novos, gerou uma corrida desenfreada pelo novo. Para usarmos, aqui, os termos de Brito: “pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século”¹⁸. Com a transferência dos artistas europeus, a partir do final da década de trinta, para Nova York, a história das vanguardas ganha outro perfil. Chipp citando Rosenberg diz que “eles (os artistas europeus) vieram nos ensinar que a junção da arte com a vida se faz na intimidade do eu, e não no desbravamento de temas sociais”¹⁹. O fim da utopia moderna, levado a cabo pela eclosão da Segunda Guerra em 39, gera uma reformulação no papel social da arte.

Se nos primórdios do movimento moderno persistiu o equívoco de que a revolução na arte se confundia com um projeto político revolucionário, e desta forma tendiam, por vezes, os artistas a deixarem de lado a Arte em proveito, mesmo, de seu poder de fogo transformador da sociedade. Agora, este ponto de vista passou a ser relativizado. A revolução em arte se distancia em substância de uma revolução política. Rosenberg nos

¹⁷ “Encarada do ponto de vista plástico, a quarta dimensão parece decorrer das três dimensões conhecidas: representa a imensidade do espaço que, num dado momento, se eterniza em todas as direções. É o próprio espaço, a dimensão do infinito; é ela que dota de plasticidade os objetos. Confere-lhes as proporções que merecem na obra, enquanto na arte grega, por exemplo, um ritmo de certo modo mecânico destrói incessantemente as proporções...A arte dos novos pintores toma o universo infinito como ideal que se deve a uma nova dimensão da perfeição, que permite ao pintor dar ao objeto proporções adequadas ao grau de plasticidade.” (APOLLINAIRE, Guillaume. Os Pintores Cubistas. In: CHIPPI, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1993. p. 226).

¹⁸ BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (O novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Texto 1*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980. p. 6

¹⁹ CHIPPI, H. B. op. cit. p.518

chama a atenção de que “a revolução na Arte reside não no empenho de destruir, mas sim na revelação do que já se acha destruído”²⁰. A partir desta colocação de Rosenberg podemos formular uma pergunta: estaria a arte vindoura, enfim, fadada unicamente a cavar sua própria sepultura, já que todos os esforços da vanguarda concentram-se em matá-la?

Todo o conteúdo revolucionário implícito nas estratégias do fazer moderno havia se distanciado de seu projeto social inicial. Esvaziado deste sentido a arte passará a se pensar revolucionária a partir de seus próprios meios. No entanto, o problema que se colocava, aos artistas americanos, era o de como dar continuidade ao projeto moderno sem contudo cair em um maneirismo estilístico que retomasse as velhas questões já pensadas pelo Cubismo, pelo Fovismo e, sobretudo, pelo último dos movimentos modernos que foi o Surrealismo (a maioria dos artistas que migraram para os Estados Unidos estiveram de alguma forma ligados a este movimento. Por este motivo puderam exercer profundas influências no que se convencionou chamar de a primeira geração de artistas norte-americanos). Era necessário criar uma arte autêntica que fosse ao mesmo tempo um desdobramento da arte moderna, sobretudo a partir do Surrealismo, mas que em substância se reconhecesse nela uma identidade americana²¹.

Em parte por influência das teorias formalistas de Hans Hofmann, que tiveram forte difusão sobre a geração de artistas americanos do pós-guerra. Em parte pelas reflexões teóricas acerca da identidade nacional desenvolvidas pelo crítico de arte Harold Rosenberg

²⁰ ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo : Perspectiva, 1974. p. 50

²¹ Talvez resida neste motivo a necessidade que Pollock tem de afirmar, a uma certa altura de sua produção, que em sua pintura não há margem para o acaso, sendo ela toda fruto de uma consciência em gestos. Nesta medida, embora inicialmente tivesse sido influenciado pelas idéias surrealistas que sustentam a origem da arte no inconsciente, Pollock demarca as fronteiras entre o seu método expressivo e o do automatismo-psíquico dos Surrealistas: “Quando estou pintando tenho uma idéia geral do que estou fazendo. Posso controlar o fluxo da pintura: não há acidentes, assim como não há começo nem fim.” (POLLOCK, Jackson. *Três Declarações, 1944-1951*. CHIPP, H. B.. op. cit. p. 556)

e concomitantemente às de Greenberg ligadas à qualidade da pintura²² e sua problemática com a superfície, a nova arte americana tendeu a retomar, como centro de sua discussão, as questões formais e expressivas da arte em detrimento ao pensamento conceitual do Dadá ou simbólico do Surrealismo, uma vez que essas experiências frequentemente abordaram assuntos paralelos à arte, distanciando-se da busca de pureza de seus meios expressivos e de sua afirmação como linguagem autônoma e auto-suficiente.

Desta forma, privilegiou-se um segmento da Arte Moderna que estava voltado para a depuração do discurso formal e a sensibilização do espaço extensivo como lugar de estímulo à percepção. Este espaço passou doravante a ser dissecado, fundando um campo inicial de investigação que disseminou uma tradição na arte norte-americana - mas também, e sobretudo agora, na arte mundial em geral²³ - sentida não só nas diferentes nuances do Expressionismo Abstrato como também nas articulações conceituais da *Minimal*. Fundamentalmente era necessário pensar o novo a partir do inevitável processo de decantação do vernáculo plástico-visual, levado à essencialização seus meios expressivos, de modo que uma nova experiência teria sempre como referencial para sua realização a superação de uma realizada imediatamente antes. Obstinadamente a pintura deveria trabalhar nos limites de sua definição enquanto bidimensionalidade, a escultura nos limites da tridimensionalidade gerada por uma massa matéria e assim sucessivamente até que, por um efeito paradoxal, perdessem finalmente suas identidades semânticas, convertendo-se uma na outra ou quiçá, não raro, em um novo meio expressivo-conceitual de abordar o espaço, o tempo, a visualidade etc (Fig. 15). Nem que para isso fosse necessária uma

²² Aqui temos que chamar a atenção quanto à crença de Greenberg na “qualidade da pintura”. Segundo este crítico o que define o julgamento estético sobre uma boa ou má pintura é sua qualidade intrínseca de pintura. Este conceito, evidentemente, é tão arbitrário quanto o de belo, por exemplo. Assim como não podemos falar do Belo sem nos remetermos a uma dada construção epocal deste conceito, também não podemos, da mesma forma, falar da Qualidade. Não existe a Qualidade em si. Não temos como medir a qualidade de algo, senão de uma forma relativa. Algo em arte terá determinadas qualidades somente dentro de um quadro epocal de valores bem definidos sobre o significado da arte, e o que estes implicam na definição de qualidade naquele dado momento da história institucional.

²³ “Nova York não é um centro como Paris o era, representa um novo tipo de hegemonia que age pelo descentramento, pela expansão volátil, sem fronteiras nacionais ou delimitações fixas.” (BRITO, Ronaldo. op. cit. p. 7).

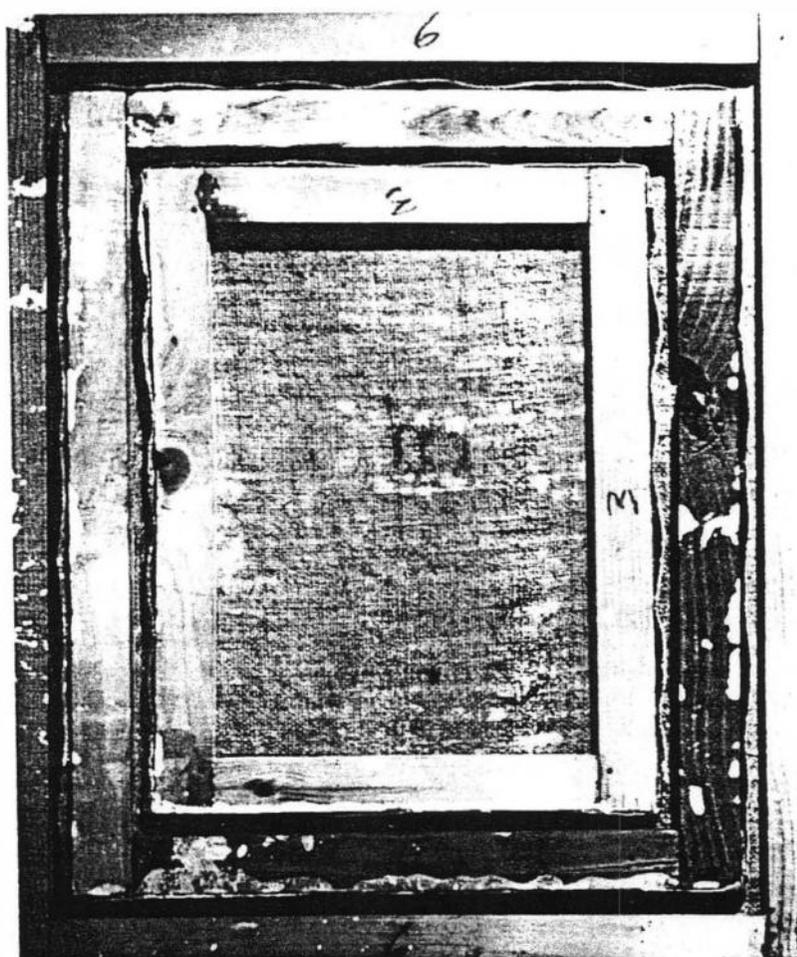


Fig. 15

Giulio Paoline
Sem título/ 1962

confluência de meios como a poesia visual, a performance, a instalação, o vídeo, o cinema... sempre uma nova possibilidade.

O valor da arte estava na própria possibilidade que ela abria por dentro de si mesma, tendo por efeito a ruptura com sua própria sintaxe. Tornar precários os seus limites, tencionar as definições do que poderia vir a ser, ou não, o campo atuante das artes plásticas. O fazer transformou-se, como uma bola de neve a rolar nas encostas, em uma busca do novo pelo novo, constituindo-se simplesmente em um pensamento sobre arte que suplantava o pensamento anterior. A arte, neste momento, passou a ter a função de colocar problemas ligados a seu campo de domínio semântico. Tudo, então, deveria ser problematizado através desta ótica. Afinal, Jasper Johns pintou a bandeira norte americana ou pintou a pintura? Para responder a esta ambigüidade presente na obra de Johns emerge a precisa figura do crítico de arte como uma das peças fundamentais no jogo das legitimações. Em virtude deste aspecto, o discurso da arte ganha uma sofisticação sem precedentes em sua história. Para o crítico americano Fred Orton, “Johns não pintou nem uma coisa nem outra, mas ambas. A obra não é pintura e nem colagem, mas ambas. Não é texto e nem contexto, mas ambos...”²⁴

Depois de ouvirmos as brilhantes colocações do crítico, restava uma dúvida incômoda: a obra pertencia por mérito, afinal, a Johns ou ao crítico, posto que arte, desde Leonardo, é *cosa mentale*. Como o crítico, podemos responder: nem a um, nem a outro, mas a ambos. E não reside neste comentário nenhuma ironia de nossa parte, apenas estamos constatando essas novas aberturas. A autoria da obra passa a ser desde já, em certa medida, um atributo do outro que a interpreta. Parece ser esse o novo caminho em que se delineia a possibilidade da crítica de arte.

²⁴ Ouça seu depoimento no vídeo “Flag” produzido pela *Open University*.

Nesta perspectiva podemos, inclusive, situar as experiências derradeiras da Arte Conceitual. Definir o campo semântico da arte era a própria matéria de seu fazer e de seu pensamento teórico. Passou a residir, enfim, nesta questão, o conteúdo da obra. A teoria passou a ser indissociável do fazer e, por fim, não raro, a ser a própria matéria-prima da arte. Ela podia ser, em si, a própria arte, que já não mais necessitava do objeto para existir. É claro que aqui, com o exemplo da arte conceitual, já não estamos mais falando de uma tradição formalista fundada pelos Expressionistas Abstratos, mas de uma “tradição do novo”, que ainda podemos situar dentro da herança experimental das vanguardas modernas. É curioso notar que esta tradição só se sustenta em uma perspectiva histórica. No exato momento em que a ruptura, em si, passa a ser o valor primeiro da arte, esta ruptura só poderá ser pensada através de um olhar retrospectivo onde possamos situar historicamente os seus pontos nevrálgicos de tensão. É nesta medida, negando a tradição, que, paradoxalmente, a arte retoma a tradição: para ancorar-se no presente vislumbra o olhar que se projeta no passado.

CAPITULO III

4-A BUSCA DA ALTERIDADE OU A MÁQUINA DE REPLICAR DESEJOS?

4-A BUSCA DA ALTERIDADE OU A MÁQUINA DE REPLICAR DESEJOS?

4.1-TENSÃO E DISTENSÃO DO MODERNO

A vanguarda moderna ainda se prolongou depois dos anos trinta, por um lado, através das teorias do Expressionismo Abstrato que, em grande parte, privilegiaram uma visão predominantemente formalista de suas pesquisas; por outro, através dos desdobramentos da arte construtiva européia, centrada na Escola de Ulm e outras escolas-satélites ligadas à ideologia funcionalista da forma. A arte de Manet, Cézanne, Matisse e Picasso, entre outros, tornaram-se fundamentais na sustentação de uma suposta pintura moderna baseada na dominância da investigação formal, à medida que nos parecem trazer à tona, em sua discussão, a problemática desta enquanto depuração paulatina de seu vernáculo específico e de sua assimilação constante enquanto superfície bidimensional¹ - como se fosse possível, a partir da arte desses artistas, traçarmos uma visão linear e progressiva que obedecesse a uma naturalidade de raciocínio acerca das pesquisas modernas. Ao passo que a linhagem da arte construtiva representada por Malevich, Pevsner, Tatlin e Mondrian, entre outros, aponta para a possibilidade de uma arte concreta, de base geométrica, que aspira ao espaço real e não metafórico da arquitetura, que

¹ “Foi contudo a ênfase de que a base da pintura era inelutavelmente plana que permaneceu como fato fundamental dos processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se no Modernismo. Somente a superfície plana era a única e exclusiva daquela arte. A forma definida do suporte era a condição limitativa, ou norma, compartilhada com a arte teatral; a cor era uma norma, ou meio partilhado com a escultura, bem como com o teatro. A superfície plana, a sua bidimensionalidade, era a única condição da pintura não compartilhada com arte alguma, e, portanto, a pintura moderna orientou-se para essa bidimensionalidade de maneira inequívoca.” (GREENBERG, Clement. *A Pintura Moderna*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1986. p. 98.)

favorecerá bastante a criação de uma nova concepção de escultura moderna, fundamentada na idéia de sua natureza material e estrutural como geradora de um espaço da experiência primária dos sentidos.

Se estamos corretos em nossa especulação, as teorias que se seguiram, pós-trinta, tenderam a tomar alguns desses valores da pesquisa formalista - notadamente sentidos nas vertentes expressiva e formal da arte, aqui já salientados - como sendo os únicos e mais legítimos legados pela arte da primeira metade de nosso século. Passam a traçar a partir deles um percurso desta arte centrado em uma ascendência evolutiva, que resgata para si uma espécie de legitimação de uma genealogia formal, pontificada pelos seus principais agentes detonadores².

Podemos deduzir deste quadro de raciocínio que o aparente esgotamento da estética modernista, nos meados do século XX, se deu a partir da desconstrução de alguns de seus paradigmas ligados a esta concepção formalista, que se tornaram imperativos nos anos quarenta, cinquenta e que ainda se arrastaram agonizantes, já quase desintegrados, pelas décadas de sessenta e setenta de nosso século, onde as práticas se encontrarão absolutamente cerceadas pela teoria e onde o **crítico de arte** emergirá como um agente capital da Instituição. Por outro lado, as vertentes conceitual e simbólica, centradas nas pesquisas dadaístas e surrealistas, tidas como impuras pelos teóricos modernos mais dogmáticos dos anos pós-trinta, ainda se mostrarão suficientemente suscetíveis de desdobramentos, em virtude mesmo de seu frescor, graças ao esquecimento a que foram relegadas por quase três décadas.

É nesta situação que começa a se esboçar, nos meados dos anos cinquenta, uma reação reconhecida, já historicamente e por falta de melhor nome, como Arte

² “Os quadros de Manet tornaram-se os primeiros do Modernismo, devido à franqueza com que declaravam as superfícies sobre as quais estavam pintados. Os impressionistas, seguindo-o, abjuraram a primeira mão e o polimento para que nenhuma dúvida fosse deixada, a quem observasse o quadro, sobre o fato de que as cores usadas eram feitas de tintas verdadeiras que vinha em potes ou tubos. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou correção, para encaixar o desenho e o projeto mais explicitamente dentro da forma regular da tela.” (GREENBERG, Clement. op. cit. p. 98).

Contemporânea. Este termo, que abriga em sua generalidade um número variadíssimo de experiências, tendeu a se tornar, com o tempo, vazio de significado à medida que as práticas mostraram-se muito controversas no modo de abordar a arte. Apenas serve para situar historicamente um conjunto de reações, nem sempre frontais, aos paradigmas da arte moderna.

Com o esgotamento do cânon modernista nos meados deste século - pelo menos aquele que diz respeito às pesquisas expressivo-formalistas levado à exaustão pelo Expressionismo Abstrato e o Concretismo - em virtude de sua inevitável assimilação institucional, a arte se viu obrigada a abrir novos campos de investigação. A questão agora parecia colocar inversamente a questão moderna: como abrir uma nova possibilidade de conteúdo em arte que se esquivasse em fixar-se à sua natureza vernacular pura, baseada exclusivamente na eficiência de seu código formal? E, por outro lado, havia a delicada preocupação de não se precipitar em uma noção de conteúdo baseado na narrativa tradicional, a que a arte do século XIX estava ligada, e da qual grande parte dos movimentos das vanguardas haviam se esforçado em expurgar de uma vez por toda de seu repertório. Portanto, os artistas tinham a suas costas toda uma conquista que não podia ser negligenciada, mas que, em alguma medida, já estava incorporada à tradição e passara a exercer pressão institucional sobre as novas experiências. As questões levantadas pela arte moderna não podiam mais constituir-se em questões para a nova geração de artistas. Significavam pois, para esses artistas, conquistas já incorporadas sem grandes problemas ao fazer e que não poderiam ocupar, de fato, o centro de suas investigações em arte.

Assim, podemos apontar, aqui, pelo menos três aspectos da pesquisa formalista que, queremos crer, entraram em crise nos anos que se seguiram, após o último “golpe de misericórdia” empreendido pelo Expressionismo Abstrato e pelo prolongamento da Arte Concreta no campo da escultura e da pintura. Representando, pois, esta crise o colapso do pensamento moderno em arte.

O primeiro deles diz respeito à renúncia, mais ou menos consensual, em fixar a problemática das artes plásticas dentro de uma pesquisa já afunilada da investigação formal propriamente dita. Dentro da perspectiva formal o objeto de arte é entendido como um ente autônomo, centrado na noção de um espaço compositivo regido pelas leis da harmonia e do equilíbrio, caras ao pensamento renascentista, mas que perduraram em muitas proposições da arte moderna. Neste caso, a idéia de forma remete a uma certa ordem estrutural, própria do espaço extensivo, que se fecha em uma *gestalt*, a partir de uma noção de equilíbrio, que nos faz perceber as partes corroboradas na leitura de um todo, consoante ao esquema compositivo³. Portanto, a título de exemplo, raciocina-se a pintura a partir da noção de massas cromáticas distribuídas estrategicamente na superfície da tela - lembrem-se aqui da máxima de Maurice Denis - de modo a estabelecer um campo visual estabilizado como um corpo-estrutura total ou a escultura como uma manobra astuciosa entre cheios e vazios que remetem a uma eficiência de equilíbrio. A forma, neste caso, é um *a priori* inerente à qualidade do objeto de arte. A ruptura com esse discurso, por parte dos artistas contemporâneos, se calca na negação do objeto de arte auto-suficiente, já provido de informação formal, que relega ao observador uma atitude meramente contemplativa. Deslocaram, pois, seus objetivos para outro campo de investigação negligenciando a tônica formal como intenção primeira de seus discursos. Desta maneira, toda empreitada que se seguiu, se pelo menos não se posicionou frontalmente como antiformalista, as problemáticas levantadas por elas tentaram passar bem ao largo de suas questões mais fundamentais.

A segunda advertência, e que também se constitui uma faceta do formalismo, se dá devido à exaustão das pesquisas ligadas à definição e depuração de uma linguagem plástica essencial como tônica da arte. No que diz respeito a esta segunda postura, devemos ter em

³ Dentre as diversas definições da teoria da formatividade podemos citar aqui a de Pareyson enfocada por Eco: “No panorama desta concepção estética ampla ... surge a teoria da formatividade de Pareyson que, à concepção idealista de arte como *visão*, opõe o conceito de arte como *forma*, em que o termo *forma* significa *organismo*, fisicalidade formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias”... “Uma vez concluída, autônoma e harmônica em todas as suas partes, a obra apresenta-se como modelo acabado...” (ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa : Edições 70, 1968/1972. p. 14-20).

mente que ela se calçou na idéia de estabelecer para a arte a noção de um vernáculo plástico a partir da possibilidade do isolamento substancial dos signos visuais primários que compõem este código⁴, tendo por base uma suposta eficácia de informação fundada no processo perceptivo visual, que leva em consideração o ritmo das pinceladas, as direções de organização do olhar no espaço, a qualidade tátil da superfície, os sentidos dominantes da leitura visual, a fatura etc., tudo isso corroborando para uma maior legibilidade da forma. Desta maneira, o ponto, a linha, o plano, o volume, a luminosidade e as qualidades físicas da matéria tenderam a ser tomados como os signos de base para a articulação do discurso plástico em seu nível abstrato. Outrossim, buscou-se ainda encontrar os signos específicos de cada um dos meios clássicos de expressão visual, como, por exemplo, a pintura sendo um problema fundamentalmente de cor que estrutura um olhar bidimensional. As pesquisas, que se seguem, reagem a esta tendência da arte moderna, que vinha sendo reforçada pela vanguarda norte-americana e pelo Concretismo, que tendia a reiterar o lugar das artes plásticas dentro de uma compreensão restrita da depuração do vernáculo plástico centrado no aparelho perceptivo visual⁵. Neste caso, coloca em crise os fundamentos da linguagem da arte enquanto pesquisa do vocabulário plástico *per se*, ligados à questão de delimitações de seus meios expressivos. Estão representadas, portanto, por um questionamento das artes visuais enquanto busca de uma pureza expressiva desses meios, e que diz respeito a uma delimitação precisa do campo semântico de cada um deles: pintura, escultura, desenho etc.. A negação deste raciocínio se dará a partir de uma tentativa de confluência, primeiramente,

⁴ “Disso resultou que cada arte tinha de efetuar esta demonstração por conta própria. O que tinha de ser exibido e tornado explícito era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte tinha de determinar, através das operações que lhe eram peculiares, os próprios efeitos exclusivos. Fazendo isso, cada arte certamente limitaria sua área de competência mas, por isso mesmo, a sua posseção dessa área seria consolidada.

Evidenciou-se logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos meios, ou pelos meios de qualquer outra arte.” (GREENBERG, Clement. op. cit... p. 97.).

⁵ “A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional.” (BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro : FUNARTE/ INAP, 1985. p. 15.).

desses meios tidos como individuados nas artes visuais e que pode ser sentida na produção de objetos híbridos como as *assemblages* de Johns e Rauschenberg, criados a partir de uma forte influência das invenções dadaístas. Mas também será percebida na tentativa de aproximação entre os discursos de outras linguagens estranhas das artes visuais a seu discurso. Nesta medida, algumas investidas da vanguarda pós-cinqüenta, tentaram imprimir em seu fazer um princípio de hibridismo vernacular. Podem, aqui, serem situadas como exemplo desta postura os *happenings* e as *performances*, que incorporam indubitavelmente em sua estratégia discursiva a linguagem do teatro, da dança, da música, da literatura etc., e também as instalações, que fundem em seu princípio conceitual as noções de escultura e arquitetura em um único meio expressivo. Outras investigações tentaram ampliar o alcance das artes plásticas para além do sentido restrito da visão. Criou-se, desta forma, muitas vezes uma arte fundada na assimilação mais ampla de nosso aparelho perceptivo levando em consideração o tato, o olfato, a audição e o paladar como constituintes efetivos do universo plástico sensorial, tendo por base a noção do corpo ampliado enfocado por Merleau-Ponty. Nesta direção estão as experiências dos três neo-concretos brasileiros: Clark, Oiticica e Pape. É importante lembrar que todas essas iniciativas irão centrar suas discussões em cima da linguagem da arte, mas pensando-a já não mais como uma informação restrita à visualidade.

Por uma última via de negação do discurso moderno encontramos a recusa de fixação da arte no espaço extensivo, fundada na idéia de um espaço exterior a nós, muitas vezes percebido como uma concepção geométrica que se articula nas três dimensões usuais, com as quais interagimos através da vivência pura e simples dos sentidos. Esta noção de arte tende a compreender o objeto como um ente diferenciado do sujeito, situado em um lugar do espaço - este mesmo tomado como um lugar específico - e aqui entendido a partir de seus limites mensuráveis e exteriores ao pensamento, e por este motivo, dotado de extensões finitas, onde a percepção situa seus objetos individuados e os movimentos deles.

É um espaço fortemente formado, concebido em bases experienciáveis de uma arquitetura autônoma. A sua negação se dará pela concepção de uma arte informe, que tende a tomar a experiência com ela em um sentido mais poético que solicita a idéia de um espaço introspectivo, fundado na imaginação criadora, por um lado, e, por outro, na cognição. Desta forma, essas pesquisas pós anos cinquenta tendem a deslocar o conteúdo do trabalho artístico, localizados na experiência com a matéria expressiva e na estrutura formal interna da obra como fundadores da relação plástica com o espaço, para afirmarem esta mesma noção de espaço em um sentido de estruturalidade mental. E vale aqui dizer, por um lado mais psicológico que geométrico, e por outro mais cognitivo do que sensorial. Neste caso não significará necessariamente a negação da arte como lugar do sensível - embora, muitas vezes, este aspecto seja de fato pertinente - mas sua recusa enquanto forma espacial encerrada no objeto/ *locus*. A própria idéia de objeto e obra de arte, neste caso, deverão ser repensados. O objeto de arte, produto de uma elaboração artesanal qualitativa, possuidor de uma identidade autônoma *per se*, que nos remete a uma natureza de construção espacial eficiente, fundado no senso geométrico, ou ainda gestáltico, de sua estrutura formal, perde a sua eficácia, e põe em crise inclusive o julgamento crítico, que por ventura se pautem em algum dado objetivo de sua exterioridade estética. A idéia de obra artística, até então entendida como produção de objetos excepcionais, de onde surge a noção, muito antiga, de “obra prima”, é agora de todo desprezada. O que queremos dizer é que, a partir de agora, ou o objeto de arte passa a reivindicar para si o lugar do conceito, e neste caso tende a existir muito mais em função de uma causalidade deste conceito, negando-se a experiência sensível; ou ele se comporta como **coisa**, entendida aqui como algo significativo que, contudo, não possui ainda um significado; aspira a ele. Neste último caso a afetação sensível é um fator relevante nesta relação, mas não determina uma qualidade estética do objeto e nem se propõe a ser um signo primário dado à imediaticidade da experiência artística.

As invenções que se esboçaram, na prática, nem sempre foram bem sucedidas nesta empresa, e nem sempre atacaram as três questões, acima mencionadas, simultaneamente ou deliberadamente em suas intenções. Outrossim, apresentaram-se muitas vezes ambíguas, avançado em alguns sentidos e recuando em outros, em se considerando o discurso moderno fundado no formalismo, e algumas vezes até distendendo-o em um modernismo tardio.

Em alguns casos o discurso da forma tenderá a ser superado pelo discurso da imagem. No entanto, isso não implicará uma não-utilização, por parte dos artistas contemporâneos, dos “recursos” formais advindos das experiências modernas, mas serão retomados apenas como recursos, ou, em alguns casos, como efeito artificioso, e já não mais como pesquisa primária ou tônica preferencial de articulação de seu discurso. É notável, por exemplo, o particularismo do anti-formalismo empreendido pela *Pop*. A sua ofensiva traz em seu bojo uma questão completamente adversa ao formalismo moderno e, portanto, indiferente aos problemas da linguagem plástica e seus campos de domínio semântico. Mas nem tão pouco se opõe, como reação, ao Expressionismo Abstrato, usando muitas vezes indiscriminadamente os seus recursos pictóricos, demarcando, evidentemente, com esta atitude *blasé* a sua indiferença acerca da problemática da pintura moderna que vinha sendo discutida como tônica por este último movimento⁶. Evidentemente que não interessa à *Pop* questionar o significado da arte dentro de uma discussão da forma. É por isso que ela se apropria tão desinibidamente dos recursos visuais bastante difundidos pela propaganda moderna e já assimilados, embora distorcidamente, pelas massas. É, contudo,

⁶ “ Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, *válida por si*, há isto sim, *démarches* distintas agindo ‘dentro’ e ‘fora’ deles. ‘Dentro’ porque o trabalho de arte contemporâneo não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como resultado assimilada e recuperada. A erosão dos novos valores, a modernidade evidentemente desconhecia: a luta era contra os arraigados valores do século XIX. A partir da *pop*, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o Princípio da Realidade impôs à libido das vanguardas. Mais grave, com certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens -estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque que com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são.” (BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo. In: *Arte Brasileira contemporânea. Cadernos de Texto 1*. Rio de Janeiro : FUNARTE., 1980. p.7).

este aspecto distorcido e superficial que interessa, particularmente a ela, como eficácia de seu discurso. Seu desejo é apenas seduzir (e confundir) o homem mediano (e a Arte) através de um certo esteticismo “efeitoso”, já familiar a seu universo imagético, e que não traz por dentro nenhum outro conteúdo formal inovador que possamos verificar à primeira mão. Portanto, desconstrói com esta postura toda e qualquer crítica que se possa fazer de sua arte através de uma ótica formalista. Todos os recursos técnicos utilizados pela *Pop* visam, não a uma investigação de linguagem plástica à primeira mão, mas obter a um certo efeito “moderno” em seu visual, que recuperasse, por meio desta aparência, a trivialidade das coisas. Em última instância, visa a sedução baseada na apropriação de signos familiares ao universo da cultura de massa, já saturados de significado público. Portanto, o que temos aqui não é mais, por exemplo, uma arte preocupada com as questões do plano pictórico, mas com a recuperação de uma certa visualidade que incorpore a frivolidade de nossa existência (Fig. 16). Neste sentido, podemos nos referir a ela como sendo uma estratégia de metalinguagem, uma vez que se apropria da linguagem da *mass media* para articulá-la na linguagem alta das artes plásticas. Apresenta-se como um amontoado de imagens processadas pelos meios de comunicação e reutilizadas, trazendo em seu bojo um grau de abstração e impessoalidade, tais que artificializam por completo o suposto “sentir” da vida cotidiana. Aliás, traz a vida cotidiana para a arte, nivelando essas duas instâncias através da alienação⁷. Ou melhor, a *Pop-art* se comporta como um evidenciamento deste sentir de segunda mão em que se converteu a emoção dentro do contexto da sociedade de consumo, incluindo aí o produto artístico.

O serialismo da *Minimal* parece também não diferenciar-se muito desta postura mecânica, ao executar apropriações, quase passivas, dos produtos industriais para

⁷ Notemos, aqui, a diferença substancial entre esta iniciativa *Pop* e outras iniciativas, por exemplo a do Impressionismo e a do Construtivismo russo, que de algum modo investem em uma mesma empresa: integrar a arte e a esfera da vida. No caso do Impressionismo a incorporação do cotidiano em suas abordagens pictóricas visam à ênfase no ato de pintar indiferente ao tema. No Construtivismo, a integração entre arte e vida nasce de um projeto utópico, onde a primeira exerceria uma espécie de gerência qualitativa sobre a segunda.

comporem suas estruturas primárias. Ou ainda tentando, a todo custo, eliminar a idéia de sujeito privado, inerente ao fazer artístico expressivo, para situar este mesmo sujeito no campo de uma experiência coletiva e pública, sem trazer, contudo, a marca da alienação *Pop*. O Minimalismo passa a raciocinar a arte não mais nos termos de pintura ou de escultura, mas dentro do conceito de interferência ambiental, o que faz com que sua tônica se concentre sobre as situações espacio-temporais próprias da arquitetura e do urbanismo, em se tratando, neste último caso, de escala urbana. Com isso, evidentemente, tenta burlar o discurso da especificidade dos meios expressivos tão caro ao pensamento moderno⁸.

Rosalind Krauss - pensando não exatamente na *Minimal*, mas em uma vasta produção da arte durante as décadas de sessenta e setenta que investigaram o campo da escultura e onde também podemos incluir o Minimalismo - problematizará esse estado investigatório da escultura contemporânea referindo-se a ela como sendo uma noção de campo ampliado: “O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais será suspensa a categoria moderna de *escultura*” - entendida como intervalo resultante entre não-paisagem e não-arquitetura, em se considerando os termos do diagrama em cujos vértices opostos encontramos, simetricamente dispostos, outros dois termos: paisagem e arquitetura, fechando um quadrilátero que servirá de base para seu raciocínio. Assim, para a autora, as possibilidades da escultura contemporânea se dariam nos intervalos resultantes entre os outros pares de termos. Paisagem mais arquitetura resultaria nos *locais de construção*. Se de fato estamos compreendendo o raciocínio da autora, neste intervalo estão as experiências que tentam, em alguma medida, conciliar a dicotomia clássica da arquitetura, expressa na oposição entre os termos: natureza

⁸ “ A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a praxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados.” (KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. p. 93-94)

e cultura. Desta forma, investem na escultura instalada na paisagem e edificada - o termo aqui, que faz alusão à arquitetura, é proposital - a partir dos elementos da natureza local, criando uma espécie de arquitetura primária que incorpora em seu método construtivo a intuição da natureza. Como exemplo podemos citar a obra de Robert Morris (Fig.17): “*Untitled Reclamation Project*”, (Washington, 1973). Os *locais demarcados* seriam resultantes do intervalo entre paisagem e não-paisagem. Se entendermos, como nos parece querer sugerir a autora, que paisagem é a ordem espontânea da natureza, *locais demarcados* são intervenções que, em alguma medida, alteram essa ordem espontânea, demarcando uma ordem cultural em oposição à ordem natural, definindo um sítio, um *locus*, onde outrora era a vastidão incomensurável do acaso. Podemos citar, a título de exemplo, “*A Line in Bolivia*” (1961) de Richard Long que trabalha dentro desta tensão (Fig. 18). Por último, temos as *estruturas axiomáticas* surgidas no intervalo entre arquitetura e não-arquitetura do diagrama. Têm por base a intervenção no espaço real da arquitetura, somando-se a ela, mas sem confundir-se com ela. Comporta-se como uma alteração interativa com este espaço. Podemos citar aqui algumas intervenções urbanas de Serra (Fig. 19) como por exemplo “*Streetlevel*” (Kassel, documenta 8/ 1987); ou as chapas metálicas dispostas no chão de Carl Andre “*10 parts each 50 x 50 x 5 cm*” (1973).

Tudo nos leva a crer, inclusive a partir do raciocínio de Krauss, que a “obra” *Minimal* deve ser pensada em função de espaços específicos e não de qualquer espaço. Lida com as referências materiais daquele espaço “x”⁹. E isto pode se dar tanto através de uma relação formal, tendo por ponto de partida as informações geométricas específicas daquele espaço, ou ainda geográficas, como por exemplo os aspectos da natureza local ou através de suas delimitações conceituais e tipológicas, por exemplo se o espaço é um museu, uma área urbana ou uma paisagem campestre: um monte de madeira empilhada de Robert

⁹ Ouçamos Serra: “Levo um tempo considerável analisando o lugar. As especificidades de trabalhos feitos dessa forma - ‘*site-oriented*’ - foram concebidas dependentes e inseparáveis de sua localização. (...)” (COUTINHO, Wilson .*Um Transformador da paisagem Urbana*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 de março de 1997. p. 4 Segundo Caderno)

Grosvenor dentro de uma galeria é uma obra de arte; o mesmo monte de madeira ao lado de uma linha férrea são dormentes empilhados. Importam, também, as sensações físicas sugeridas pela matéria. Daí a preferência em suas “esculturas” pela matéria crua de modo que suas propriedades físicas possam ser reveladas e sentidas a olho nu, onde muitas vezes a força expressiva da obra será daí extraída (sugerimos que verifiquem a obra de Serra composta de um lençol de chumbo de 200 x 100 x 6 cm e um cabo de aço que tensiona a superfície macia e carnosa do chumbo - Fig. 20). A *Minimal* leva ainda em conta as diversas formas de fluxos e de capturação vivencial do espaço, tendo em conta todas as gamas possíveis de absorção sensível de uma determinada ambiência. Quer seja, por exemplo, através dos diversos ângulos visuais em relação à obra e à posição do observador, quer seja levando em conta a velocidade de capturação visual de uma paisagem através do meio de transporte utilizado pelo mesmo observador, etc.. O corpo humano na *Minimal* é pensado como uma totalidade sensorial bem ao gosto de Merleau-Ponty. Desta forma a experiência com a arte tende a ser uma experiência direta e pura, sem mediações contemplativas enquanto se experimenta. Torna-se, portanto, um campo de vivências afetivas que se dão na imanência e têm como termo relevante a dimensão temporal. Estão freqüentemente em jogo noções clássicas da arte como: escala, limites, espaço, cheios e vazios e até mesmo a perspectiva. Ocorre, no entanto, que a escultura minimalista não se comporta mais como um objeto autônomo ensimesmado no jogo interno de suas relações formais como podemos verificar na escultura moderna; ela depende da especificidade de seu sítio. Desta feita, não estaria excluído imaginarmos a persistência de uma estratégia compositiva no Minimalismo, posto que suas operações ampliam o campo visual da composição para o meio ambiente, à medida que transborda o nosso olhar sobre a obra para o entorno imediato. Não obstante, a *Minimal* articula suas especulações ainda dentro do discurso moderno - situando suas questões no espaço extensivo como estímulo preceptivo - tentando ampliar, em alguma medida, este discurso. Por outro lado, ao levar a informação

formal à redução mínima, tenta extrair desse recurso o máximo de eficiência; desta maneira, permanece ainda ligado a um formalismo, ainda que inovador. É verdade, no entanto, que a forma minimalista é uma forma fraca que tende a colocar em discussão, através de sua arte, uma reflexão teórica como parte de seu fazer especulativo em detrimento da tônica formal. E é neste aspecto que se situaria a sua suposta combatividade ao pensamento moderno, em que pese ser este aspecto, equivocadamente, o assunto central do modernismo. Contudo, isto significa muito mais um esforço por parte de seus teóricos simpatizantes do que efetivamente uma realidade a ser conferida *in loco*. Na verdade, o Minimalismo nasce como uma reação ao Expressionismo Abstrato e sua ênfase no Eu subjetivo do artista, em nome da boa arte impessoal, “inexpressiva” e pública. Quase anônima em seus meios, ao se instalar, preferencialmente, nos espaços públicos visa a redimensionar as relações do outro com o ambiente no qual ele está inserido. Mas, diferente do projeto construtivo moderno, não há nesta atitude a utopia de revolucionar o social ou transformar as relações humanas através da arte. Talvez resida, aí, a sua contribuição mais preciosa à arte contemporânea.

Em uma outra direção estão as experiências da Arte Conceitual. Representam uma reação frontal à arte formalista e retiniana, para usarmos aqui o termo de Duchamp, de quem os conceitualistas reivindicam paternidade. Para os artistas conceituais a pergunta precisa que orienta a produção não seria, por exemplo: “- O que é pintura?” ou “- O que é escultura?” mas: “- O que é arte?”, “- Qual a sua natureza?”¹⁰. Estas seriam definitivamente as questões de fundo, que, por todo sempre, moveram o autêntico raciocínio artístico e que não se confundem propriamente com a questão estética, que trata do gosto.

¹⁰ “Críticos e artistas formalistas não questionam a natureza da arte, mas, como escrevi em outro lugar: Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está investigando a natureza da pintura, não está investigando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura) aceita a tradição que as acompanha e isso porque o termo arte é em geral, enquanto o termo pintura é específico. Pintura é uma espécie de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Está aceitando que a natureza da arte seja a dicotomia européia tradicional pintura/ escultura.” (KOSUTH, Joseph. Arte Depois da Filosofia. *Malasartes*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 11, set./ out./ nov. 1975).

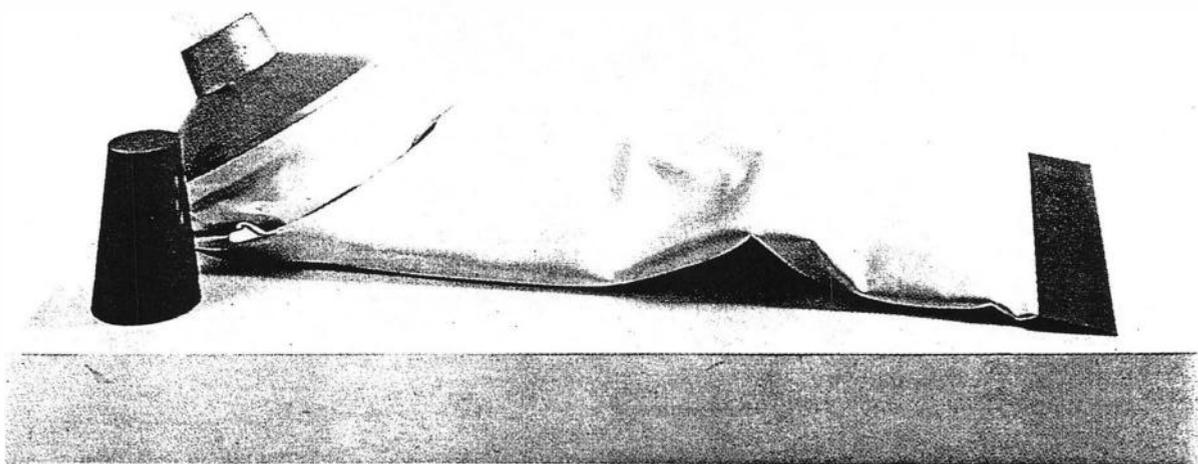


Fig. 16

Claes Oldenburg

Giant soft toothpaste 1964 (escultura, 43,2 x 167,6 x 64,7 cm)

FONTE: *El Arte Pop*. Madrid : Museu Nacional Rainha Sofia, 1992. p.5 (catálogo)



Fig. 17

Robert Morris
Untitled reclamation project/ 1973 (intervenção no meio ambiente)
King County, Washington

FONTE: *Die sammlung marzona*. Wien : Museu Moderner Kunst, 1995. p.53 (catálogo)



Fig. 18

Richard Long
A Line in Bolivia/ 1961 (intervenção no meio ambiente)
Bolivia

FONTE: *Die sammlung marzona*. Wien : Museum Moderne Kunst, 1995. p. 51 (catálogo)

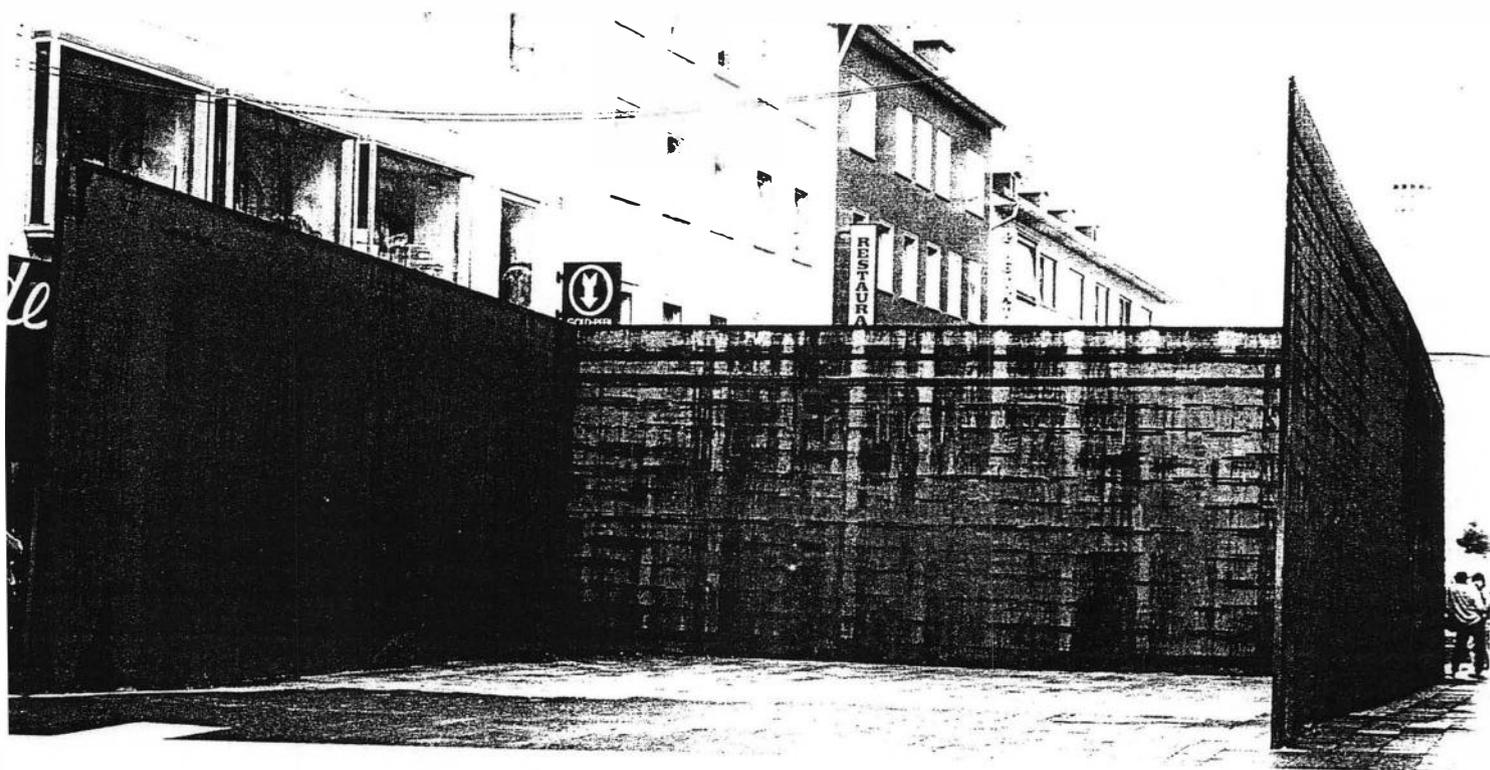


Fig. 19

Richard Serra

Streetlevel/ 1987 (intervenção urbana, 480 x 2050 x 1025 cm/ aço)
Kassel, documenta 8

FONTE: HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Tachen,1992. p.212

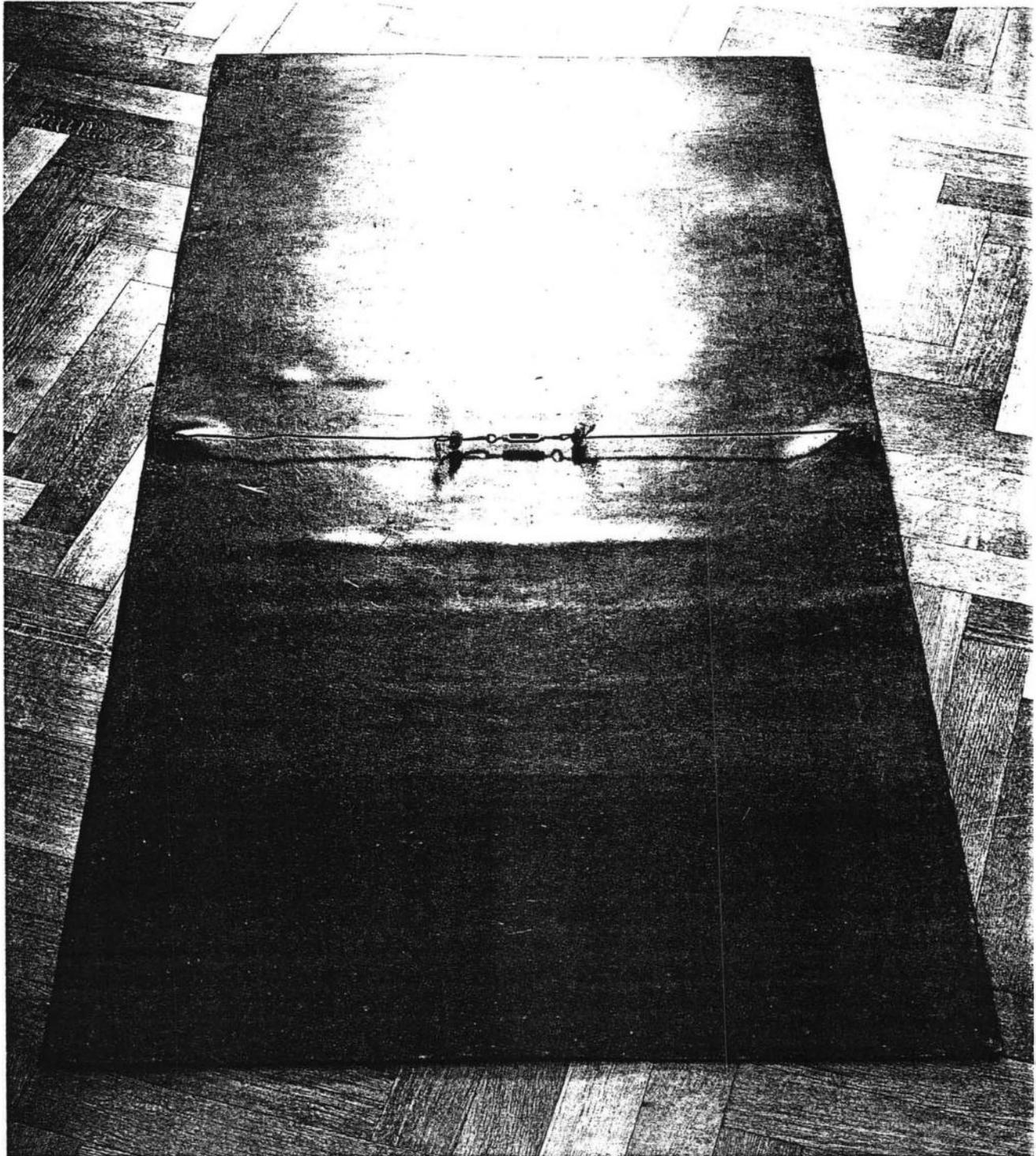


Fig. 20

Richard Serra

Untitled' 1968 (escultura, 200 x 100 x 6 cm/ cabo de aço e lençol de chumbo)

FONTE: *Die sammlung marzona*. Wien : Museu Moderner Kunst, 1995. p. 203 (catálogo)

Noção esta, aplicável, com muita propriedade, aos objetos decorativos, mas não à arte¹¹. Optam por eliminar de seu fazer a presença efetiva do objeto como elemento de apreciação estética ou perceptiva. Neste caso a existência física da arte não é mais senão um resíduo do conceito gerador. Portanto, nada mais há em sua proposta física que não seja o desejo de resgate deste conceito. Torna-se pertinente afirmar que o objeto é negado enquanto instância do sensível. A relação que nos solicita passa a ser de natureza cognitiva ou analítica como quer Kosuth¹². A noção de espaço e forma, que porventura possamos restituir a ele, não se instaura em uma noção estética que se funda em seu corpo exterior e superficial, mas no resgate do processo mental que o gerou, isto é: a restituição do conceito. Temos que considerar aqui, portanto, a vocação desta arte em compreender o pensamento como um processo particular de formação, bem como de estruturação do espaço, este agora entendido como interiorizado. Será não-geométrico e não-extensivo, uma vez que se refere a uma construção intelectual e não sensível. Sem dúvida, retomam a premissa duchampiana da arte como uma produtividade mental¹³, privilegiando o processo especulativo que a envolve em detrimento do apuro visual do objeto, resgatando, por uma outra via, um modernismo um tanto ou quanto esquecido: o Dadaísmo. Se de alguma forma podemos fazer um paralelo entre as operações da Arte Conceitual com as do Dadaísmo, temos que, contudo, ressaltar as especificidades que envolvem cada uma delas. Os objetos e

¹¹ “É necessário separar estética de arte porque a estética se ocupa com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, uma das pontas de lança do que se constituía a função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a ‘beleza’ - e portanto, o gosto - tinha também a obrigação profissional de discutir arte. Esse hábito gerou a noção de que existia uma conexão conceitual entre arte e estética, o que não é verdade. Até recentemente, esta idéia nunca havia entrado drasticamente em choque com o pensamento artístico, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as outras aparentes ‘funções da arte’ (representação de temas religiosos, retratos de aristocratas, preenchimento de detalhes arquitetônicos, etc.) usavam a arte para ocultar a arte.” (KOSUTH, Joseph. op. cit. p. 10.)

¹² “As obras de arte são proposições analíticas, isto é, se observadas dentro de seu contexto - como arte - não veiculam qualquer informação sobre outra coisa. Uma obra de arte é uma tautologia no sentido em que é a apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que aquele determinado trabalho de arte é arte, isto é uma definição de arte. Então, o fato daquilo ser arte é, um a priori, verdadeiro (que é o que Judd quer dizer ao afirmar que ‘se alguém chama algo de arte, isso é arte’).” (KOSUTH, Joseph. idem p. 11.)

¹³ Smith ao referir-se ao *ready-made* de Duchamp observa: “Concepção e significado tinham precedência sobre a forma plástica, assim como o pensamento sobre a experiência dos sentidos...” (SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991/1993. p. 182-183)

as atitudes dadaístas constituem, em si, uma invenção total que não remete a uma obra processual. Ou seja, aquela que desvela, a partir de uma idéia original, sucessivos fragmentos descontínuos que podem ser retroagidos no tempo e recuperar um processo mental ou uma atitude criativa que gerou o trabalho, como poderemos verificar, em alguns casos, como sendo uma intencionalidade da Arte Conceitual. Ao contrário, ao se situarem em uma espécie de limbo estético - e antes mesmo de qualquer conceito *a priori* - passam a gerar conceitos que se desdobram em um tempo futuro; comportam-se, por assim dizer, como operações supra-conceituais. Inicialmente idealizados sem significados, adquirem-nos posteriormente. Também a postura da Arte Conceitual não é uma postura anárquica que visava à desconstrução mordaz dos valores artísticos tradicionais como foi no Dadá. Tornou-se muito mais uma postura política e, digamos, positiva. Neste sentido queremos dizer que, na Arte Conceitual, existe muito mais uma intenção deliberada, ainda que teoricamente, de aproximação com o outro - o espectador -, agora reconhecido como sujeito ativo e integrante do processo criativo.

Desta forma, ela caminha tanto no sentido de restabelecer um diálogo, através do desvelamento de um processo de reconstituição do ato criativo do artista como em Sol Lewitt - vejam, por exemplo, a sua obra “**HRZL 1**” (1990), onde ele propõe uma estrutura modular composta, inicialmente, por um pequeno cubo, que, re combinado progressivamente em suas unidades, compõe outros cubos maiores que obedecem às proporções geométricas do primeiro elemento (Fig. 21) - é uma forma gerada por P.G.. O resultado é didático. Ou ainda estabelecendo uma proposição reflexiva acerca da natureza da arte como nos “questionamentos” de Joseph Kosuth. Para este artista, a matéria da arte é a especulação que se faz em torno dos limites de sua definição. Neste caso o objeto nada mais representa, a não ser como sendo a própria crítica de sua circunscrição na arte - pensem aqui na proposição “*Square*” (década de 60) que se constitui de uma superfície negra mais ou menos retangular onde encontramos, escrita com letras brancas, a definição

lexical deste verbete. Calca-se, evidentemente, em um pressuposto histórico que tem por base a definição institucional de arte, fundado inclusive na história da arte. Caso contrário, sua estratégia seria imediatamente neutralizada. Também podemos citar as manobras de intervenção direta da arte no social, levando o outro a se posicionar no mundo, a partir de uma proposição reflexiva que o induz a compactuar com um processo de degeneração da ordem estabelecida - pensem nas “*Inserções em circuitos ideológicos*” (1970) de Cildo Meireles (Fig. 22). Mas Cildo também, neste caso, desdobra suas propostas a partir de um pressuposto, no caso o conceito de circuito e ideologia, que nos força a compreendê-las dentro deste ponto de partida inicial.

Tudo nos leva a crer que o artista conceitual parece, freqüentemente, partir de um **projeto/ conceito**, *a priori*, de onde desdobra suas propostas, que em certa medida terão vida útil enquanto o conceito, antes de se esgotar, permitir desdobramentos outros. Assim, nos parece que há um conceito anterior que justifica e recupera a totalidade às “obras/ partes” quando retornamos a ele¹⁴. Estas propostas, portanto, se apresentam como fragmentos de um **conceito original**. Tendem desta forma a trabalhar com uma noção de tempo retroativo, cujo propósito seria recuperar um dado processo criativo. Há, aqui, por parte dos artistas conceituais, um esforço em redimensionar a definição de “obra de arte”. Tiram do objeto este estatuto, posto que ele nada mais significa enquanto objeto acabado, e o realocam no **conceito original**¹⁵.

¹⁴ Embora reconheçamos aqui uma certa origem platônica neste raciocínio, temos que chamar a atenção que o conceito já não é mais a idéia em sua essência, de que nos fala Platão, mas antes uma construção já de segunda mão. Que, embora ele seja uma construção mental, o seu ponto de partida é a idéia. Portanto, ela é anterior a ele. Desta forma, a idéia, em sua essência, é que é a matriz do conceito, e esse, por sua vez, não pode ser confundido com ela. Quando, na Arte Conceitual, regressamos ao conceito, muitas vezes não atingimos ou não podemos atingir a idéia.

¹⁵ Zílio em um pequeno artigo publicado na revista *Malasartes* em 1975 faz uma advertência quanto à forma mais adequada de leitura de seus trabalhos: “Esta exposição, realizada com trabalhos de 73 e 74, não pretende ser um resultado da disposição deles nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito da arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como uma soma de significados isolados, mas como um conceito totalizador.” (ZÍLIO, Carlos. *Malasartes*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 28, set./out./ nov. 1975)

Evidentemente, este **conceito original** não se comporta como uma camisa de forças a modelar para sempre o ato artístico. Se assim o fosse, bastaria que regressássemos a esta idéia original para em seguida perdermos por completo o interesse pela “obra”, já que ela se constitui unicamente desta idéia/processo já devidamente identificada. Mas, ao contrário, ela permite estabelecer, dentro de seus procedimentos, descontinuidades e rupturas imprevisíveis, trazendo, também, a noção de um tempo distendido, e de movimento contínuo de transformação em que se permeia o fazer artístico, a partir da abertura que este pode proporcionar ao ato criador. Esta noção de tempo nos parece bem apropriada, à medida que a arte conceitual o instaura como uma dimensão primária.

Em outros momentos, os artistas tenderam a trabalhar o objeto de arte a um nível de uma pré-formalização, que solicita do outro uma participação ativa no processo criativo, de modo a reorientar o gesto criador ainda aberto em seu significado, para um sentido poético. Esse é o caso, por exemplo de grande parte da obra de Beuys. As invenções artísticas de Joseph Beuys, apesar de transitarem por diversos meios de expressão, tais como, a *performance*, a instalação, a pintura, o desenho, etc. e situar-se por este motivo dentro de um campo de investigação de linguagem, ressemantizando o discurso da arte, também não canalizam esses meios para uma eficiência formal. Ao contrário, tentam resgatar um certo simbolismo em seu fazer. Contudo, o simbolismo em Beuys não se dá mais por uma referência direta a signos alegóricos, já plenos de significados instituídos pela tradição cultural. Aqui, a matéria se faz símbolo inédito, dentro de um novo conceito de realidade, mas não pode ser confundida com a matéria expressiva que visa a uma imediaticidade em sua apreensão sensível. Antes, solicita, em nossa relação com ela, uma reflexão aprofundada e duradoura. Esta matéria, em Beuys, se comporta como um amontoado de informações, que se aglutinam de maneira inusitada, que força nosso olhar em uma direção completamente adversa a seu conteúdo puramente plástico. Faz-se significar a partir de uma leitura presentificada, tendo por base o que há de real na experiência. Neste caso o símbolo

é uma potência da matéria que se faz significante, no momento mesmo em que ela se apresenta pública e notória. Encaminha-nos para uma compreensão mais literal, que nos remete à construção de conceitos. E, aqui, o conceito não pode ser entendido como uma idéia original que gera um trabalho, mas um processo de associações derivada da matéria dada, que desencadeia um raciocínio. Portanto, a arte, não é uma causa da idéia, mas existe enquanto geradora de conceitos e formulações de pensamentos. “Pensar é esculpir” à medida que o pensamento se constitui em uma estruturalidade formal. Assim, a gordura, o feltro, os fios de cobre, as barras de metal, o som, por exemplo, tornam-se presença constante em sua obra. Fundam uma espécie de repertório matérico, e parecem sugerir, para alguns, a formulação de algum raciocínio em torno da conservação e transferência de energia ligados aos ritos arcaicos de transformação das forças da natureza em cultura, mas que, por sua abertura, podem também ganhar outras conotações a partir de outras experiências afetivas de outrem (Fig. 23). Há, no caso de Beuys, uma vontade explícita de se tomar a noção de forma como uma espécie de estruturalidade mental. Mas, diferente do que ocorre na Arte Conceitual, posto que formar, para este artista, dirá muito mais respeito a construções de conceitos a partir da afetação de sua arte, enquanto que, neste último caso, o “objeto” é uma causalidade do conceito e se furta a uma relação sensível.

O fato é que só se poderá pensar a obra de Beuys dentro de um olhar mais amplo através das nuances de suas mais variadas manifestações. A obra vai se dando através do conjunto de suas diversas ações e interferência no cotidiano. A arte, entendida como um instrumento de afetação do sujeito, é uma instância sensível que aspira à enunciação da idéia. Digamos que, neste caso, o objeto de arte se instaure como **ser-coisa**, e como tal é desprovido de qualquer sentido apriorístico, mas se comporta como um signo. Sendo assim, torna-se desejante de significado. Portanto, quer ser um significante sensível. Como tal, tenta restaurar uma espécie de ritual significativo que se sucede no tempo. Assim, um objeto-signo estabelece uma relação com outro objeto-signo, a partir da relação transversal

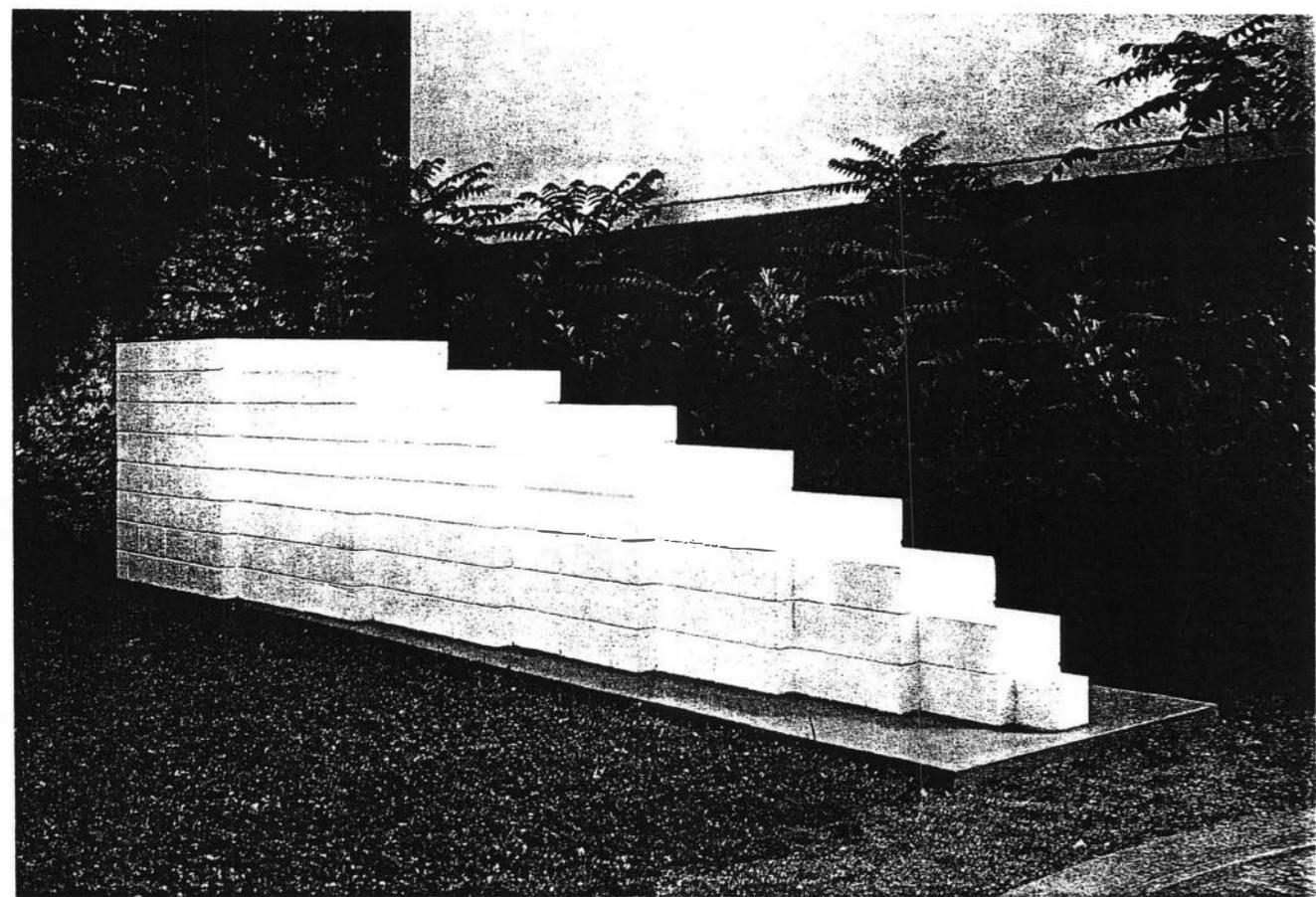


Fig. 21

Sol LeWitt

HRZL II 1990 (escultura, 160 x 160 x 720 cm/ concreto)

FONTE: *Die sammlung marzona*. Wien : Museu Moderner Kunst, 1995. p. 152 (catálogo)



INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS:

1. PROJETO "COCA-COLA" (1970)

Gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Utiliza-se o processo de decalque (*silk-screen*) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido Coca-Cola.

Fig. 22

Cildo Meireles

Intervenções em circuitos ideológicos: 1. projeto coca-cola

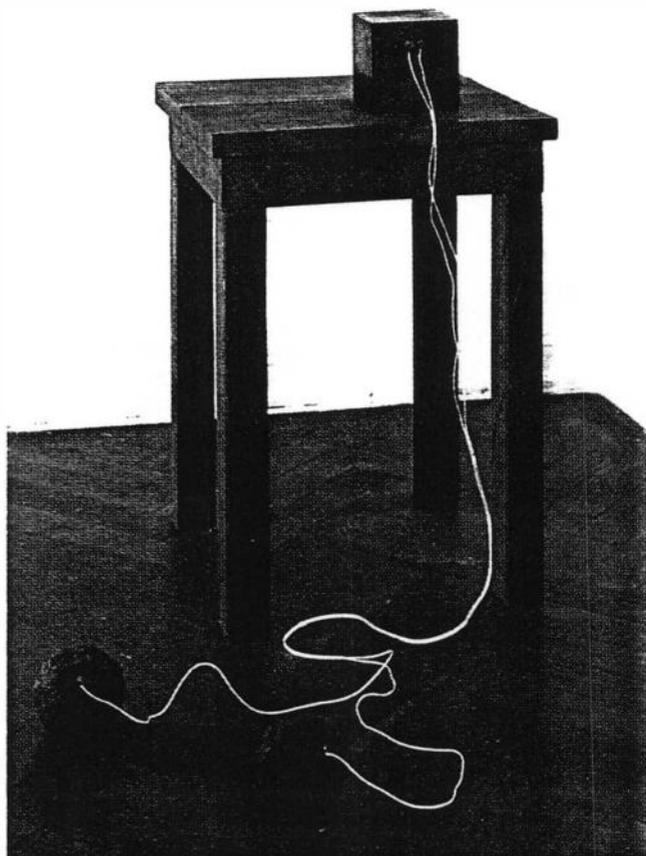


Fig. 23

Joseph Beuys

Mesa com agregado, 1958-1985 (escultura, 98,5 x 58 x 170 cm/ bronze, cobre)
Dusseldórfia, Galeria Schmela

FONTE: HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992. p. 42

entre eles, onde uma determinada manifestação desdobra-se em outras ações, encadeando um discurso significativo em sua **transobjetualidade**. Não há, portanto, nenhum conceito a ser resgatado, mas uma poética, que podemos entender também como uma idéia original, uma essência advinda do estímulo sensível do **objeto-coisa**, que em si nem sequer é ainda forma. Formar portanto será restituir um significado a este objeto estranho. É estranho não porque ele contradiz uma certa definição de arte, mas porque é um nada potencializado em tudo, e não possui nenhum tipo de representação apriorística em nosso espírito. Caberia nele, a princípio, qualquer significado que pudéssemos atribuir. Contudo, este livre arbítrio é por fim reconduzido no sentido da poética, através do discurso **transobjetual** estabelecido pela obra. A noção de obra, portanto, é aqui entendida como sendo este conjunto de manifestações sensíveis - e não mais o objeto de arte em si - que resgatam um sentido possível ao discurso artístico. Uma vez recuperado este sentido poético, podemos, então, a partir daí, formalizar um conceito, cuja noção de forma e espaço se estabelece em uma estruturalidade mental, já que esta forma e este espaço podem sofrer variações sutis de indivíduo para indivíduo, uma vez que se conforma no pensamento. Queremos dizer com isso que esta noção de arte não se pauta em uma completa compreensão subjetiva, como poderia pensar o desavisado ingênuo, mas antes se prende a uma decodificação poética, que, bem ou mal, tem uma determinação de discurso, ainda que afetivo, que demarca a intenção do artista. E vale aqui dizer - e isso não é uma contradição com o que foi dito acima - que a obra de Beuys, ainda que por um resultado imprevisto por ele, envereda-se por um assunto subjetivo, que valoriza o mito do indivíduo, e se comporta como uma espécie de autobiografia. Estabelece seu valor artístico a partir do resgate do universo singular em que se constitui. Postura essa que desencadeou diversas outras pesquisas desse gênero na arte pós anos oitenta. Aqui no Brasil o melhor exemplo desta influência é a obra de Tunga.

Se é verdade que há um esforço de ruptura com o paradigma formal do Modernismo nas décadas de 60 e 70, temos que admitir que outros aspectos da arte moderna foram retomados por essas últimas vanguardas, como, por exemplo, a arte e suas relações simbólicas ou a confluência de meios expressivos já anunciada incipientemente pelo Dadá. É evidente que essas retomadas vieram a ser enriquecidas por uma visão de arte menos ingênua, e puderam, desta forma, trazer inovações em seus conteúdos, demarcando, assim, suas especificidades em relação às vanguardas históricas.

4.2-NEUTRALIZAÇÃO DA POLÍTICA DAS VANGUARDAS

As ações das vanguardas modernas tiveram um caráter de ambivalência política que as fez movimentar tanto “dentro” das questões da arte propriamente dita, como “fora”. “Dentro”: procedeu-se à ruptura com a tradição fundando-se novos devires para a arte através de questionamentos acerca de sua natureza. “Fora”: o impacto do radicalismo do novo foi tão grande que, se não pôde exercer uma interferência tão direta no social a ponto de reedificá-lo, como sonhavam os mais utópicos, pelo menos alimentou ferrenhas polêmicas culturais que extrapolaram a reduzida circunscrição ambiental da arte - quem pode desmentir aqui a eficácia social, dentro de seu contexto histórico, de um *ready-made*, inclusive? A estratégia de indagar a natureza da arte, demasiado identificada com os movimentos de vanguarda, fora enfim revelada como uma ação política eficaz dentro e fora da arte. Aos poucos, a partir de um efeito perverso imprevisto - como tivemos oportunidade de mostrar -, o poder de fogo de suas ações foi sendo amortizado à medida que se mostrou demasiado gasto enquanto estratégia e já não se tinha um inimigo público de perfil muito bem delineado como “tradicional”, posto que as experiências em arte agora perfaziam o caminho moderno, que a esta altura já se apresentava como uma trilha histórica bastante definida. Evidentemente, dentro desta situação, nada mais em arte poderia ter o

impacto e as conseqüências sociais que teve nos primórdios da arte moderna, já que sua experiência resultara assimilada, ou, melhor dizendo, reduzidas em seu poder de choque em virtude da ditadura do novo. As operações de novidade passaram a ser tão sutis que só surtiam efeito mesmo dentro de seu circuito fechado - sensível apenas ao indivíduo muito bem informado sobre as questões da arte - muito ligadas a uma espécie de contribuição formalista, permeadas por uma crítica já bastante academizada neste sentido¹⁶.

A operação *Pop* parece ter sido a que mais compreendeu este estado de animosidade institucional em que se encontrava a arte e sua atitude nesses termos rendeu conseqüências mais profundas. Em uma operação inversa, ao se apropriarem das imagens públicas desgastadas e manipulá-las como arte no alto estrato cultural, os artistas da *Pop* criam uma situação embaraçosa de constrangimento no território, agora tradicional, e que convencionalmente se definiu como sendo o campo de resistência das vanguardas artísticas: já não se mostrava mais combativa, pelo menos através de um olhar moderno, com a Instituição. Ao contrário, mostrava-se complacente e, digamos, de fácil assimilação. Em um golpe de mordaz ironia, passou a incorporar o cinismo da Instituição. Ou melhor, ser em si este próprio cinismo. E é neste ponto que se localiza o seu furor crítico e destrutivo às “vanguardas de academia” e a reinsere dentro de contexto privilegiado da História da Arte Contemporânea. Se a lógica da existência passou a ser calcada na imanência do consumo desvairado de mercadoria-signos, onde a arte é, em última instância, dentro da sociedade de consumo também um produto, um signo de *status*, prestígio e mobilidade social manipulada

¹⁶ “Também no caso do ‘modernismo’, foi precisamente sua metodologia que pareceu importante a muitos de nós que começamos a escrever sobre arte no início dos anos 60. Esse método exigia limpidez. Exigia que se falasse, a propósito de uma obra de arte, de nada que não se pudesse apontar. (...) O tratamento, a nosso ver, devia ter a demonstrabilidade clara de um ‘se x significa y’. O silogismo que adotamos era de caráter histórico, o que significava que só podia ser lido numa direção; era progressivo. Não era possível nenhum *à rebours*, nenhum movimento a contracorrente. A história que víamos, de Manet até impressionistas e Cézanne, e depois até Picasso, era como uma série de salas *en filade*. Em cada uma dessas salas o artista individual explorava, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os diferentes constituintes de seu meio. O efeito de seu ato pictórico era abrir a porta para o próximo espaço e fechar o acesso ao que ficava para trás de si. O formato e as dimensões de novo espaço eram desvendados pelo ato pictórico seguinte; e a única coisa acerca dessa posição instável que era claramente determinada de antemão era seu ponto de entrada.” (KRAUSS, Rosalind. Uma visão do Modernismo. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro : Zahar/ FUNARTE, 1997. p. 167)

pela Instituição, por que não denunciar esta situação assumindo no fazer esta própria alienação? A experiência com as coisas não mais obedece à sua ordem primária relacional, mas à parábola dos desejos. É uma experiência que se dá através da imagem. O mundo é uma embalagem sem conteúdo; uma superfície cintilante a replicar os desejos: - Eu desejo o que você deseja que eu deseje que eles desejam que nós desejemos. A arte é um reprocessamento de emoções já vividas. Não há indivíduos, há produtos para serem consumidos pelas massas: *“blue Marilyn, green Marilyn, red Marilyn...yellow Marilyn...”*¹⁷

Mas, é claro que este posicionamento da *Pop* com o tempo resultou em um oportunismo duvidoso, à medida que foi perdendo o seu poder crítico e se tornou complacente com a indústria de produtos culturais. Não há nele nenhum princípio de alteridade, que restitua um sentido ético no fazer artístico. Esta arte, ao beneficiar-se da situação, passou a não mais ter a responsabilidade de redimensionar o outro - o que, queremos entender, seja a principal função da arte e do artista. Por um lado, o artista passou a usar o ato criativo em proveito próprio para se auto-promover e, por outro, sua arte, a reiterar a vida como uma instância da alienação. A arte neste caso passa a ser encarada como uma espécie de entretenimento sem grandes conseqüências. A postura, aqui, mais ou menos se inscreve dentro da máxima do animador de auditório Chacrinha quando se dirigia a seu público sem rosto ou identidade: “- Vocês querem bacalhau? Então, tomem bacalhau!” Atende, portanto, à demanda necessária à alienação.

Algumas investigações dos anos 60 e 70, ao tentarem recuperar o fôlego das vanguardas históricas, retomam as questões sobre a natureza da arte como manobra tática para a suas ações. Situar uma não-arte nos limítrofes da circunscrição ideológica da arte era então distender os limites de sua definição enquanto tal, a partir da tensão que esta situação

¹⁷ Estamos citando o crítico de arte Rodrigo Naves citando Andy Warhol em palestra recente proferida no Centro Cultural “Hélio Oiticica” sobre arte contemporânea.

provocava. Evidentemente que essencializaram em grande parte a estratégia moderna¹⁸. Passaram a voltar-se para “dentro”, através de ações políticas que visaram a minar as artimanhas autoritárias do próprio circuito - entendido aqui como uma linha periférica que delimita um conjunto de ações legítimas reconhecidas em seu interior, uma vez que se encontram por ela circunscritas. Dentro deste quadro, podemos situar algumas ações dos artistas minimalistas, em particular as de Donald Judd que reiteram algumas proposições de Duchamp mas, sem o mesmo vigor negativista ou, ainda, sem o alcance social daquelas¹⁹. Evidentemente que as ações de Judd já não contavam com o suporte da tradição da arte do século XIX com que Duchamp contou, é por este motivo que as de Duchamp tiveram um alcance muito mais ampliado, enquanto as de Judd ficaram reduzidas a seu efeito interno. Também alguns artistas conceituais assim agiram, como, por exemplo, Kosuth com suas ações antiartísticas muito referenciadas ao contraponto da história da arte.

Outras propostas muito assemelhadas a estas reações surgiram simultaneamente nas mais diversas partes do mundo e foram compactuadas tanto por artistas minimalistas como por conceitualistas e outros grupos ligados à arte experimental. Harold Rosenberg as chama, precipitadamente, de arte “desestetizada”, tendo em vista a sua ênfase no processo mais do que no objeto. É verdade que muitas dessas iniciativas primaram pelo seu aspecto conceitual. No entanto, não podemos negar o cunho mais notadamente estético de algumas

¹⁸ “Ora, este espírito da estética da modernidade começou há pouco a envelhecer. Ouvimo-lo repetido mais de uma vez durante os anos 60. ; depois nos anos 70, todavia, temos de admitir, para nós mesmos, que hoje este modernismo provoca reações muito mais tímidas que há quinze anos. Octávio Paz, ‘companheiro de viagem’ da modernidade, notara já em meados de 60 que ‘a vanguarda de 1967 repete os feitos e posturas de 1917.’ (HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus Pós-modernidade. Arte em Revista*. São Paulo, n. 7, p.87. Ago de 1983.)

¹⁹ “... A diferença entre esses vários usos da caixa ou do cubo está diretamente relacionadas com as diversas intenções do artista. E mais - particularmente no trabalho de Judd - o uso do cubo e da caixa ilustra muito bem nossa definição anterior de que um objeto é arte somente quando inserido no contexto da arte. Uns poucos exemplos tornarão isso mais claro. Podemos dizer que se uma caixa de Judd fosse encontrada cheia de sucata, num ambiente industrial ou mesmo numa esquina, não seria identificada como arte. Depreende-se então que a compreensão e a consideração da caixa de Judd são requisitos de observação a priori para que possamos ‘vê-la’ como trabalho de arte. Torna-se necessária uma informação anterior a respeito do conceito de arte e do conceito de um artista para a apreciação e compreensão da arte contemporânea. Todos e quaisquer atributos físicos (qualidade) dos trabalhos contemporâneos, se considerados separadamente e/ ou especificamente, são irrelevantes para o conceito artístico. O conceito artístico (como disse Judd, apesar de em outro sentido) precisa ser considerado como um todo. Considerar partes de um conceito é invariavelmente considerar aspectos irrelevantes à sua condição artística - é como ler partes de uma definição”. (KOSUTH, Joseph. op. cit.. p. 12).

operações da *Land-art* - que pode ser conferida na obra “*Double Negative*” de Michael Heizer (Overton, Nevada, 1969/70) - e também em grande parte na *Povera* em virtude, inclusive, de sua ênfase no material pobre. Há, no entanto, um ponto comum que unifica estas experiências e que diz respeito à postura crítica aos modos tradicionais com que a Instituição normalmente apropria-se do objeto de arte e o torna mercadoria²⁰. Tentam, nesta medida, frustrar o sistema a partir da produção de uma antiarte que, muitas vezes, tem existência efêmera, ou utilizam suportes outros que não os convencionais, ou, ainda, ocorrem em espaços pouco cabíveis como, por exemplo, em um deserto. Produz uma espécie de arte “transgressora” que não se presta a ser exibida de forma tradicional ou facilmente comercializável, e é neste ponto que encontramos sua crítica mais contundente com o circuito. Evidentemente que este aspecto preliminar de sua proposta ao invés de frustrar a Instituição vai frustrar-se a si mesma. E isso muito mais rapidamente, uma vez que a Instituição agilmente adaptará seus termos a esta nova realidade do fazer: subprodutos requintadamente estetizados foram fartamente produzidos e comercializados²¹. Mas, se é verdade que fotos/ registros, livros, fragmentos residuais da “obra”, etc. foram eficazmente comercializados sem contudo não passarem de *souvenirs* ou veículo de segunda mão da “obra”, temos que salientar que isso se manifesta apenas como uma verdade parcial. Muitas dessas “obras” apropriaram-se do suporte fotográfico como o veículo primeiro de sua realização²², e a própria idéia de “restos” como produto artístico foi usado como

²⁰ “A *earthwork* (leia-se *Land-art*) protesta contra o sistema opressivo das galerias e dos museus organizado ao redor de um punhado de banalidades estéticas sustentando a nostalgia do artista pela invenção, pelo artesanato e pelo comportamento expressivo. As obras construídas no deserto não são para vender e não podem ser colecionadas...” (ROSENBERG, Harold. *Desestetização*; BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo : Perspectiva, 1986. p. 218)

²¹ “...a arte invendável está sendo vendida na forma de desenhos, diagramas, amostras, miniaturas, fotografias e documentos; o não-objeto se objetifica em registros e lembranças; e a arte que rejeita a estética a favor de um ‘diálogo solitário entre o homem e o universo’, para citar o crítico de *Arts*, continua a fazer prosélitos tanto no Estados Unidos como no exterior.” (ROSENBERG, Harold. op. cit. p. 219 -220)

²² “Além das manipulação física dos locais, este termo [‘locais demarcados’] também se aplica a outras formas de demarcação. Essas formas podem operar através da aplicação de marcas *não permanentes* (...), ou através da fotografia. *Mirror Displacements in the Yucatan*, de Smithson, foram provavel mente os primeiros exemplos conhecidos, mas desde essa época o trabalho de Richard Long e Hamishi Fulton tem focalizado a experiência fotográfica de demarcar.” (KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 92)

instrumento para uma crítica contundente ao sistema que a todo tempo promove o fetiche dos objetos. Além disso, o interesse de muitas dessas operações era a ênfase em um novo conceito de arte. Desta forma, a fotografia era um instrumento adequado e suficiente para tomarmos contato com tal conceito.

Em virtude da especificidade conceitual de muitas dessas operações, a crítica de arte, neste momento, ganhará um relevo tal que se tornará não só um atributo imprescindível ao fazer, como ocupará um lugar privilegiado na vanguarda institucional, agenciando os interesses da Instituição com os do artista. A teoria da arte e a crítica se confundirão com a própria arte, de modo que será possível, muitas vezes, tomar a teoria ou a crítica como sendo o próprio produto artístico²³. Museus e galerias avidamente adaptarão seus espaços para abrigar instalações temporárias que, em alguns casos, permanecerão para sempre instaladas. Haverá até quem compre instalações no deserto. A arte que pretendia posicionar-se como transgressora radical ao negar o sistema, ao contrário, tornou-se altamente instituinte ao depender fundamentalmente da Instituição para existir enquanto sua negação. Temos que admitir, no entanto, uma aguda inteligência - não sabemos se consciente ou não - nessas operações: as artes executadas fora das galerias e museus, de forma não convencional e com materiais não convencionais, puderam nos provar claramente que a circunscrição institucional do objeto não se restringe à sua inserção dentro de espaços específicos de abrigo da arte. Ao contrário, mostraram que a Instituição se manifesta muito mais sutilmente do que poderíamos imaginar. O espaço institucional não se reduz à sua condição física.

Outras ações foram mais cautelosas e tentaram evitar as fórmulas de negação do aparato institucional. Não se tratava, portanto, de uma recusa ingênua ao sistema, mas de uma luta interna que se apropriava de seus mecanismos produtivos. Fazer arte passou a ser encarado como uma atividade “infiltrada” que tinha como fim evidenciar, a partir das

²³ “Aqui a sociologia da arte entra abertamente na teoria e na prática da criação” (ROSENBERG, Harold. op. cit. p. 218)

próprias contradições explicitadas entre o objeto de arte (ou melhor: de não-arte) e o espaço de autoridade da arte, as manobras táticas da instituição. Trazer à consciência, inclusive, de que a arte é a inserção de coisas, tidas tradicionalmente como artísticas ou não, no contexto das idéias artísticas, o que, por conseguinte, as torna necessariamente artísticas²⁴. E mais do que isso, em um requinte de crueldade, muitas vezes pretendeu-se dar a ênfase artística através de uma aparência capciosa do objeto supostamente não-artístico apresentado-o como arte, graças a uma identidade razoável deste objeto com o código manipulado pelo circuito da arte e também pelas idéias do senso comum sobre arte: esta era, portanto, a armadilha preparada para o olhar desavisado. O objeto, no entanto, se mostrava opaco, irreduzível, impermeável mesmo, a qualquer leitura calcada na tradição. Por mais que se insinuasse como belo, como forma, como conceito etc., efetivamente não suportava ser assimilado daquela maneira se o investigássemos mais profundamente: não haveria um belo possível, não haveria um formalismo possível, não haveria um conceito possível que sustentassem, enfim, qualquer olhar “artístico” sobre aquele objeto que não se mostrasse, imediatamente, ineficaz²⁵. E, no entanto, ele estava ali, aparentando ser todas estas coisas que não era, mas reiterado pelo espaço no qual estava inserido, portanto legitimado como tal: autoritariamente, assim o era com ironia. Podemos notar este aspecto no trabalho, inclusive de um brasileiro, como o de Waltércio Caldas (Fig. 24), claro que não

²⁴ “O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira esta tensão e extrai força desta ambigüidade. O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de sê-lo, são essas as questões. Mas ele não as coloca diretamente porque isso equivaleria a negá-las, escapar de sua pressão contínua, definir-se como consciência que interroga e responde. O trabalho vibra nestas questões, estas são o seu ambiente: só ali produz sentido, organiza e agita sentidos. O seu espaço é portanto a imanência do vazio, os limites, o que está entre, as linhas que existem enquanto processo de demarcação de regiões diferentes. É sobre essas linhas que atua, captando a tensão circundante. E o trabalho não é senão essas linhas.” (BRITO, Ronaldo. *A Arte dos Limites e os Limites da Arte*. In: CALDAS JR, Waltércio. *“Aparelhos”*. São Paulo : GBM Editora de Arte, 1979. p. 11)

²⁵ “Do ponto de vista do espectador, pode-se especular, os *Pontos* [o crítico se refere aqui a uma obra específica de Waltércio] solicitam esforços diversos e contraditórios. O problema imediato é a necessidade de torná-los significativos, escapando assim ao pânico do arbitrário e do desconhecido. É possível que tente, inicialmente, uma leitura perceptiva, insistindo em encontrar algum *Belo* na trama visual entre os pontos e a parede. Vítima da armadilha preparada pelo trabalho, esse espectador imaginário desesperaria dessa possibilidade e buscaria uma ordem significante na disposição dos pontos. Inutilmente outra vez. Passaria então a um terceiro gênero de esforço, indagando o sentido secreto de semelhante proposta: deve haver algo que distinga o trabalho, algo que seja o seu conteúdo.” (BRITO, Ronaldo. op. cit. p. 34)

em toda sua obra, mas particularmente em algumas de suas proposições, como nos aponta Ronaldo Brito²⁶.

Mas tanta sutileza e crueldade foram, em vão, desperdiçadas! A arte e seus agentes acotovelaram-se em seus nichos ecológicos reduzidos a seu pequeno espaço de atuação. Essas ações só poderiam mesmo ser percebidas por um *expert*: o crítico. Aliás, mais do que isso, a arte encontrou no crítico o aliado necessário a suas ações e passaram a andar de mãos dadas confundido suas pernas dentro do percurso de suas próprias biografias, como fora mencionado acima. Só ele possuía o instrumental necessário para deflagrar tais evidências - veja por exemplo, em nosso caso, a articulação do discurso crítico de Ronaldo Brito que incide sempre sobre este aspecto acerca de uma certa produção da arte brasileira da década de 70²⁷. Com um olho informado na história e outro nos meandros políticos do circuito, podia enxergar com clareza estes movimentos interiores da arte, centrar aí, através de formulações teóricas sofisticadíssimas, as intenções primeiras da arte sem as quais o objeto voltaria a pertencer ao mundo das manipulações comuns. Por outro lado careceu-se de um redimensionamento da função social da arte: o “fora”, já que a arte ocupou-se demasiadamente com as manobras da Instituição ao se posicionar como uma inflexão em

²⁶ “Tomemos, por exemplo, os *Pontos*. Em suas diversas variantes, essa série tematiza os limites da arte procurando explorar o *atrato constitutivo* que transforma um objeto em objeto de arte. A intenção destes pontos é funcionar como a unidade mínima de significação artística, a menor intervenção possível da subjetividade artística. O lance é, com essas unidades mínimas, saturar o conceito de arte, tensioná-la no mais alto grau. E desvendar a relação arte (pontos) e a *instituição* (paredes brancas, tudo que rodeia os pontos), traçar o mapa desta relação. Porque entre os pontos pretos e a parede branca as indeterminações são, em certo registro, estritamente convencionais e inelutáveis: tudo que se coloca nos limites da instituição - museu, galeria, atelier - é arte e como tal está a priori classificado. Mas, em outra instância, qualquer tentativa para estabelecer um sentido fixo entre esses pontos e o espaço circundante vai parecer arbitrária, não podendo ser garantida ou legitimada por nenhuma teoria, muito menos pelo olhar do *expertise*. Os pontos são uma interrogação vazia. O que, notem bem, transgrediria uma exigência da própria História da Arte: a dos sentidos definidos, hierarquizados.” (Idem p. 33)

²⁷ “A arte dos limites é essencialmente econômica. O seu objeto é, basicamente, a organização da tensão e da ambigüidade. A questão dos limites coloca de imediato a possibilidade do excesso e da transgressão. E mais a necessidade de um método, a formação de dispositivo neste sentido. O trabalho em torno do qual gira esse texto, visto em conjunto, parece um solo de *tensões* e *ambigüidades*: instrumentos ágeis na manipulação de intensidades, instrumentos aptos a capturar vazios, improvisam em cima do tema - *arte e não-arte* (não se trata aqui da categoria antiarte). O que se explora, ironiza e sensibiliza são as possibilidades corrosivas: o que é arte em tudo que não é arte, e o que não é arte em tudo que se diz arte, por que fazer este gênero de pergunta, em não se fazendo, qual a atitude adotar frente a exposição diante de nós? Economicamente o que há a mais na arte e a menos no objeto cotidiano, ou será o contrário? Onde está a falta, o déficit, ou onde está o depósito da arte? Coisas sem utilidade que não chegam a ser abstratas - conceitos com os quais se possa conhecer e interpretar o real - e ainda assim coisas que parecem ter uma dimensão de interrogação sendo apenas coisas.” (Idem p. 28-33)

torno de seu próprio umbigo. É provável que o público comum alijado de informações preliminares privilegiadas - inclusive, porque esta arte já não mais dirigia-se a ele - não reagisse mais com perplexidade ao escândalo da arte: ou permanecesse em uma atitude de indiferença ou, na melhor das hipóteses, tenderia, mesmo, a fazer a leitura com a instrumentalização que se encontrava a sua disposição. O que era para ser percebido como desestetizado, passava a ser estético; o que não era forma, passava, então, a sê-lo; e onde não havia conceito, o colocaram. Indiferente às retóricas da crítica, agiu na justa medida de deformação necessária ao lidarem com as coisas artísticas: e quem há de negar que exista realmente um Belo - e somente um Belo - deliberado em algumas obras de Waltércio Caldas?

Perdeu-se, em grande parte, a extensão social da arte. Por outro lado, reencontrar esse elo perdido passou a ser a característica de algumas outras iniciativas da arte contemporânea nos mesmos anos 60 e 70. Estas já não mais moviam-se pelo aspecto utópico direcionando a arte para a reedificação do futuro, como fora no modernismo, mas centraram-se em uma ação no presente, resgatando um sentido mais amplo de arte que transcendesse as suas questões particulares. Todos os seus esforços, na prática, visaram a redescobrir o “outro”, buscando neste aspecto a extensão natural da arte no social, e, em certa medida, canalizaram a estética para uma extensão ética. Atuaram, desta maneira, tanto “dentro” dos meandros da própria arte como “fora”, direcionando suas ações, sobretudo, para um redimensionamento do ser humano, e não, primeiramente, para uma ação intra-institucional. É assim que queremos entender a obra de Joseph Beuys, por exemplo.

De qualquer forma, há em Beuys um esforço de convergência para um estado de ser, em que todos os componentes da existência - quer sejam de natureza orgânica ou inorgânica, ou culturais como o homem e suas ações cotidianas - compactuem em um único fim harmônico, que tem por base o social como uma obra de arte. Seria, portanto, pertinente referirmo-nos à obra de Beuys como os fundamentos de uma ética da estética.

Neste sentido, ela coloca a eficiência da imaginação como fator de construção do real, e o real, aqui, entendido como a forma de uma totalidade de vida - natureza e cultura permeadas pela experiência do gesto criador, e portanto, transformador deste mesmo real. É este princípio de pensamento, que parece importar fundamentalmente na obra de Beuys, ao transformar um gesto corriqueiro em arte. Queremos crer que seja precisamente este aspecto de sua obra que ele chama de “escultura social”, à medida que as suas intervenções patéticas no cotidiano possam trazer um redimensionamento, em profundidade, do corpo social através da estetização das instâncias do vivido (Fig. 25), transcendendo, desta forma, a banalização da mecânica da vida, tão estimada pela *Pop*. Neste sentido é que a obra de Beuys se opõe frontalmente à *Pop*, pois busca uma profundidade nos atos cotidianos enquanto que a *Pop* reitera a sua superficialidade e sua inconseqüência.

Uma outra experiência que vale a pena ser enfatizada por sua singularidade, inovação e sintonia com os meandros da arte mundial são as invenções de Hélio Oiticica. Referimos, sobretudo, as suas experiências da década de sessenta: os “*Parangolés*” (Fig. 26). É viável imaginarmos que tais invenções se inscrevam, a princípio, dentro das experiências da *Body-art*, uma vez que tomam o corpo como suporte do artístico. Mas, ao contrário, derivam das experiências neo-concretas, onde a arte, dentro de uma tradição mondriânica, toma para si o espaço da vida. Já não mais como uma estética transcendente, como foi em Mondrian. Evidentemente também não a utiliza ideologicamente como remodeladora da sociedade, tomando-a como uma entidade abstrata e coletiva a ser reorientada pela arte. Ao contrário, Oiticica enfatiza o indivíduo: potencializa-no. Deste modo, sua operação, embora questione o estatuto da arte, não se propõe a produzir objetos “desestetizados” como nas demais propostas acima mencionadas, mas elevar a estética à esfera da vida, imbricando-as de modo indissociável, entendendo a arte com uma instância imanente de estetização do vivido: fazendo, pois, daquela o princípio ético da existência. Abdica da noção tradicional de “obra de arte” separada e distante do sujeito/ receptor, mas



Fig. 24

Waltercio Caldas

Sem título/ 1994 (escultura, 30 x 100 x 25 cm / madeira)

FONTE: *Waltercio Caldas*. São Paulo : Gabinete de Arte, 1994. (catálogo)



Fig. 25

Joseph Beuys

Uma ação política nos Encontros Internacionais de Arte/ 1972.

Roma



Fig. 26

Hélio Oiticica
Parangolé II 1964

FONTE: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1985. p. 85

operando de uma forma diferenciada do conceitualismo. A Arte aqui não é um conceito *a priori* que põe em jogo uma série de relações cognitivas entre sujeito e “não-obra”, mas uma espécie de incorporação do sensível no lúdico. Apesar de essas propostas aparentarem-se muitas vezes com as *performances*, não está em jogo aqui a noção de arte como espetáculo ou ação dirigida a outrem, mas visam unicamente redimensionar o sujeito da ação e não aquele que a observa. Nem tão pouco se comporta como um *happening*, posto que o que está em jogo não é uma ação do artista, que em certa medida vai ocupar o lugar da contemplação perdido pelo objeto. Caberá ao outro, sim, o gesto de transformação do não-artístico em artístico, e neste sentido há uma valoração substancial do indivíduo como Ser particular. Captura o outro, para dentro da “obra”, ao outorgar-lhe a ação criadora; o gesto de transformação da proposta em ato criativo. Portanto, a noção de arte, em Oiticica, desloca-se do objeto para o ato artístico, entendido, desde já, em sua forma ampliada, como ação transformadora do homem. O que temos, aqui, talvez seja uma antecipação do conceito de “escultura social” tão difundido por Beuys, e nunca alcançado convincentemente por ele.

Mas, aos poucos, essas experiências também foram sendo neutralizadas como produtos de entretenimento dentro dos espaços de autoridade da arte: museus, galerias, centros culturais, etc. A inocuação das estratégias das vanguardas modernas, via assimilação institucional imediata do novo, levou as práticas artísticas a repensarem seus termos de ação operacional. Ampliar o campo conceitual da arte a partir da desconstrução dos, agora antigos, paradigmas modernos e demarcar um campo de ação específico tornaram-se uma necessidade. A estratégia para tal empresa não podia ser ingênua, como o fora no movimento moderno, a ponto de negligenciar que o artista e a própria arte não se diferenciavam da Instituição Arte, constituindo, eles mesmos, parte deste corpo estrutural. Portanto, o mito moderno da **morte da arte** não mais se aplicava, uma vez que matar a

Arte não podia ser uma deliberação voluntária do artista²⁸, por conseguinte significaria a morte da própria Instituição. Mas as experiências das vanguardas haviam deixado um trauma, digamos, do institucional: nascidas do furor da contestação institucional foram agilmente incorporadas por esta. Mais do que isso, a Instituição em sua aguda eficácia, antes mesmo que as propostas artísticas fossem assimilada por um público ampliado através da informação, apropriou-se do discurso da vanguarda e passou a ser seu porta-voz, agente produtor e capitalizador. Digamos que a Instituição estava agora à frente da arte. Portanto, há em sua postura um requinte estratégico que estabelece uma inversão em seu procedimento usual que neutralizou o efeito desconstrutivo das vanguardas: a margem foi deslocada para o centro e transgredir passou a ser um valor artístico de peso institucional. As práticas artísticas passaram a viver um paradoxo risível: para terem validade institucional deveriam pôr-se à margem da Instituição.

4.3-A BUSCA DA ALTERIDADE OU A MÁQUINA DE REPLICAR DESEJOS?

É um fato que qualquer coisa pode ser arte e que algo para ser arte deve estar alocado no espaço protegido da arte: a Instituição. Que bem sabemos, não é necessariamente o museu ou a galeria como provaram os minimalistas e conceitualistas, mas o *corpus* instituinte, que age sutilmente através de seus campos enunciativos. Sabemos também que somente dentro da Instituição é que o artista poderá situar-se como tal, designando o que é e o que não é arte, e exercer plenamente a sua função social. Grande parte do jogo tático das vanguardas, incluindo aqui as dos anos 60 e 70, se esmerou em deixar bem claras as regras desse jogo, a ponto de a história recente da arte ser contada a

²⁸ “Num outro nível, menos inconseqüente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resistência de reconhecer a Questão Contemporânea e a sua especificidade. Esta mostra-se muito mais maleável a simplificações pois rejeita sistemas formais ou conteúdos privilegiados. Nem sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte - ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma Instituição Histórica enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte.” (BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo. In: *Arte Contemporânea Brasileira. Caderno de Texto 1*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980. p.7).

partir das insistentes desconstruções deste *status quo* institucional promovido pelas manobras artísticas, tomando este aspecto como o valor primeiro do fazer artístico. Medida esta que, evidentemente, acabou por neutralizar essas “subversões” tornando-as normativas, a ponto de esvaziá-las por completo ao deflagrar o oportunismo que aí passou a residir.

Pois bem, conscientes deste fato, os artistas contemporâneos passaram a desejar - senão francamente, pelo menos com menor culpa e menos hipocrisia - assumidamente, instituir-se para que sua arte venha a ter a repercussão necessária. Desta feita, resultou que suas estratégias passaram a ser ambivalentes, buscando a um só tempo estar dentro dos espaços protegidos, sem contudo esperar que daí resulte alguma tensão - uma vez que qualquer monte de lixo dentro de uma galeria tenderá sempre a ser assimilado como obra de arte e não como um monte de lixo - mas dirigindo seu discurso para um público ampliado, situando suas ações para fora dos muros do circuito de arte. E que a verdade seja dita: um público com pouca cultura artística, quase leigo. Para tanto, a arte também teve que se laicizar e abordar problemas mais relacionados com as experiências imediatas do público a quem ela se dirigia. É claro que aqui não queremos negar o que foi afirmado no primeiro capítulo: as especificidades de cada arte para com seu público continuam valendo. Exemplo disto são as artes engajadas ideologicamente e circunscritas à produção de singularidades simbólicas referentes a um grupo, muito comuns hoje em dia. Mas, se disso resultou em uma maior interação da arte com o público, nem de perto significou a sua diluição no *mass media*. Outrossim, as artes plásticas, devido à natureza de seu próprio veículo - que, salvo raras exceções, exige em geral uma experiência corpo-a-corpo com ela - continuam restritas à um pequeno número de interessados.

Esta laicização pode ser sentida nas operações estratégicas da arte de nossos dias que visam a privilegiar um tipo de relação com o outro mais presentificada, imposta pelo embate direto entre a obra e o espectador, não importando, portanto, nenhuma informação

anterior sobre a arte e sua história²⁹. Dá-se a partir da transcrição eficaz do gesto artístico em pensamento atualizado. Desta forma, o contato exigido pela arte contemporânea será sempre um contato atual. Queremos crer que este estado se deve muito a dois precedentes: um teórico e outro prático, de orientação da arte. O primeiro deles diz respeito à formulação do conceito de obra aberta que possibilitou uma gama de possibilidades interpretativas mais ampla da obra de arte, levando em conta as suas insinuações poéticas. Neste sentido a obra será sempre um formando que conta efetivamente com a colaboração do outro para se fechar em um sentido; em seus múltiplos sentidos³⁰. O segundo diz respeito às práticas que redefiniram o sentido de obra, tomando-a como um discurso transversal inferido nos objetos. Desta forma, as práticas passaram a resgatar um sentido de **narrativa transobjetual** para conduzirem suas poéticas, como tentamos demonstrar ao analisarmos a obra de Beuys, mas que também podem ser sentidas nas práticas de outros artistas.

Isto posto, verificaremos que a arte hoje, seguindo a trilha da laicização, vem adotando pelo menos três posturas diferenciadas em suas operações. A primeira é a que chamaremos, parafraseando Foucault, de realismo microfísico. Aborda questões diretamente ligadas ao cotidiano dos indivíduos, tentando ressitua-los politicamente no campo das representações sociais. A segunda postura são as ações que operam na produção de inter-subjetividades. Neste sentido, tenderá elaborar a linguagem de modo a canalizá-la para a produção de narrativas singulares, recorrendo não raro ao uso de alegorias

²⁹ Como Krauss salienta, este tipo de relacionamento com a obra era no mínimo uma pressuposição endossada, senão prontamente pelo público como seria de se esperar, pelo menos pela crítica modernista: “Se alguém nos pergunta o que a pintura de Stella tem de tão bom e respondemos que ele tem de pintar tiras porque Manet, etc./etc., e depois o Impressionismo, etc./etc., e depois o Cubismo, entrando em seguida por uma história da necessidade da planaridade - o que fizemos foi transformar a pintura de Stella numa espécie de tela sobre a qual projetamos uma forma especial de narrativa. A planaridade que a crítica modernista cultua pode ter erradicado a perspectiva espacial, mas a substituiu por uma temporal - isto é, a história.” (KRAUSS, Rosalind. Uma Visão do Modernismo. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro : Zahar/ FUNARTE, 1977. p. 169)

³⁰ “Obra aberta como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como figuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a introduzir o fruidor a uma espécie de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.” (ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1991. p. 150)

simbólicas, circunscrevendo, através delas, uma poética da afetividade. E, por último, muito em parte desdobrada da vertente conceitual da arte moderna, são aquelas proposições empreendidas por artistas que tentam, de algum modo, desconstruir³¹ as configurações sintáticas do próprio discurso das artes plásticas, explicitando suas ideologias.

Se em alguma medida ainda pressentimos um prolongamento das questões modernas na arte dos anos 60 e 70, através de uma sensível investigação da linguagem artística como um fim em muitas de suas práticas - embora centrada na desconstrução daquela noção de linguagem restrita a seus meios expressivos específicos - nos anos 80 este problema estará de todo afastado das preocupações primeiras da arte. A sensação que temos é que a pintura, por mais que ela tenha sido ressuscitada no início da década passada, não tinha mais nada para dizer enquanto pintura em si; a escultura, o objeto, a instalação e outros meios mais de expressão, da mesma forma, já não se apresentavam como investigações de base, mas eram manipulados como códigos correntes de articulação do discurso plástico-visual. Este passou agora a ser secundarizado em detrimento ao diálogo por ele proposto. Outra feita, as práticas recorrerão à linguagem não mais como um fim mas como um meio. O que nos parece sintomático, é que a arte deixará em suspenso suas questões mais intrínsecas para debruçar-se sobre assuntos fora dela e reatar, desta forma, o distanciamento, que seu discurso especializado voltado para os meandros de sua autonomia, deflagrou com o outro. De outra forma, a arte parece aos poucos clamar pela perda de sua tão prezada autonomia, conquistada a duras penas pelos movimentos modernos, ainda que esta postura hoje espelhe uma incompreensão do projeto moderno como salienta Habermas³².

³¹ “E o termo é importante, pois desconstruir não é destruir. Com efeito, articular a genealogia dos conceitos de maneira metódica é mostrar o que as disposições dos pensamentos dissimularam, induziram, impediram. (...) Todos os grandes sistemas produzem um texto, sempre intacto. Mas o importante é não se deixar tomar em sua denominação sistemática, mesmo se ela for explicitamente apontada pelo autor. Sob esta relação, a desconstrução faz estruturas aparecerem, denuncia arranjos. Porém, e nisso ela não é destruição. Acompanha os textos e os enriquece. A desconstrução é menos a ruína dos códigos do que a colocação no lugar dos estratagemas que permitem a duplicidade.” (DESCAMPS, Christian. *As Idéias Filosóficas Contemporâneas na França*. Rio de Janeiro : Zahar, 1991. p. 108-109)

³² “A produção artística certamente chegaria à esterilidade caso não evoluísse para a forma de tratamento especializado de problemas autônomos e se deixasse de ser assunto de conhecedores mais ou menos alheios às questões exotéricas. Artistas e críticos aceitaram por isso o fato de que tais problemas pertencem ao evento do que antes chamei de ‘a lógica interna’ de um domínio cultural. Mas este delineamento rígido, esta

A crença burguesa na natureza independente da arte, encampada por algumas das correntes modernas, tendo como pano de fundo a noção do objeto de arte como objeto autônomo e autoreferente - estratégia esta que pretendia salvaguardar a arte da barbárie da cultura de massa, e preservá-la como relíquia aristocrática no seio da cultura burguesa³³ - será descartada pelas operações mais recentes. É, sobretudo, neste aspecto que a arte de nossos dias rompeu de vez com o estatuto das vanguardas, para buscar, neste caso, uma extensão mais ampla no corpo público através de um processo paulatino de laicização. Fundando-se no diálogo direto estabelecido entre obra e espectador, a arte passou a privilegiar as relações interativas decorrentes de suas ações, muitas vezes diretas, no cotidiano do indivíduo³⁴.

Até certo ponto, esta postura parece visar a concorrer, inclusive, com outras mídias de massa como a televisão, o cinema e os espetáculos que buscam, em geral, ressonâncias mais imediatas de envolvimento com o público. É claro que esta nova estratégia, que se inicia nos anos 80 e ainda se estende até nossos dias, segue na marcha da incerteza. Neste caminho os percalços foram diversos mas, de qualquer forma, abriu-se um leque de diversidades que desarticulou qualquer pensamento hegemônico sobre a arte que tente encobrir a pluralidade de suas manifestações. A arte, ao buscar maior legitimação pública,

concentração exclusiva em um só aspecto de validade e a exclusão dos aspectos de verdade e justiça ruem logo que a experiência estética se introduz na história pessoal e se impregna de cotidiano. A recepção da arte pelo leigo ou pelo 'aficionado' diverge bastante daquela do crítico. (...) tão logo tal experiência vem iluminar uma situação de história pessoal e se relaciona a problemas de vivência, transforma-se em um jogo de linguagem que não é mais a do crítico de arte. Neste momento a experiência estética não só se renova a interpretação de nossas carências, à luz das quais percebemos o mundo - ela permeia tanto nossas significações cognitivas, quanto nossas expectativas morais, mudando de maneira pela qual estes momentos se referem um ao outro." (HABERMAS, Jürgen. *Modernidade e Pós-modernidade*. In: *Arte em Revista*. São Paulo, n. 7, p. 90, Ago de 1983.)

³³ "A arte burguesa tinha ao mesmo tempo duas expectativas em relação a seu público. Por um lado o leigo que apreciava arte deveria educar-se para vir a ser um conhecedor. Deveria comportar-se também, por outro lado, como um consumidor competente, que usufrui da arte e relaciona as experiências estéticas a seus próprios problemas existenciais. Esta segunda maneira de vivenciar a arte, inofensiva, segundo parece, perdeu suas implicações mais profundas, precisamente porque mantinha relação confusa com a atitude de ser conhecedor e profissional." (HABERMAS, Jürgen. op. cit. p. 89-90)

³⁴ Temos que chamar a atenção, no entanto, que esta operação já estava muito bem explicitada nas operações do Dadaísmo e do Surrealismo e que o projeto de autonomia da arte veio, ambigüamente, acompanhado por um projeto utópico de redimensionamento das instâncias sociais e humanas, e que em virtude mesmo desta ambigüidade resultou-se um efeito perverso, como tentamos salientar na última parte do capítulo precedente.

parece demarcar uma certa independência em relação à crítica, que demonstrou sempre articular o seu discurso em um universo bastante estreito e intolerante quanto às posturas divergentes às suas, ansiando sempre adaptar a arte aos seus termos, quando a operação, de fato, deveria ser inversa. Esta estratégia da crítica, pelo que nos parece, se esmera em preservar a circulação da arte e de si própria dentro de uma mesma “reserva ecológica”, beneficiando-se, ambas, desta relação simbiótica. Aliás, a crítica de arte, que na melhor das hipóteses investe ainda na idéia de arte como tensão institucional e, na pior, como uma possibilidade de um discurso formalista, se mostra hoje bastante desconstruída pelas novas estratégias operacionais do fazer, que tendem a tornar a arte cada vez mais como uma manipulação do discurso laico. Hoje o que comumente apontam como sendo uma crise da arte nos parece ser, mais agudamente, uma crise da crítica, cujo método se tornou obsoleto e inadequado ante às novas operações daquela primeira. É justamente neste ínterim de oportunidades que se arvora hoje a figura do curador, conciliando, a instituição e o público com as propostas da arte: freqüentemente se organizam exposições temáticas onde o fio condutor do “olhar curador” torna-se a chave conceitual de eficiência informativa, reduzindo, evidentemente, as demais questões que por ventura possam estar presentes na obra do artista³⁵.

Por outro lado, diante desta situação o mercado criou o mito do artista “intuitivo” (entenda-se aqui desinformado). Muitos artistas - e isso não é de hoje, é uma prática que se esboça desde o modernismo, embora por motivos bastante diferentes - pouco sabem sobre arte, sua história e suas teorias, apenas a fazem por “intuição” incorporando em seu fazer uma certa maneira contemporânea de ser. Este estado de coisas gerou no seio do circuito de arte um efeito perverso: é notável, por exemplo, o oportunismo por parte de muitos agentes institucionais, tendo em vista que se o próprio artista não será capaz de

³⁵ Vejam o exemplo gritante de Arthur Bispo do Rosário. Sua missão de caráter místico-religioso é transformada em obra de arte, seus objetos se transformam em alegorias artísticas de valor genuinamente estético enquanto que na verdade possuem outro sentido original. Por que negar o louco, substancialmente louco, em Arthur Bispo e transformá-lo em artista, se ele próprio nunca se posicionou desta forma? Não seria esta uma manipulação indevida e arbitrária de sua “missão” no mundo?

gerenciar suas próprias teorias, alguém o fará por ele e manipulará sua produção - da noite para o dia, em um gesto de arbitrariedade, vemos artistas mediócras sendo transformados em grandes estrelas do cenário artístico. E aqui no Brasil - e cremos que nos Estados Unidos também - esta situação é muito mais gritante, uma vez que o artista brasileiro ou não tem nenhuma cultura artística ou então a adquire muito precariamente através de “cursinhos” rápidos e informais e o sistema de arte americano tende a confundir produção cultural com virtualidade mercadológica. A situação é muito complexa, e discernir o falso do verdadeiro, a postura das imposturas, passou a ser tarefa, senão impossível, de alto risco, uma vez que pode mostrar-se tendenciosa e precipitada. Sem dúvidas estamos lidando com coisas muito incertas, mas que por este motivo nos exigem estabelecer novos paradigmas, que não mais se coadunam com os pressupostos modernos.

Se é verdade que a arte dos últimos anos vem tentando uma reaproximação com o outro, como estamos sustentando em nosso ensaio, fica evidente que, neste sentido, a estética tem responsabilidades éticas. Carece-nos portanto saber as diversas formas de enfoque que as operações mais recentes vêm dando a este outro, de modo a valoramos estas ações no campo de suas conseqüências mais altruístas, que tragam um efetivo posicionamento crítico deste outro acerca das condições de realidades que o cercam.

Os anos 80 começaram em tons otimistas através de um suposto resgate da pintura e da arte como prazer. Pintar era um gesto inconseqüente de puro hedonismo. Parecia enfim que tudo se resolvera com a retomada do caminho do bem. A arte e a Instituição estavam por fim conciliadas: grandes exposições, inúmeras galerias, o mercado fervilhava de jovens artistas emergentes... vendia-se de tudo como água. A vanguarda era agora uma retaguarda: o novo expressionismo alemão, o historicismo italiano, o “pop-retro” americano... e aqui no Brasil a “Geração 80”.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se pregava um retorno à pintura, estas experiências se mostravam muito pouco permeáveis, de fato, a uma investigação do

vernáculo pictórico como foi a preocupação central dos modernos. Na verdade trabalhavam a pintura como uma espécie de fastígio da idade moderna. O que está em jogo, evidentemente é a recorrência da imagem. Só que a imagem, aqui, não tem mais a proeminência do inconsciente do Surrealismo nem a fina perversão da *Pop*. É saqueada da história da arte como fragmentos descontextualizados. É uma imagem recolhida a partir de informações precárias, que se autoreferencia como arte ao reprocessar-se artesanalmente, dentro dos procedimentos artísticos dos estilos, sem contudo trazer a marca das pesquisas originais que os geraram. Assume, portanto, a forma de clichê histórico, e que, por conseguinte, se apresenta como anistórica ao negligenciar as suas relações de imbricamento com o presente e sobrevoar no anacronismo do passado. Comporta-se como uma espécie de cadáver da história da arte, já vertida em informações anêmicas nos compêndios de sua história ilustrada, que por este motivo restitui às experiências com ela dentro de um campo reconhecível daquela mesma arte. Desta forma, torna-se facilmente consumível enquanto mercadoria “cultural”³⁶. Encarna, aqui, a alegoria da caverna de Platão, onde as imagens são aparências degradadas das essências verdadeiras. Neste sentido, por mais formalistas que possam parecer essas artes do início dos anos 80, tentam recuperar uma outra leitura para o visível. Se uma arte que se apresenta tão violentamente formal e, por outro lado, sua discussão já não se propõe a acrescentar nada a este discurso, para que sentido, então, estão apontando estas pesquisas?

De qualquer maneira, com o distanciamento do tempo, pudemos enxergar com mais clareza as diversas semitonagens do que se mostrava amalgamado no discurso da mídia como um retorno inexorável da pintura e dos estilos históricos, dos quais se apropriou

³⁶ “No entanto, isto é apenas uma parte do contrato, pois o burguês também deseja o cultural, precisa do *imprimatur* da sofisticação artística em nome da legitimação social (ou pelo menos já o desejou antes). É onde o historicismo e o uso de velhos estilos e modos dessa arte entra em jogo. Em termos gerais, seu historicismo é parte de uma reavaliação das formas acadêmicas, artesanais da cultura burguesa - sua antiga divisão de trabalho e a separação apolítica das artes. Como esta ordem cultural é própria da realização de uma burguesia triunfante, essa arte permite à burguesia contemporânea se banhar em glória (nostálgica).” (FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996. p. 67)

grande número de artistas em uma espécie de reação ao pensamento moderno que se alimentava incessantemente do novo. O que de fato se chamava, por exemplo, de neo-expressionismo alemão guardava em seu cerne diferentes nuances de problematizações.

Se nos remetermos, por exemplo, à pintura de Immendorff, Penck, Baselitz poderemos, de fato, nos referir a elas como sendo um retorno ao Expressionismo do início do século, fundado, inclusive, na suposta índole trágica que, querem que acreditemos, seja, esta, própria do povo alemão. Desta forma, trabalham dentro de uma espécie de naturalidade étnico-cultural do povo alemão, forjando, assim, uma estereotipia de identidade. Portanto, a única base sustentável deste discurso é a reafirmação de uma identidade alemã que há muito teve de ser negada em virtude de suas relações sinistras com o nazismo, mas que só agora pôde ser retomada sem culpa. Mas, contudo, suas artes não passam de capciosos jogos de espelhos que nada mais pronunciam, a não ser uma vontade explícita de negar, como salienta Foster, a “academia da arte minimalista e conceitual”. Mas, se o Expressionismo do início do século trouxe de fato uma ruptura com as formas de se pensar o fazer em arte e também representou, via uma adesão ao primitivo, uma recusa aos valores da sociedade capitalista emergente, o neo-expressionismo retoma esta condição como farsa histórica, calcada na índole étnica do povo alemão.

Na verdade, esta reedição vem reiterar uma visão mítica do artista e da arte, encerrada no juízo comum de suas concepções: de um lado a arte, tal e qual no Expressionismo original, é um produto de fatura artesanal e único, dado à contemplação e absorção imediata dos sentidos, cujas formas codificadas historicamente, neutralizam seus efeitos mais bombásticos, confortando o olhar no já sabido; por outro, a concepção vulgar do artista como uma personalidade excêntrica, alienado das produções de realidade, que dá vazão a seus arroubos individualistas, um ser diferenciado do corpo social encerrado em sua torre de marfim. Tudo nos leva a crer que o artista neo-expressionista supõe ser este lugar comum do artístico, o elo de resgate com o outro, à medida que manipula estas concepções

em conformidade com as expectativas deste último, promovendo com ele uma espécie de comunicação fundada em uma idéia de etnia decodificada a partir do jargão expressionista da arte: gestos largos e espontâneos, fatura espessa, empatia, etc. (Fig. 27). Nesta medida, não promove de fato nenhum “desconforto”, nenhum “não-saber” que estimule este outro a ressituar-se no mundo: um “querer saber o que não se sabe”³⁷. Neste caso, quando muito, há a recuperação de uma arte que enfatiza o culto narcisista do sujeito. Seu produto é encarado como objetos-fetiches da individualidade, reiterando a condição ideológica do capitalismo tardio. Por não terem melhores alternativas, é desta forma que eles tentam demarcar a sua posição e a extensão de sua arte no social.

É claro que a arte de Kiefer possui mais espessura e densidade, e seria muito difícil para nós identificá-la com os pressupostos do neo-expressionismo. Está muito próxima do simbolismo de Beuys, e, portanto, caminha muito no sentido da reificação, onde as representações mentais tendem a ser tomadas como coisas verdadeiras que devem ser percebidas no entrecruzamento entre a experiência sensível e os processos associativos da cognição. Neste sentido, posiciona o outro como integrante no processo da ação criativa. É evidente que por de trás das suas paisagens de chumbo habita um tema relacionado com a história - não somente do povo alemão, mas universal - que pode ser observado a partir de inúmeras referências alegóricas presentes em sua obra, que resgata um sentido de narrativa, aparentemente, um tanto ou quanto convencional. A história, no entanto, surge em suas proposições, mais do que das referências alegóricas a seus mitos, dos infindáveis acúmulos de sedimentos da matéria (Fig.28). Apresentando-se metaforicamente como uma superfície recoberta pela opacidade dos tempos, portanto, ela não é um revivalismo, mas um corpo espesso e insondável, proposto como enigma. É neste sentido que a obra de Kiefer se diferencia da absorção imediatista presente no neo-expressionismo e solicita uma

³⁷ Segundo Gadamer, o ato de perguntar confunde-se com o “querer saber”. E isso de tal maneira que indagar é querer saber o que não se sabe. Se isso procede, o não saber expresso nas manifestações artísticas - apresenta-se como o móvel que instiga nossa vontade de conhecer. Veja: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade y Método*. Salamanca : Ediciones Singueme, 1988.

investigação mais profunda acerca de seu significado; requer uma reflexão que desliza pela poética da densidade.

Se estamos falando de arte alemã, não podemos deixar de mencionar as operações de Gerhard Richter. Esse artista, que se apresenta como *out sider* dentro do contexto da arte alemã, articula suas ações próximo do conceitualismo, mas usando dos meios tradicionais de expressão, sobretudo a pintura. Notadamente investe na desconstrução do discurso das artes visuais em pelo menos três direções que se enredam: a noção de estilo, a de linguagem e coerência produtiva. As perguntas que demandam de suas operações não implicam o que pode ou não vir a ser arte, mas como se estabelece a sintaxe do discurso artístico operacionalizado pelos clichês ideológicos da arte. Neste caso, ataca, sobretudo, a sintaxe da História da Arte. Por mais que se apresentem como pinturas requintadamente executadas, suas operações implicam uma atitude conceitual diante dos enunciados da Arte. A “incoerência” presente em sua linha produtiva frustra, por exemplo, qualquer enquadramento formal que possa ser traduzido em uma certa recorrência gestual que venha a ser identificado como “estilo”; a personificação do Eu no gesto. Outrossim, a sua série de pinturas abstratas não faz mais que evidenciar o estereótipo do “estilo” como uma reprodução mecanicista de determinados cacoetes formais (Fig. 29). Já suas séries baseadas em reprodução fotográfica que, como tais, nos apresentam imagens que têm um certo poder de convencimento em virtude mesmo de seu hiperrealismo, se olharmos mais atentamente para elas, verificaremos que seu realismo é em demasia decorrente do olho mecânico e como tal se comporta bastante diferenciado de nossa percepção empírica do mundo. Tudo nos leva a crer que a problemática levantada por esses trabalhos gira em torno da representação/ reprodução e da arte como *mimesis*. A realidade reproduzida pela máquina fotográfica é uma realidade específica que nada diz respeito à realidade objetiva: é uma realidade fotográfica. A sua pintura realizada a partir da fotografia nos re-apresenta esta realidade mecânica, mas artesanalmente produzida como tal, para surtir um efeito de

fotografia, que, querem nos fazer crer, seja esta (a fotografia) uma forma mais justa de capturação da realidade, assim como se acreditou, durante muitos anos, ser a função da própria pintura a re-apresentação da realidade. A Pintura que pinta a fotografia nos convenceria mais como realidade, uma vez que a fotografia teria, supostamente, a capacidade de re-produzir o real mais eficazmente? Ao contrário, suas pinturas revelam o quanto a imagem fotográfica é um simulacro do real viabilizado não só pelo olho mecânico mas também pelo olhar ideologizado do fotógrafo, e, objetivamente, bastante diferenciada do real que percebemos a olho nu. Para Barthes, a imagem fotográfica, tida normalmente pelo senso comum como um *analogon* do real, e em virtude deste aspecto ser entendida como uma “mensagem sem código”, cujo conteúdo seria apenas denotativo, é um equívoco recorrente. Ao contrário, toda imagem fotográfica, mesmo as de imprensa, portariam em si um conteúdo conotativo oriundo da manipulação de certos artificios tais como, a “trucagem”, a “pose”, o “esteticismo”, a “fotogenia” entre outros, que por eles mesmos já imprimem nesta imagem um código específico para sua leitura autônoma, desvinculada de seu *analogon*³⁸. De qualquer forma, a imagem pictórica e fotográfica quando anseiam a *mimesis* constituem simulacros de realidade enquanto representações/ reproduções suas, mas são de fato realidades em si - enquanto pintura; enquanto fotografia. A pintura que imita a fotografia, que, por sua vez, imita a realidade nada mais faz que revelar o mecanismo vicioso do simulacro presente em suas ideologias; estas nos fazem crer, equivocadamente, que a função de ambas é a re-apresentação/ re-produção do real.

Maior constrangimento ainda nos causa quando essas séries, por exemplo as das abstrações e as das pinturas de base fotográfica, são expostas juntas , como ocorreu na Bienal Internacional de São Paulo em 1994. Por serem pinturas, tentamos de algum modo apreendê-las por este prisma, mas tal empreitada logo se mostra inútil. Que coerência pode existir em termos de postura pictórica que una tecnicamente essas duas séries? Onde

³⁸ BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro : Saga, 1969.

podemos encontrar ali o “estilo”, a marca caligráfica, a qualidade de fatura que nos revele a linguagem e por fim o fio de união desta empreitada artística? De fato, se procuramos nesses chavões da Arte nada encontraremos. Mas podemos nos perguntar se esta própria situação não seria já uma tentativa de desconstrução da sintaxe levada a cabo pelo discurso da História da Arte, da Arte enfim?

A Transvanguarda italiana não retoma um determinado procedimento estilístico específico como o neo-expressionismo alemão, mas realiza uma espécie de colagem de estilos históricos, usando inclusive técnicas arcaicas como o afresco e o mosaico, por exemplo, mas, explorando-os através de uma certa fatura contemporânea. Trabalha a história como uma evocação fragmentada do antigo a partir de apropriações das técnicas convencionais e citações de estilos, criando superposições simultâneas de tempos, achatando-os no presente. Nesta medida, descontextualizam a história, transformando-a em meras alegorias formais que, como salienta Foster, surtem um certo “efeito-cultura” fundado no empastelamento pomposo de uma erudição duvidosa (Fig. 30). As formas históricas, tomadas como caricaturas do passado, acabam se convertendo em imagens vazias que atendem a uma certa necessidade decorativa, relacionada com o mundo ilustrado do pequeno burguês. Portanto, a arte é tratada aqui como um acessório para a ostentação de um suposto refinamento; atende a uma demanda de gosto.

Ao recusarem o uso das técnicas contemporâneas como a fotografia, o filme, o vídeo e outro meios de reprodução da imagem para reiterar o lugar da arte dentro dos meios tradicionais ressuscitando gloriosamente a pintura gestual grandiloquente e a escultura monumental em bronze, recuperam a idéia de objeto de arte como objeto único, artesanal, produto de uma prodigalidade genial. Retomam a noção de obra-prima como realização plena do Eu artístico. Portanto, para esses artistas a arte representa a libertação da individualidade a partir da profanação da história. Realocam-na como produção de objetos-fetiches a serem adquiridos por colecionadores obcecados pelo comércio de

mercadorias. A arte sensualista concebida como fonte libidinosa não passa de um estratagema para atrair o freguês em potencial: aquele homem de negócios que busca na obra de arte uma recuperação de sua espiritualidade embrutecida pela rotina. A contemplação artística é para ele um momento de relaxamento e prazer, onde pode, inclusive, exercitar seu refinamento d'alma, ilustrando-a com imagens ligeiras, pulverizadas nos compêndios de arte. Para este sujeito, a verdadeira arte, de fato, está ali onde ele sempre imaginou que estivesse, com todas as suas qualidades reconhecíveis: o objeto único, artesanalmente construído, espiritualizado, belo, transcendente e sem maiores implicações práticas. Decorre daí a manipulação burguesa da arte para dentro de uma condição marginal e necessária: a arte, neutralizada socialmente, passa a ocupar o lugar do inútil, mas chique. Traz prestígio e mobilidade social³⁹.

Grande parte da arte norte-americana dos anos 80 se mostra menos historicista e arrisca em investigações mais contundentes que puderam de fato influenciar as pesquisas mais recentes, alargando, assim, os horizontes da arte contemporânea. Com algumas exceções, não fetichizam o fazer apregoando a arte como um retorno a seus meios tradicionais para enfatizar o sujeito. Lançam mão de toda sorte de mídias contemporâneas para a sua realização: vídeos, fotografias, performances, etc. inclusive, em alguns casos, para operar no limite da linguagem artística como é o caso dos plágios fotográficos de Levine. Consistem, em alguma medida, de desdobramentos táticos da *Popart*, só que visando a um discurso mais conscientemente desconstrutivo. David Salle, Sherrie Levine, Cindy Sherman e Robert Longo talvez constituam os exemplos, senão mais significativos, pelo menos os mais conhecidos desta geração. Esses artistas, embora movimentem suas operações em campos bastante distintos, trazem em comum o desenvolvimento de suas artes a partir de **questões** específicas, que podem ser tomadas como **temas** conceituais que

³⁹ “Esse vago gesto contra a civilização não só confirma o clichê burguês do artista como alternadamente subversivo e infantil, bem como justifica a denuncia burguesa da cultura (como aristocrática e feminina) e a rejeição da arte (como irrelevante para uma sociedade de negócios). No entanto, isso é apenas parte do contrato, pois o burguês também deseja o cultural, precisa do *imprimatur* da sofisticação artística em nome da legitimação social (ou pelo menos já o desejou antes)”. (FOSTER, Hal. op. cit. p. 67).



Fig. 27

A. R. Penck

Complexo de N/ 1976 (dispersão s/ tela, 285 x 285 cm)
 Colônia, Galeria Michael Werner

FONTE: HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992. p. 67

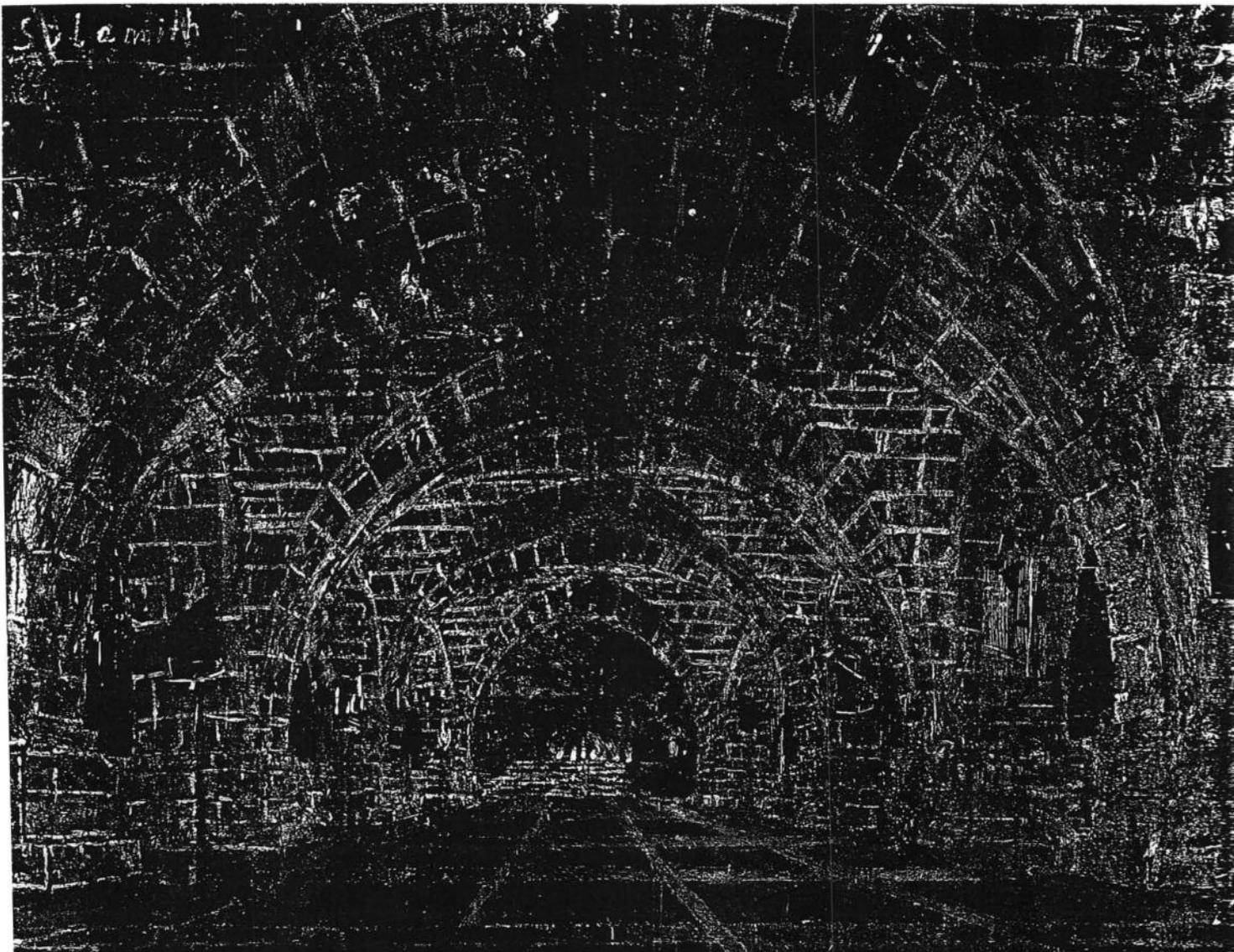


Fig. 28

Anselm Kiefer

Sulamith 1983 (diversos materiais s/ tela, 290 x 370 cm)

Londres, Saatchi Collection

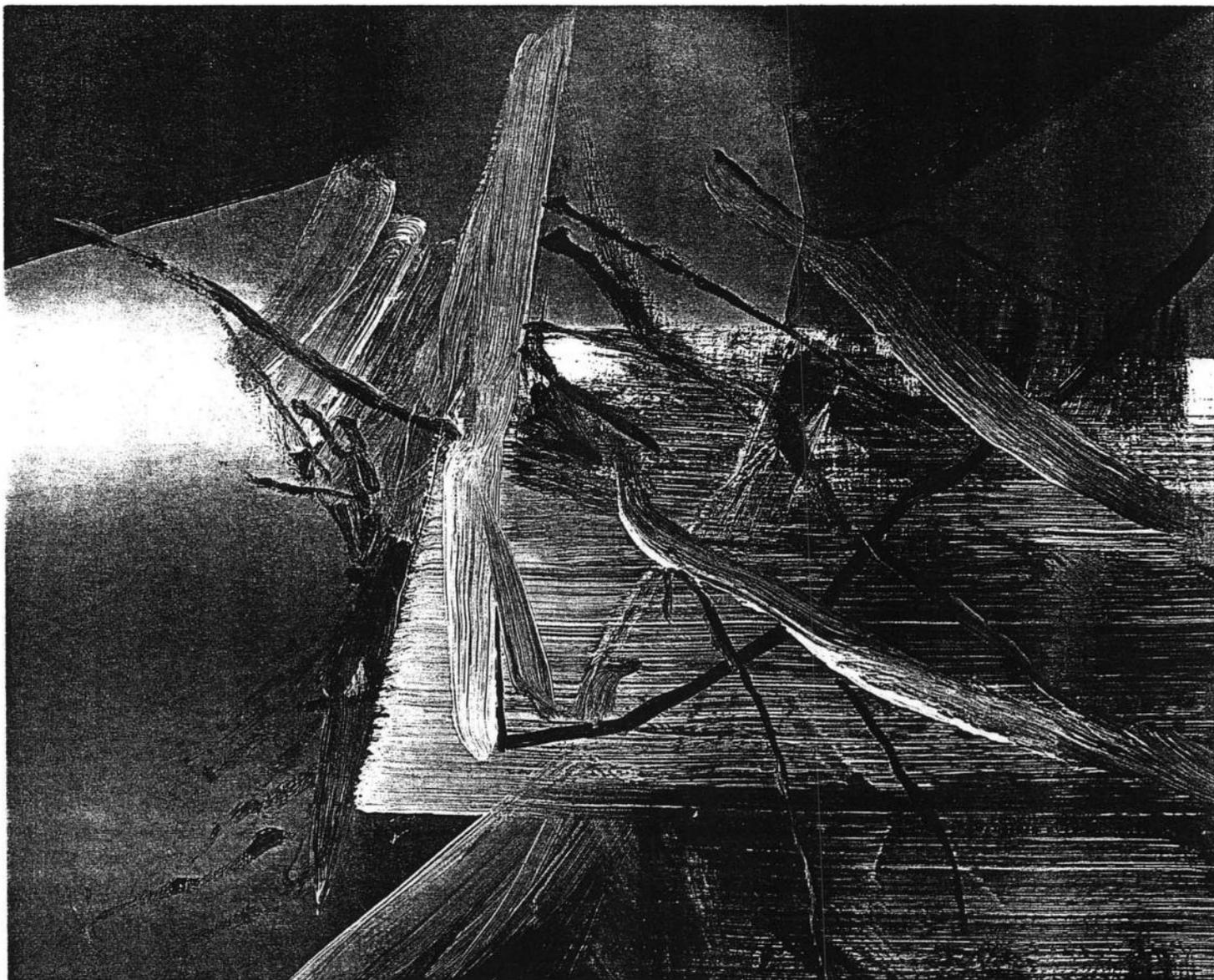


Fig. 29

Gerhard Richter

Sem título/ 1984 (óleo s/ tela, 65 x 80 cm)

FONTE: HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992. p. 85



Fig. 30

Gérard Garouste
Columbia/ 1981 (óleo s/ tela, 250 x 294,6 cm)
Nova York, Leo Castelli Galery

FONTE: HONNEF. Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992. p. 102

atravessam suas poéticas.

David Salle, dos artistas citados, talvez seja o único de quem ainda possamos falar que esteja ligado, em alguma medida, à persistência da pintura. No entanto, a pintura, em si, está longe de ser o objeto de seu interesse. Ao optar por este meio de expressão, Salle põe em ação um jogo desconstrutivo, por um lado, centrado no regresso da pintura como ofício elaborado, fundada em uma fina fatura manual a partir do emprego de materiais tradicionais - como o acrílico, o óleo e a aquarela - e o uso de figurações, aparentemente, resgatando um sentido narrativo tradicional. Por outro, essas narrativas apresentam-se como um discurso esquizofrênico pautado na superposição de imagens dissociadas em sua natureza temática, que criam uma tensão entre forma e conteúdo. Esta deliberada intenção do artista visa a realizar, como salienta Foster, um jogo com a boa fé que temos na tradição da arte. Ao ressuscitar a pintura, com todos seus atributos e agentes produtivos - como o museu, a galeria e o próprio objeto de arte - e apresentá-la como meio ainda viável de expressão, tenta ao mesmo tempo sabotá-la ao referir-se a ela como um cadáver destituído de vigor e autenticidade, fundado em um discurso vazio de sentidos, que só faz reiterar o já visto (Fig. 31). Para Foster, com quem estamos concordando, esta postura de Salle faz uso de um agenciamento duplo de veiculação da arte, apresentando-se dentro dos limites de uma ambigüidade ética: ao criar uma espécie de discurso infiltrado no interior da Instituição, usando as regras da tradição para evidenciar a sua inconsistência, tenta ser a um só tempo complacente e crítico a ela. Mas o tiro sai enviesado. Esta atitude por onde, supostamente, demarcaria suas intenções perversas, na verdade, acaba por converter-se em um oportunismo que neutraliza suas ações críticas e faz ressaltar seu caráter mais de cumplicidade com os meandros institucionais: a todo tempo, o artista só deseja beneficiar-se desta situação e angariar louros para si mesmo, convertendo-se em uma espécie de *superstar* das artes visuais⁴⁰.

⁴⁰ “Com este objetivo, eles [Salle e Lawsson] realizam uma arte que joga com a nossa fé na arte para lançar dúvidas sobre as ‘verdades’ mediatizadas por ela, uma pintura ‘morta’ que sabote a convicção na

Sua pintura, composta de imagens projetadas umas sobre as outras, recolhidas das mais variadas fontes de informação do cotidiano como: ilustrações de livros eróticos, lições elementares de desenho, símbolos gráficos, narrativas históricas, etc. comentando a saturação de informações que povoam o imaginário coletivo contemporâneo, mais incomodam do que agradam ao frustrarem nosso anseio de ordem sem, contudo, inferir nenhum juízo crítico sobre o real. Trabalham dentro de um princípio de realidade esquizofrênica, que faz convergir para dentro de nossas experiências os cacos de um mundo fragmentado pela informação instantânea e superficial, cujo apelo maior é a libido. As imagens assim dissociadas, tal e qual nos oferece a mídia, pairam na superfície de nosso imaginário sem alcançar, contudo, o fundo das coisas. Por isso mesmo, não são providas de sentidos em si, mas dão ênfase à fantasia subjetiva povoada pelo lugar comum do folhetim. Pelo que tudo indica, sua pintura ao manipular estas realidades simultâneas, artificialmente promovida pelos meios de comunicação, que só fazem embotar nossos sentidos ao invés de informar satisfatoriamente, visam a exponenciar as fantasias imagéticas que nos cercam reiterando o modo com que a mídia promove a alienação. Como no Surrealismo, ganham força no inconsciente, só que em Salle essas imagens já não são fruto de um automatismo psíquico, mas de uma manipulação consciente das “imagens que nos compreendem”⁴¹.

pintura, que mine sua própria aspiração à verdade, à autenticidade, à aprovação.” (...) Assim, mais do que se opor a cultura dominante, eles procuram conspirar contra ela de dentro. Para que possamos ser subversivos, é o que argumentam, devem ser vistos numa forma que seja culturalmente privilegiada: a pintura nas galerias, nos museus.” ... “A estratégia está baseada indiretamente na crítica desconstrutiva de Jacques Derrida e de outros; em particular, na idéia de que qualquer crítica de uma tradição deve usar as formas dessa tradição - deve comandá-las com efeito. Mas, onde desconstrucionistas como Derrida reinscreveriam essas formas desacreditadas, os ‘artistas de cumplicidade’ como Lawson e Salle se submetem a elas... Mais importante ainda, temos aqui uma inversão básica da prática desconstrutiva: pois, mais do que condescender com uma forma (como a pintura) ou com a instituição (como a galeria ou o museu) de maneira a tornar visíveis suas condições de operações (como se considera que fazem artistas como Daniel Buren, Dan Graham e Michael Asher), artistas como Lawsson e Salle procuram se tornar visíveis por meio dessa cumplicidade. Eles são, se quisermos, agentes duplos cuja ‘sabotagem’ se torna a prova de sua boa cotação.” (FOSTER, Hal. idem p. 81-82)

⁴¹ “Mais importante ainda, suas imagens são projetadas para trabalhar (apenas) subjetivamente, como ‘imagens que nos compreendem’ - isto é, que nos psicologizam”...”Essas imagens só podem ficar sem resolução no inconsciente, e deste modo é o psicológico que se torna de fato privilegiado aqui. (Mais uma vez, isso é particularmente verdadeiro em Salle. Em sua obra, vemos sobretudo como subjetivamos a ordem social - ao contrário, digamos da obra de Cindy Sherman onde vemos como a realidade social nos sujeita.)” (FOSTER, Hal. ibdem. p. 86-87)

Sherrie Levine, com seus plágios deliberados, levanta questões sobre a falácia da arte como autenticidade e como identidade expressiva do sujeito (Fig. 32). Ao se apropriar de obras autorais notórias e usurpando, por assim dizer, sua autoria, cria uma desconstrução nos clichês presentes nos discursos artísticos fundados no historicismo, denunciando o quanto a sua reedição reverte-se em uma farsa ideológica da história. Seu procedimento de recolher pôsteres ou simplesmente fotografar reproduções de obras de artistas notáveis e reemoldurá-las - e esse gesto é importante para ressitua-las dentro do clichê da obra de arte -, reinserindo-as no debate artístico como obras de sua autoria, extrapola a sensação primeira que temos de constrangimento. Opera como que um didatismo a propósito dos jargões estilísticos, comparável, talvez, somente à mecânica da pincelada expressionista explicitada por Roy Lichtenstein ou à série de abstrações de Richer. Deste modo, o que Levine faz é expor os procedimentos metódicos de construção do estilo, bem como o seu princípio de articulação poética - como no caso do Expressionismo que se funda na oposição entre o Eu e o mundo, natureza e cultura etc. - já decodificados historicamente, vazios portanto das pesquisas seminais que o geraram e que, por este motivo, é apenas manipulado ideologicamente como arte, tendo em conta a boa fé do observador ingênuo.

Ao refazer este caminho - por exemplo, o do Expressionismo - ela usa de um método, a reprodução em série, que anula por completo a essência daquele estilo. Esta atitude crítica nos chama a atenção o fato de que até que ponto há honestidade na atitude de reviver estilos, aspirando inclusive reapropriar-se de seus procedimentos operacionais autênticos, se a sua reapropriação já não é mais uma invenção à primeira mão, mas uma reprodução da mecânica do já sabido, do já vivido? Onde reside a autenticidade de um gesto artístico oriundo da própria mão do artista, e que querem nos fazer crer, seja a mais profunda expressão de seu Eu, se tudo que temos é um código exteriorizado, bem definido e historicizado, sendo reapropriado como suposta expressão de um sujeito monádico? No

máximo o que podemos enxergar é uma construção pública e estereotipada de um sujeito coletivo, manipulado ideologicamente como essência do indivíduo singular. Neste caso, tanto faz reproduzirmos o Expressionismo através de fotografia ou executá-lo com as próprias mãos em uma pintura; nenhuma das duas atitudes representa uma postura autêntica em relação à arte.

Cindy Sherman preferencialmente faz manuseio da fotografia como meio de expressão, trazendo em sua discussão a questão das representações sociais da mulher. Neste caso, frisa o controle do espaço privado através do domínio público, o manuseio social dos estereótipos. Ressalta o quanto o olhar do outro modela o nosso comportamento subjetivo, e como em contrapartida procuramos delinear nossa produtividade social em função desse controle externo a ponto de confundirmos as instâncias públicas e privadas de nosso Ser (Fig. 33). Seus auto-retratos sociais revelam a mola propulsora deste mecanismo de alienação promovido pelas ideologias de controle da realidade, denunciando o quanto queremos nos assemelhar e nos confundir através dos padrões de comportamento, de modo a anularmos nossas singularidades; o quanto nossos desejos são manipulados pelos modelos ideológicos e o quanto esses modelos deliberam nossos desejos e demanda de consumo. Francamente seu trabalho lança um olhar crítico em torno da realidade que nos cerca, evidenciando essas caricaturas sociais que vivenciamos como uma extensão natural de nossa existência sem nos darmos conta que esta natureza é, na verdade, artificialmente produzida com o intuito de embotar o sujeito autêntico, se é que é possível afirmarmos a esta altura uma crença na autenticidade do sujeito, aquele autor da ação - o ser individual - ou se só é possível referirmo-nos a ele como o “sujeitado”. Fica uma pergunta incômoda ao defrontarmos com sua obra: - Será possível livrarmos-nos de nossas máscaras sociais que usamos, se nem mesmo conseguimos localizar com precisão onde é que começa em nós o limite entre o espaço privado e o público? Será que tudo o que conseguimos a todo tempo

não é trocar de máscaras de acordo com a ocasião, como parece querer demonstrar a arte de Sherman?

Robert Longo, ao contrário, afirma a alienação através do sarcasmo. Trabalha o fascínio que a violência exerce sobre nós e a trata como um espetáculo gratuito e vazio. A violência como uma banal ilustração do cotidiano e sua maneira específica de gerenciar o poder sobre as massas através da produção de emoções convulsivas, é a questão central de sua arte (Fig.34). Mas sua poética, no entanto, transforma a tragédia em espetáculo, reiterando a estratégia das mídias de massa, e desta forma promove mais um delírio libidinoso que um juízo crítico acerca das ideologias da violência. Mais uma propaganda do que uma denúncia. Sua arte passa a ser literalmente consumida como entretenimento fascinante com direito, inclusive, a efeitos especiais cinematográficos - e é de fato intenção deliberada do artista concorrer com essas mídias espetaculares, como a televisão e o cinema. Ao abordar a violência nesta medida, Longo reafirma a perda do real empírico, trabalhando-o a partir de uma realidade simulada em termos de imagens específicas de impacto. Reitera a nossa percepção fragmentada da realidade através das experiências indiretas veiculadas pelos jornais, telejornais e revistas sensacionalistas e reeditadas pelo cinema de ação.

Dessas experiências iniciais que marcaram os primeiros anos da década de 80 é que se desdobraram, a partir aproximadamente de 85, como reação a seus termos, as propostas mais recentes. Em oposição à euforia inicial, notada sobretudo no neo-expressionismo e na Transvanguarda, vimos o otimismo retrair-se lentamente, e as novas propostas ganharem um tom severo e grave que nada mais lembrava o hedonismo inconseqüente daqueles primeiros anos. Dentre as diversidades, alguma coisa situada entre o conceitualismo e a temática parece vir demarcando essas experiências, e que atuam preferencialmente dentro dos espaços protegidos. Por um lado, uma arte mais engajada na crítica social, em grande parte usando a fotografia como meio de expressão, por outro uma arte que tenta frisar a

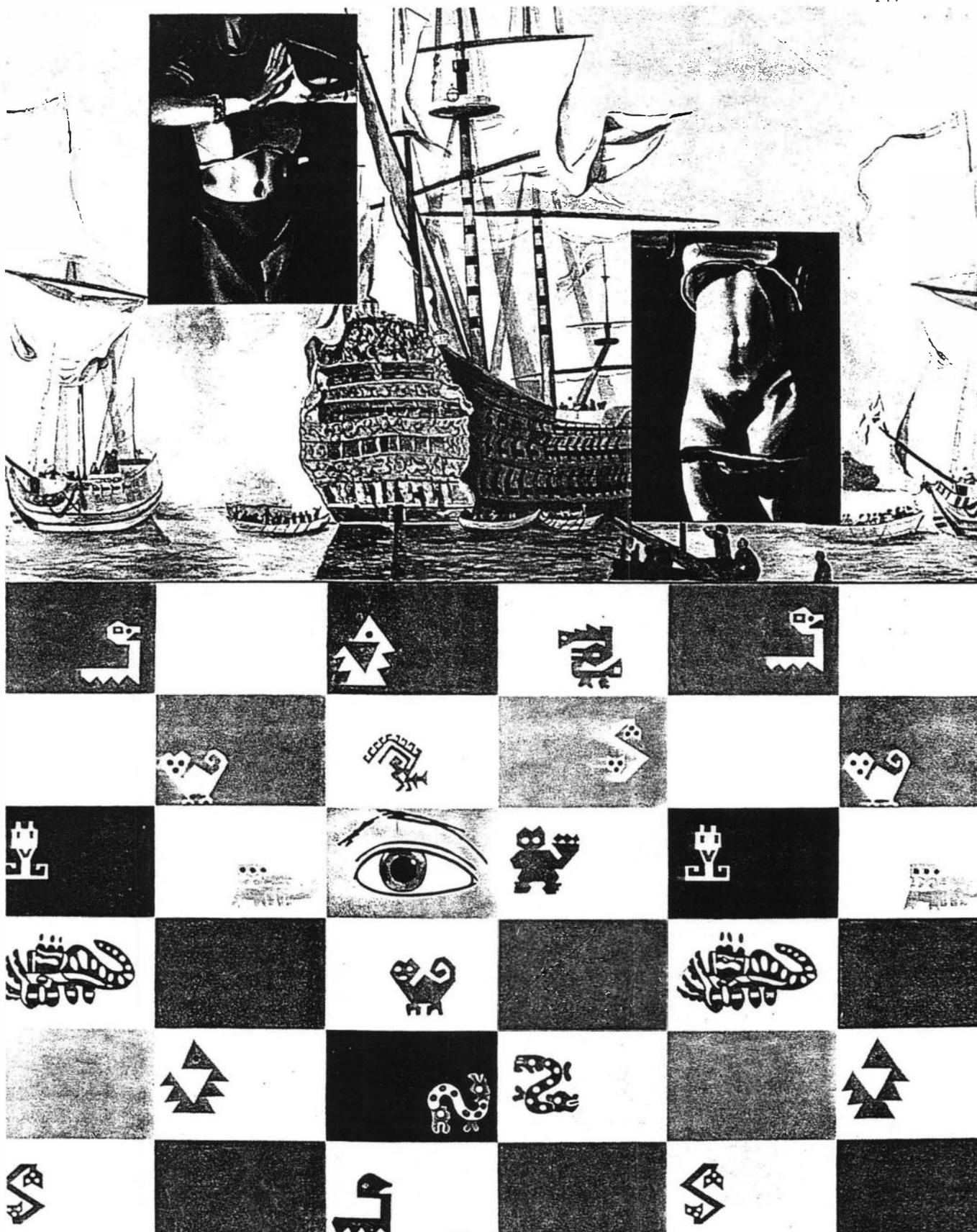


Fig. 31

David Salle

Quadro de aspecto duplo/ 1986 (acrílico e óleo s/ tela, 396,2 x 297,2 cm)
Nova York, Mary Boone Gallery



Fig. 32

Sherrie Levine

Auto-retrato se masturbando (baseado em Egon Schiele) / 1982 (fotografia)

FONTE: FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996. p. 90

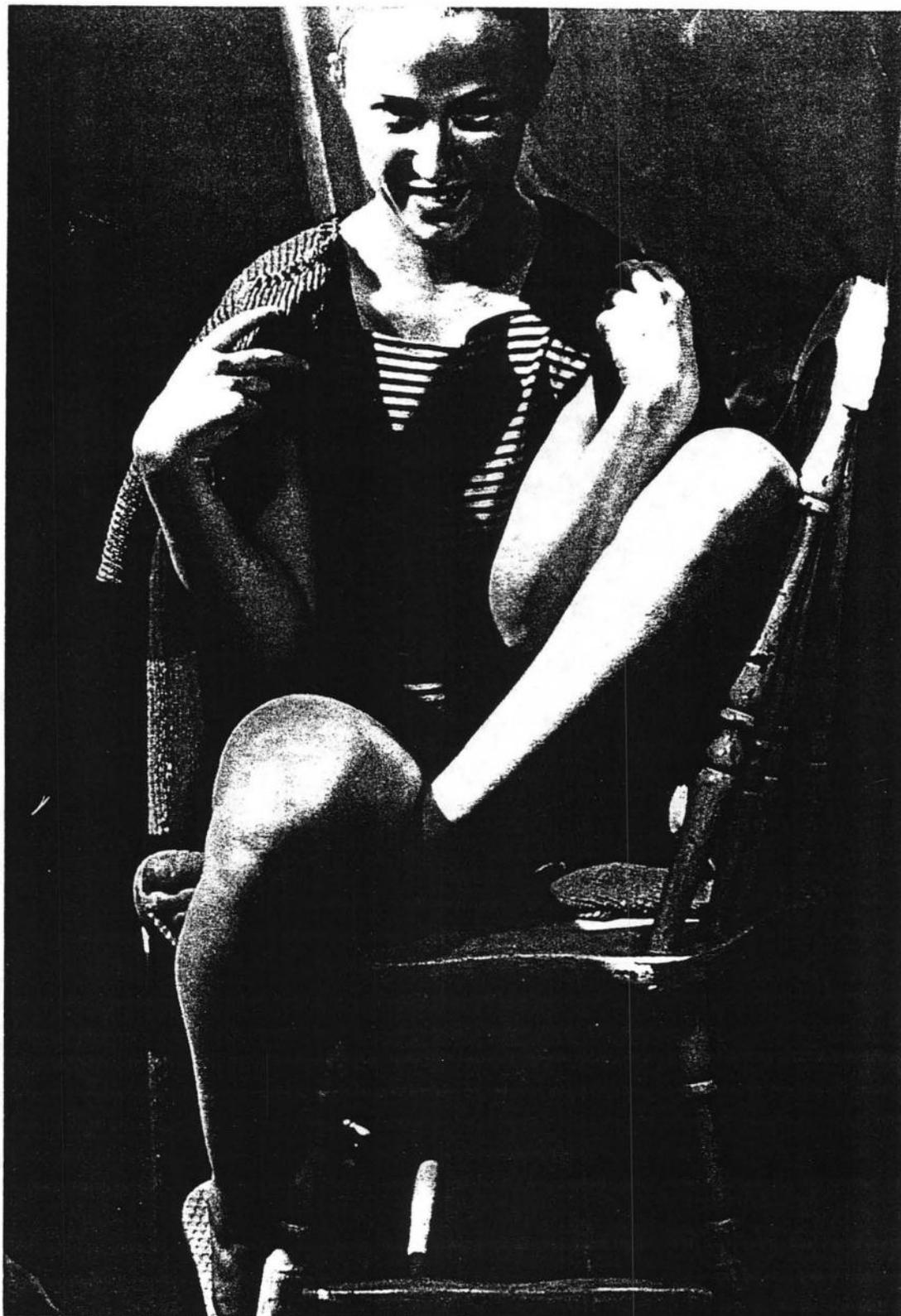


Fig. 33

Cindy Sherman

Sem Título 1983 (fotografia 184,2 x 125 cm)

FONTE: HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992. p. 175



Fig. 34

Robert Longo

Agora todos/ 1982-83 (técnica mista, 243,9 x 487,7 cm e 200,7 x 71,7 x 114,3 cm)
Aachen, Neue Galerie, Coleção Ludwig

singularidade do indivíduo e que para tal desdobra-se freqüentemente sobre assuntos introspectivos que, quando muito, se referem a inter-subjetivações circunspectas a grupos específicos, mas que tendem muitas vezes a lançar mão da linguagem como deflagradora de uma poética do silêncio. Não raro, essas últimas manifestações recorrem ao apelo sensível para potencializar simbolicamente a matéria, elevando-se da afetação à reflexão.

No primeiro caso, a exemplo de Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer e outros, usando de meios muito diversificados de expressão como a fotografia, o vídeo, a projeção de slides, a instalação e muito texto, trabalham dentro de um conceito de arte mais engajado politicamente, tentando, em algum modo, explicitar as estratégias de anulação do indivíduo, promovida pelas ideologias de controle social. Dir-se-ia que esta é a postura do “politicamente correto”. Nesta medida suas artes, embora tenham procedência no conceitualismo, não se ocupam da investigação da natureza ontológica do devir artístico e de seus espaços de abrigo, mas estão voltadas para os mecanismos táticos de informação das mídias de comunicação, realizando uma incursão mais contundente no real para deflagrar a fabricação desta realidade e seus instrumentos de poder⁴². Muito próximas da teoria da informação, suas proposições recorrem a manipulação de imagens públicas veiculadas em anúncios, nas propagandas, na literatura etc. - quer através de textos quer sejam em fotografia, vídeo, cinema ou mesmo através de pinturas e esculturas - o que importa é a sua reapropriação como signos já portadores de informação. Retrabalham estes signos de forma a desconstruir o seu conteúdo informativo a partir da explicitação das mensagens subliminares neles contidos, mas usando, inclusive, os meios próprios de suas

⁴² “A mais provocativa arte norte-americana do momento presente está situada em tal encruzilhada - das instituições de arte da economia política, das representações de identidade sexual e da vida social. Mais do que isso, assume que seu objetivo deve estar situado desse modo, coloca-se à espera desses discursos para depurá-los e expô-los ou para seduzir e extraviá-los. Sua preocupação primordial não é com as propriedades da arte tradicional ou modernista - com o refinamento do estilo ou a inovação da forma, nem com o sublime estético ou a reflexão ontológica sobre a arte, E, embora esteja alinhada com a crítica da instituição da arte baseada nas estratégias de apresentação do *readymade* duchampiano, não se envolve, como seus antecessores minimalistas se envolviam, com uma investigação epistemológica do objeto ou com um interrogação fenomenológica até uma resposta subjetiva. Em suma, esse trabalho não põe entre parênteses a arte para um experimento formal ou perceptivo; em vez disso, procura suas filiações em relação a outras práticas (na indústria cultural e em outras partes); tende também a conceber seu tema de modo bem diferente.”(FOSTER, Hal. op. cit. p. 139-138)

veiculações como pôsteres, livros, *outdoors*, fragmentos de textos recolhidos de páginas de jornais etc.. Operam, por assim dizer, uma intervenção crítica nessas imagens ideológicas, investigando o cerne constitutivo de suas linguagens (Fig. 35). São revistas, através desse procedimento, as construções do lugar social do outro e também os enunciados do discurso do poder que garantem a perpetuação de suas instituições.

Daí resulta que suas artes enfoquem, preferencialmente, os papéis “produtivos” dos grupos marginais dentro do corpo social: o lugar da mulher, do negro, do homossexual por exemplo, manipulados ideologicamente pelos agentes do poder, de forma a obterem um rendimento dessas categorias a partir de seu controle útil, neutralizando-as em suas representações específicas. Evidenciam, nesta medida, a reprodução da sintaxe do opressor no discurso do oprimido. Tudo nos leva a crer que estamos diante de uma nova concepção de realismo, que aqui, usando o termo emprestado de Foucault, chamaremos de realismo microfísico, em virtude mesmo de sua base desconstrutiva do discurso do poder centrado no indivíduo. Esse tipo de arte vem tendo, notadamente, um maior relevo dentro do circuito norte-americano, já que as demarcações das categorias como afirmação de cidadania são muito peculiares à forma de se pensar a democracia na América do Norte. Neste sentido a cultura norte-americana prima pela definição dos lugares sociais de seus cidadãos: negro é negro, gay é gay, heterossexual é heterossexual, etc., representando formas específicas de se pensar o mundo muito em função, inclusive, de uma definição de mercado consumidor, promovido pelas mídias, que vive da gerência do desejo do outro. Aqui no Brasil, por exemplo, este tipo de atitude é, senão residual, quase inexistente e, evidentemente, que desta forma de abordar a arte quase não temos notícias. Apenas poderíamos nos referir à analogias operacionais através de seus campos mais gerais de pesquisa que permeiam as intenções de alguns artistas sem, contudo, buscarem os mesmos resultados. Ricardo Basbaum - segundo a fala do próprio artista⁴³ - a exemplo de Barbara Kruger e Matt

⁴³ Basbaum e Eduardo Coimbra apresentam um quadro demonstrativo onde tentam conciliar algumas propostas atuantes no exterior com as do Brasil. Quadro este, apresentado na tese de doutorado de Ronaldo

Mulican, tenta tensionar as relações existentes entre comunicação e pensamento com implicações de forma e, conseqüentemente, de conteúdo bastante diversos. Seu projeto NPB, onde, além da sigla, cria uma logomarca, desdobra-se em diversas ações que faz uso, sobretudo, dos formatos comum aos veículos de informação como: pequenos panfletos, gráficos, diagramas e jargões didático-pedagógico para deliberar um curto circuito na informação por eles veiculadas, à medida que se apresentam vazios de significado lógico. Sua arte utiliza-se de todos os aparatos de construção do discurso lógico-informativo apenas para desconstruí-lo.

A favor da arte “politicamente correta” está tudo o que dissemos acima. Contra, poderíamos argumentar que suas proposições, na verdade, operam muito fora das preocupações estéticas e da própria natureza da arte, como acreditamos que fizeram seus parentes conceitualistas e minimalistas. É verdade que, como em Duchamp, trabalham a questão da desconstrução semântica, só que a semântica aqui não é a da arte. Atentos ao cerne da teoria da informação, atuam muito mais em termos do discurso da publicidade, interagindo com ele, sendo crítico exclusivamente a ele, sem contudo demarcar, em suas propostas, uma contribuição efetiva à construção do discurso artístico. O excesso de informações objetivas contidas em suas operações, tornando-as quase funcionais e um tanto quanto transparentes, além de exercer um maniqueísmo às avessas, reduz a arte a uma constatação informativa desprovida da sua opacidade poética, que só faz bloquear o imaginário: embota por excesso de realidade. Distancia-nos da relação sensível, silenciosa e indireta que demarca a imprecisão com que lidamos com as poéticas artísticas, dificultando, desta forma, a potência especulativa da raciocínio não-lógico.

No outro extremo estão os artistas que, de algum modo, investem em um discurso sensível, calcado no potencial simbólico da matéria. Menos ocupados em sofisticar

Rosas Reis. Neste quadro apontam dentro de um mesmo vetor de tensão (comunicação x pensamento), as ações de Matt Mulican e Barbara Kruger no exterior, e as suas (Basbaum) aqui no Brasil. (REIS, Ronaldo Rosas. *Ideologia x Estética: Silêncio e Evidência da Arte Brasileira nos Anos 80*. Rio de Janeiro : ECO/UFRJ, 1994. p. 154, mimeo. Tese de Doutorado.)

tecnologicamente suas operações, lançam mão de uma pesquisa mais insólita com os materiais, de modo a obter deles um rendimento produtivo que nos revele a qualidade poética de suas ações. Suas iniciativas, em geral, partem de questões objetivas como, por exemplo, o tempo, a memória, a sexualidade, o corpo, as abordagens das ciências, o erotismo, enfim, não se diferindo muito da temática suscitada pelo grupo acima citado, para extrair deles um rendimento subjetivo centrado mais na concepção privada que, porventura, essas noções podem engendrar de espaço. E é neste ponto que as duas experiências bifurcam e resultam diversificadas. Já não mais fazem usos de apropriações das imagens triviais, mas elaboram suas ações, de modo a investir na proliferação de novas imagens, por onde delineiam o *constructo* de suas poéticas. Portanto, persistem na possibilidade de um sujeito singular que aciona o seu próprio mecanismo de subjetivação para operar uma interação com o mundo em oposição ao sujeito coletivo, sujeitado pelas manobras ideológicas. Pressupõem, portanto, um princípio seletivo, e não alienado da realidade, que tende a posicionar o outro criticamente a partir de sua afirmação monádica, como unidade orgânica mínima do tecido existencial em reação ao embrutecimento do cotidiano. Mas, ao contrário, por exemplo, do neo-expressionismo ou da Transvanguarda, suas obras não reeditam nenhum estilo histórico e nem se mostram prazerosas, diluindo-se, assim, em um hedonismo frívolo sem maiores conseqüências. Apresentam-se como **coisas**, ainda não percebidas e, portanto, destituídas de representação apriorística no espírito. São objetos, por assim dizer, sem memória. Desta feita, suas artes resultam em **seres** que desafiam nossa vontade de conhecimento, deliberando em nós uma investigação criteriosa fundada na relação presentificada com a **coisa**, que muito nos remete às suas fissuras fenomenológicas, por onde delineamos a concepção de forma como uma estruturalidade mental advinda da reflexão em que nos atiramos. Tramam francamente uma narrativa transobjetual a partir de evidências dispostas em uma espécie de tempo perspectivado, reiterando determinadas posturas, de forma a distendê-las até a sua simbolização. Poderíamos dizer que todo o

esforço converge para construção de sintaxes estéticas de onde provêm suas poéticas. É neste sentido que, como em Beuys, mas já desprovido daquele caráter político de suas ações, investem na criação presentificada de símbolos. Portanto, esses símbolos originam-se da relação sensível com a matéria ao afeccionar o outro, que neste instante torna-se potencializadora da reflexão. É comum que essas artes assumam perfis autobiográficos ou circunscritos a identidade de grupos como o feminino, por exemplo. Só que esta abordagem nunca será a abordagem do espaço público do feminino, mas o seu espaço privado, sub-reptício do Ser feminino.

É provável que sua atuação seja mais notável na Inglaterra através de expoentes como Marc Quinn e sua obra pautada na autoreferência corporal, como a sua surpreendente cabeça executada com seu próprio sangue congelado, Damien Hirst e seus animais esquartejados, e outros. Mas as atitudes desses artistas nos parecem um tanto quanto escandalosas e sensacionais, visando capciosamente a uma certa repercussão na mídia. Talvez os melhores exemplo estejam bem próximo de nós, em muitas práticas dos artistas brasileiros mais novos. Como, por exemplo, a abordagem do feminino em Valeska Soares ou o homoerotismo presente na obra de Ivens Machado.

O uso freqüente do odor nas operações estéticas de Valeska Soares, como recurso de delimitação do campo espacial, nos conduz por um fio tênue, de uma forma fraca, que se estabiliza na sutil memória olfativa: a forma mal se formaliza e já desvigorase. É um meandro, um entorno subentendido. É uma trilha que nos conduz para dentro, em um tempo e espaço imprecisos. Os limites da obra diluem-se na imprecisão dos limites do cheiro. O espaço é vago, quase impalpável. O feminino se revela como um jogo de introspecção, uma atmosfera, uma fragrância. Reticências... reticências... reticências... É a armadilha de Vênus. Daquele outro artista podemos dizer que a rudeza de suas esculturas se impõe afirmativamente através de um masculino vigoroso. Executadas preferencialmente em ferro e concreto, extrem desses materiais um caráter esteticamente inusitado. Seria fácil

olharmos para sua obra por uma ótica formalista já que emergem de uma entropia íntima com a matéria, herança, sem dúvida, expressionista, mas a matéria em Ivens é potencializada a partir de sua produtividade simbólica. Seu discurso nos fala de uma natureza óbvia, sem recursos a sutileza. Seus corpos escultóricos, ásperos e opacos, nos pesam aos olhos com toda a sua deselegância sensualista (Fig. 36). Aborda um erotismo sem retóricas: o pacto entre homens é exterior, prático e objetivo.

Apenas para citarmos os novíssimos, poderíamos falar também das ações de Laura Lima que abordam o corpo, sobretudo, o feminino. O corpo é por ela efetivamente objetificado e exibido como um campo de manipulações históricas, sociais, biológicas e culturais que circunscribe o seu *locus*: lugar histórico do prazer interdito (Fig. 37). Desta forma, opera metaforicamente o seu estatuto de objeto, apropriando-se dele literalmente como tal, exibindo-o como evento espetacular em suas exposições. Assim, o corpo da mulher é moldado, em sua subjetividade, pelo poder disciplinador enunciativo do feminino, através de funções milenares instauradoras de sua instituição. Os ciclos menstruais, a gravidez são formas peculiares de gerência da temporalidade na mulher. Demarcam biologicamente esta produção subjetiva de tempo. Este corpo também é violado pelos instrumentos de abordagem científica através de seus aparelhos especulares que investigam suas entranhas para exercer sobre ele o controle sanitário. A construção histórica e cultural da mulher como lugar da docilidade, paciência e da espera incansável, insinua-se na aptidão quase inata de bordar, cerzir e crivar que lhe é atribuída. Em sua poética, a dor e o prazer estão presentes neste processo crítico de construção de um *locus* do feminino.

Contra esta arte podemos argumentar a sua iminente ameaça aos arroubos românticos, e, deste modo, tende a converter-se em uma fórmula fácil de sentimentalismo. Ou que, uma má compreensão do conceito simbólico, recaia em uma constante referência alegórica tendo por base o uso de simbologias clichê e aí - e isto já é uma realidade - sempre que quisermos arte nos depararemos com crucifixos, cordões umbilicais, lírios e

outras mazelas da pobreza espiritual; e ainda que o uso e o abuso das secreções corpóreas como matéria-prima da arte, como o esperma, a saliva, o sangue, o cabelo, as unhas etc. reincida no discurso vazio do escândalo, tão apreciado pelas mídias; *a rebours*, tornar-se-á entretenimento.

Em meio a essas duas vertentes, verificamos uma terceira que poderíamos chamar efetivamente de desconstrutiva, mas cuja desconstrução está centrada na sintaxe da Arte - e não na dos discursos das propagandas ideológicas -, e que se constitui na extensão mais contundente do braço moderno na arte contemporânea. A exemplo de Gerhard Richter, Sherrie Levine, Konns, Louise Lawler, Allan McCollum e outros, as ações desses artistas apresentam-se como uma espécie de gueto de resistência das estratégias das vanguardas.

Enquanto as operações de Richter, Levine e Konns parecem atuar dentro do discurso da história da arte, para extrair daí as suas implicações ideológicas, evidenciando, desta forma, os clichês estilísticos, os seus métodos classificatórios, os enunciados específicos de seu saber e as operações de valor que compreendem este jogo, artistas, como Lawler e McCollum, seguindo o rastro dos conceitualistas da década de 60 e 70, como Buren, por exemplo, tentam evidenciar a manipulação institucional do objeto de arte a partir dos signos empregados na sua legitimação.

Mas, enquanto as ações de Buren detinham-se no questionamento da inserção de determinados objetos em espaços específicos, como museus e galerias, ou nas áreas públicas isentas de identidade artística, explorando a tensão que daí decorria, Lawler e McCollum estão atentos a certos arranjos e disposições espaciais que podem legitimar qualquer objeto comum como arte (Fig. 38). Denunciam uma espécie de burocracia do trivial, presente na manipulação de signos, de modo a convertê-los em arte, quer seja no ambiente protegido da arte quer seja nos lares, nos escritórios, etc.. Evidenciam os aparatos da arte, como certos tipos de emolduramento, forma de expor os objetos, sua iluminação, ambientação, relises, convites, tudo enfim na arte que não é arte, mas que, de fato, é capaz

de tornar qualquer coisa não-artística em arte, até mesmo o nada, como é o caso de muitas obras desses dois artistas onde as molduras, os refletores, etc. emolduram e iluminam o vazio, elucidando a retórica presente em seus enunciados.

É claro que, diferente dos artistas conceituais, reside em suas atitudes uma profunda ironia. Não obstante, onde os artistas conceituais como Kosuth, partindo de uma definição *a priori* de arte para em seguida em suas proposições questionarem esta definição investigando o cerne de sua natureza, os artistas acima trabalham as manobras ideológicas de legitimação compreendidas em seu discurso, expondo todo seu teor retórico; desconstruindo-o; neutralizando-o.

Aqui no Brasil, a exemplo de Konns, poderíamos citar a obra de Jorge Duarte. Há tempos que as posturas estilisticamente incoerentes desse artista desconcertam a crítica e o mercado, constringendo ambos. Sua obra trafega desinibidamente pelos “estilos” históricos sem, contudo, se ater a nenhum deles. Aos olhares desatentos, sua obra se mostra como um exibicionismo de domínio técnico sem apresentar uma coerência de linguagem que se adapte às necessidades da “Arte”. Na verdade, o que ela opera é uma desconstrução das ideologias implícitas no seu discurso.

Também é possível situarmos aqui as ações iconoclastas de Maurício Ruíz. Este artista apropria-se de imagens industrializadas, em geral relacionadas com o universo religioso, e as decompõe, para, em seguida, recompô-las em uma nova ordem, criando situações formais inusitadas. Resulta desta operação um trocadilho espirituoso que relaciona o fetiche religioso com o fetiche dos objetos artísticos, esses últimos traduzidos em formas abstratas e sensuais. Os objetos destinados aos cultos religiosos são ardilmente transformados, através de pequenas alterações, em objetos do culto da arte. Imprimindo neles uma ligeira adaptação formal, é possível transferi-los de um altar para o outro, preservando sua aura original (Fig. 39). Portanto, a aura do fetiche permanece a mesma, tanto em um como em outro lugar do sagrado.

Poderíamos argumentar, contra este tipo de arte , que ela se atém muito a uma forma de apreciação calcada na informação, e que, portanto, seu objetivo seria usar a linguagem, como naquela arte engajada que abordamos anteriormente, para informar e não deflagrar um processo poético, e que por este motivo, suas operações solicitam de nós uma postura limitada pela razão, restrita a seu âmbito de compreensão, fundada na constatação dos fatos, tendo, assim, seu poder de transformação substantiva do sujeito reduzido. Além disso, uma vez devidamente decodificadas, suas estratégias tendem a esgotarem-se rapidamente e se transformarem em informação corrente, manipuladas como jargões do conhecimento.

Paralelamente a isso, presenciemos ações de grupos em geral anônimos, não necessariamente ocupados em fazer arte ou atuarem como artistas, reunidos através de siglas - como, por exemplo, FCB (Fundação pela Beleza Convulsiva), ADBUSTERS, HACKRS, OLB (Organização para a Libertação da Barbie), etc.⁴⁴ - que, através de manobras radicais, atuam no ciberespaço, na propaganda, e na indústria de brinquedos e outras redes, manipulando esta concepção, de rede, como uma nova possibilidade interativa e de grande eficácia desconstrutiva dos discurso do poder, buscando, em alguns casos, uma eficácia mais política do que artística, mas que, sem dúvida, estão abrindo um novo campo para se pensar o devir artístico, ao se apropriarem desta nova concepção de espaço. Assumem o perfil de crápulas sociais ao se posicionar como sabotadores das ideologias de controle social, ao interferir diretamente em seus veículos de ação ao invés de apropriarem-se deles - como faz, por exemplo, Barbara Kruger para recompor suas informações. Agenciam uma espécie de defecção em sua gênese produtiva, realizando o que chamam de “subversão criativa”. O resultado é muitas vezes de um humor implacável.

⁴⁴ Veja a matéria “Novos Rebeldes”, publicada no caderno MAIS! Folha de São Paulo, em 9 de fevereiro de 1997.

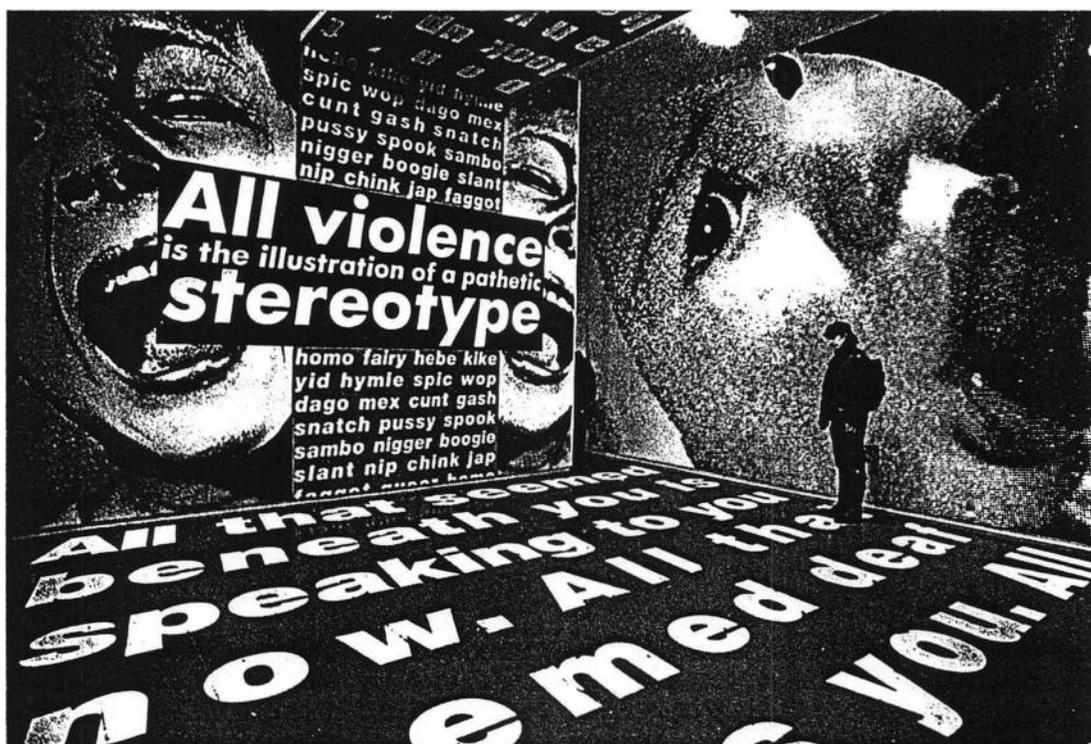


Fig. 35

Barbara Kruger
Sem título/1991 (instalação)
 Nova York, Mary Boone Gallery

FONTE: *Kunstforum*. Alemanha : jan.-abr./ 1995, n. 29. (revista)

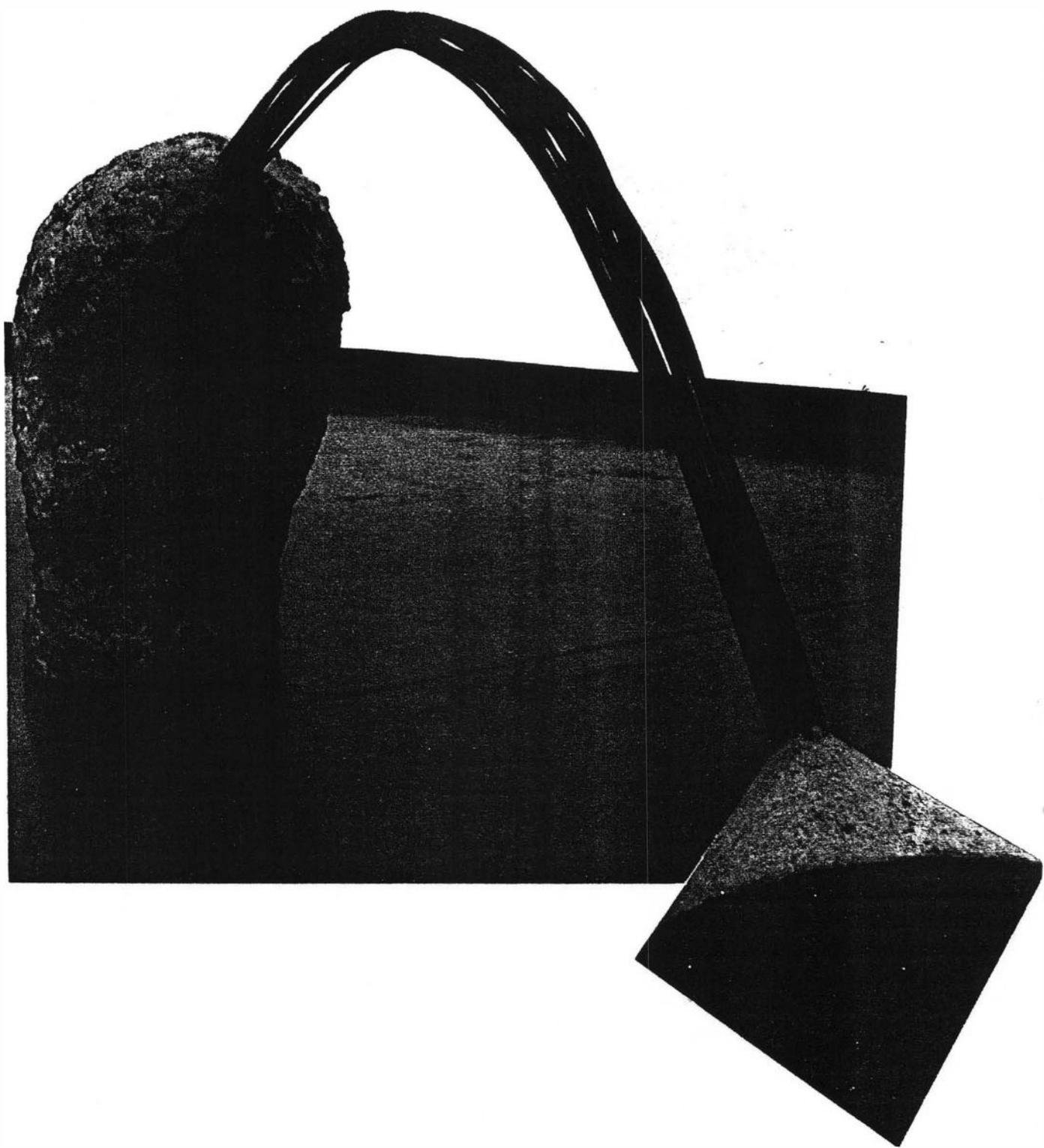


Fig. 36

Ivens Machado

Sem Título/ 1990 (escultura, 70 x 45 x 300 cm / concreto e ferro)

FONTE: *Ivens Machado*. Rio de Janeiro : Paço Imperial, 1994. (catálogo)



Fig. 37

Laura Lima
Sem Titulo! 1996 (performance)

FONTE: Foto do autor

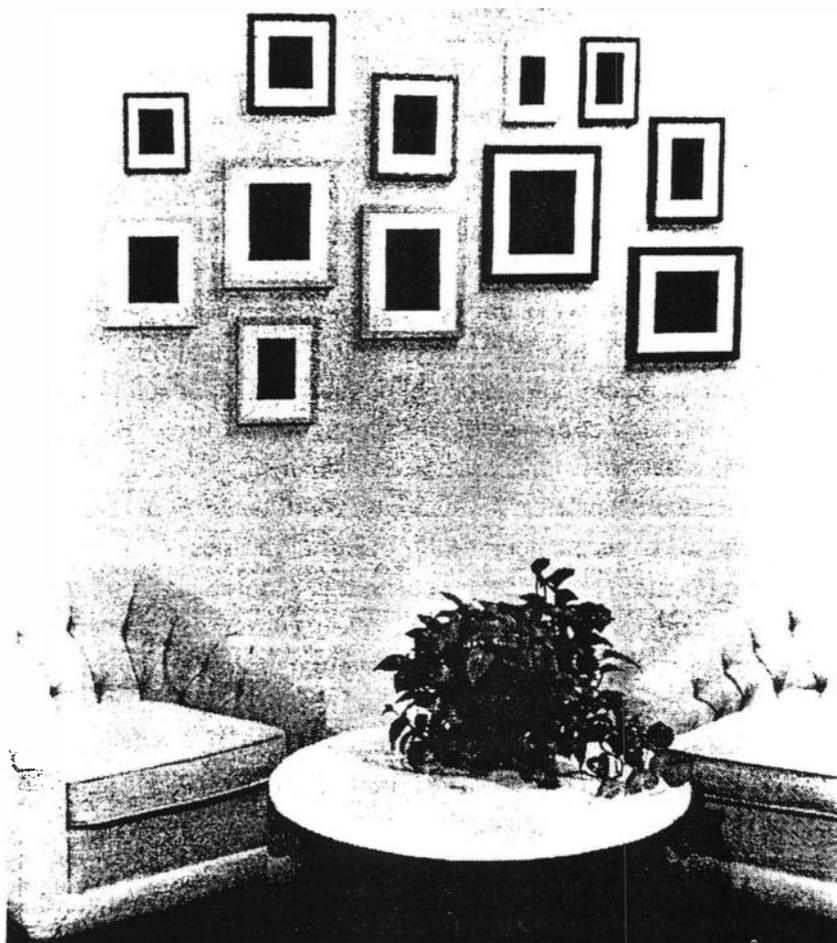


Fig 38

Allan McCollum
Sucedâneos 1979-82

FONTE: FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996. p. 148

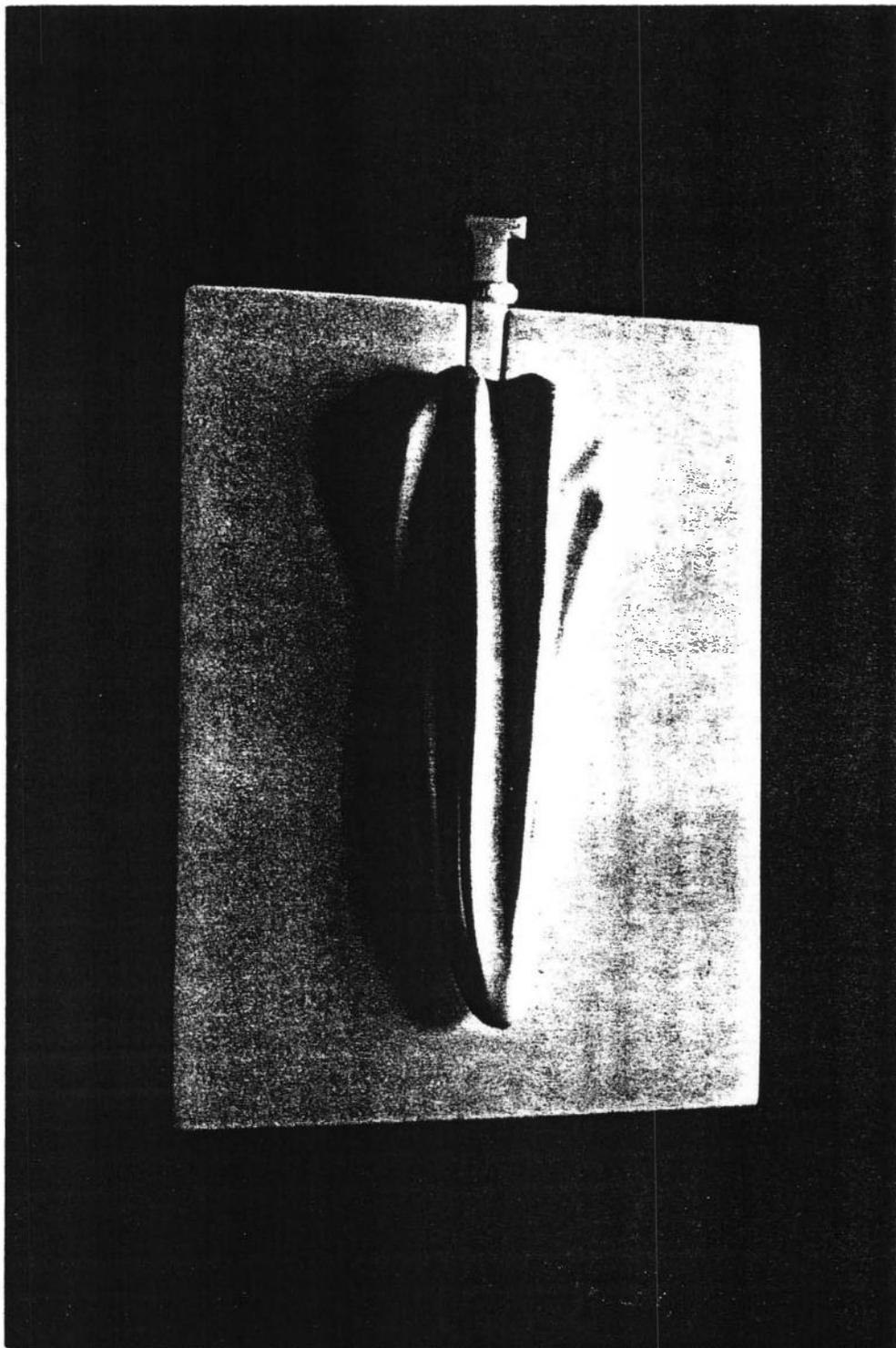


Fig. 39

Maurício Ruiz

Sem título/ 1994 (objeto, 24/ 17/ 2 cm/ gesso)

FONTE: arquivo do artista

operou uma troca de vozes entre a boneca Barbie e o boneco G. I. Joe. O grupo ADBUSTERS cria falsas propagandas parodiando outras de grupos famosos, e as põem para circular nas mídias de divulgação usual. Uma das ações mais interessante de “subversão criativa” foi realizada pelo programador Jacques Servin, através de uma intervenção no programa de um jogo de computador denominado SimCopter: “Irritado com a falta de personagens homossexuais nos joguinhos de computador, o programador alterou o jogo, fazendo com que, ao superar a décima e última etapa, o jogador veja na tela dois homens se beijando. Antes de a pirataria ser descoberta, cerca de 78 mil cópias do SimCopter já estavam à venda.”⁴⁵ O FCB, que atua na Internet, está anunciando o prêmio Gilbert N. Kelly Jr. de subversão que pretende premiar qualquer ato de “subversão criativa” que vise à sabotagem de qualquer produto comercial visível. A Igreja dos Subgenius, que tem como líder espiritual um certo Bob, estimula as pessoas insatisfeitas com as religiões existentes a criarem as suas próprias religiões.

No entanto, não podemos esquecer que já nos idos anos 70, aqui no Brasil, Cildo Meireles realizou ações semelhantes com as suas “Inserções em Circuitos Ideológicos” e “Antropológicos” com a mesma carga de subversão criativa. No mais, o que estas experiências não-estéticas estão nos apontando é a possibilidade de apropriação dos espaços em rede - como uma nova concepção de espaço - pela arte, que até agora nunca havia sido explorada convincentemente.

⁴⁵ NOVOS Rebeldes. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 de fevereiro de 1997. p. 5/7. Caderno Mais!

5-CONCLUSÃO

5-CONCLUSÃO

A arte ocidental, a arte que estamos discutindo hoje, tem origem, sem dúvida, no Renascimento. É lá no século XV que ela se constitui em uma forma específica de produção de conhecimento autônomo, que se esmera na criação das realidades como uma qualidade consciente e particular da mente humana. Mas, afinal, o que é o real, senão a forma que ele assume ao pensarmos sobre ele? Evidentemente, a **forma** renascentista, com todos os atributos de sua organização e seus métodos intelectuais para sua reificação, não foi, simplesmente, um artifício mais eficaz para se obter a *mimesis* da natureza, mas, antes, uma maneira própria de produção e gerenciamento do real. Se prestarmos atenção, verificaremos que aquela ordem que se apresenta nas obras do Renascimento, e que nos parece tão natural aos olhos, não se encontra de modo algum na natureza: ela teve, sobretudo, de ser criada, inventada. Nesta medida, é a arte uma das muitas formas de construção da realidade. E é neste ponto que podemos verificar a sua necessidade dentro do contexto das humanidades. Ela é, por assim dizer, um requinte necessário ao espírito caprichoso do homem, e, para citar Nietzsche: “- Humana, demasiadamente humana.”

Restritamente dentro de seu contexto (o da arte), a dinâmica deste conhecimento constitui-se em um eterno vir a ser a que se propõem suas práticas e teorias. Assim, delinear este campo improvável da arte, tanto em termos práticos quanto em teóricos, implicará uma busca para sua qualificação. Esta sua condição existencial se estabelece no ciclo dialético de interações, entre teoria e prática, de onde resulta uma tensão produtiva em que se constitui a sua forma peculiar de engendrar o conhecimento. Digamos que é deste atrito que é

liberada a energia necessária à vida; à vida da arte. Nesta medida, enquanto a teoria cerceia as práticas levando-as à crise, essas últimas, tendo por base aquelas delimitações, tentarão de algum modo subvertê-las, rompendo os limites impostos pela primeira, conduzindo-a, também, à irremediável crise.

Esses movimentos operacionais, que em geral afloram em momentos ainda inoportunos da história, apontam para uma maior experimentação, mas são pautados pela hesitação entre o enraizamento e a quebra das tradições a um só tempo. Essas operações pioneiras poderiam ser pontuadas como sendo de vanguarda, à medida que empreendem uma ruptura e abrem possibilidades para mudanças de valores. Mas para impor-se como prática ofensiva, será necessário um esforço de convergência entre teoria e prática, de forma a desconstruir o senso hegemônico. São esses os momentos oportunos de afirmação e construção de valores mais evidentes, e nem por isso mais rígidos, porque insuflados por intensos debates. Esses valores emergem do caldo das experiências heterogêneas daquelas duas instâncias: prática e teoria em estados seminais. Portanto, contêm em suas substâncias uma diversidade prolixa adequada ao redimensionamento dos limites da arte. Logo em seguida, esse conjunto de valores tende a reduzir-se e petrificar em modelos acadêmicos. A teoria se fortalece e alvoroça-se, então, a tomar as rédeas da produção artística. Esta última, por sua vez, tem a seu favor um quadro muito definido de posturas à sua frente, e pode, a partir dele, subverter suas normas de base, atacando seus pontos mais expostos, recomeçando todo o ciclo. Este é o golpe de brutal ironia implícito no jogo da arte: o que era, a princípio, as bases de uma fortaleza transforma-se em fraqueza e vulnerabilidade.

Resumindo, os movimentos operacionais que normalmente podemos identificar mais facilmente como sendo de decadência, são, na verdade, os mais produtivos e experimentais, pois instauram a crise. Os momentos mais plenos são aqueles, onde a proliferação de teorias posiciona-se, especulativamente, ao lado das práticas, na ânsia de edificar novos valores. O enfraquecimento deste valores começa, mesmo, onde a teoria, tendo a seu dispor um

instrumental de avaliação claro, passa a controlar e tyrannizar as práticas desviantes, impondo, desta forma, uma pasteurização no fazer.

Nesta medida, considerando nosso campo restrito de reflexão, arriscaremos afirmar que as experiências pioneiras da arte moderna foram aquelas empreendidas na segunda metade do século XIX, pelos movimentos pós-impressionistas. O Modernismo - as vanguardas históricas - seria o apogeu, onde teoria e prática convergiram para o esforço mútuo de construção do novo em arte. As teorias formalistas, que predominaram na década de 40 e 50, no que pretenderam encerrar a diversidade da experiência moderna, representaram a academização do Modernismo através da fixação de um modelo hegemônico de pensá-lo. Apressou-se em preparar, desta forma, o campo ideal para sua própria derrocada final. A vulgarização do Expressionismo Abstrato, devido a seu inevitável processo de “amaneiramento estilístico” e o enrijecimento acadêmico de seu modelo teórico, é que levou ao esgotamento o formalismo e sua forma peculiar de pensar a arte. No entanto, nada disso torna-se pertinente se não considerarmos as práticas desviantes no interior deste mecanismo. Dentro do encontro efusivo entre teoria e prática, ocorrido no alvorecer das vanguardas históricas, o Simbolismo, o Dadaísmo e o Surrealismo são anomalias de sistema. Implodem com a linearidade teórica do modelo moderno, sobretudo aquele elucidado pelos formalistas. Outra feita, as experiências de Jasper Johns, por exemplo, ao mesmo tempo que distendem a postura do Expressionismo Abstrato, deformam e rompem com suas premissas teóricas, apontando para um outro novo; uma nova forma de configuração do real.

Se para a Arte o conhecimento é fruto desta dinâmica entre teoria e prática, para o observador - o outro - este conhecimento é fruto de seu próprio enfrentamento com a matéria arte, que lhe impõe perguntas, muitas vezes incômodas, porque sem repostas imediatas ou precisas. Buscar respostas para tais indagações seria um exercício diário de redimensionamento de seus próprios limites, de sua própria substância interna. Seria, pois,

este processo, uma forma de tomar o sujeito como agente construtor de realidades a partir de sua forma peculiar de produção de saberes. Esta condição, que há muito assumiu a arte, configurou-se com maior consciência a partir dos movimentos de ruptura empreendidos pelas vanguardas artísticas da segunda metade do século XIX. Pode ser sentida, sobretudo, no Expressionismo e no Simbolismo, movimentos que, em alguma medida, solicitam uma participação mais interativa entre sujeito e objeto, no ato mesmo da contemplação. No Expressionismo, a tentativa de fusão entre sujeito e objeto se daria, como anuncia a teoria do *Einfühlung*, supostamente, na projeção de um no outro, recíproca e sucessivamente, o Simbolismo que tenta dar, em teoria, à matéria pictórica uma emancipação simbólica, de modo a perder sua identidade puramente matériaca, e isso de tal forma, que viabilize, no outro, o diálogo com as instâncias superiores do espírito. Mas quem coloca claramente esta questão é Duchamp, ao atribuir uma participação efetiva do outro na consumação do gesto criador, estabelecendo um sistema entre o artista - propositor -, o objeto - indagador - e o outro - formalizador, eliminando, desta forma, a dicotomia clássica sujeito/ objeto.

De qualquer forma, a maioria das operações dos modernos tinha como referencial a tradição. Portanto, a reflexão acerca de suas ações implicava uma projeção no passado; uma incursão na história da arte que tomasse em conta aquela mesma tradição. Além disso, todo esforço moderno se deu, em grande parte, na afirmação de um conteúdo artístico advindo da ausência de assunto outro que não fosse, senão, o da própria arte e suas formas de se fazer valer como uma linguagem auto-suficiente. O objeto artístico criou suas próprias leis internas e passou a mover-se dentro delas mesmas como um objeto ensimesmado: o objeto autônomo. Somente nos anos mais recentes, com a *Pop* primeiro, depois com algumas experiências mais radicais de aglutinação entre sujeito e objeto dos anos 60 e 70 sentida nas ações de Beuys e Oiticica, por exemplo, e, por fim, com laicização da arte nos anos 80 e 90, é que o embate entre a arte e o outro passou a ser um enfrentamento de primeira ordem.

Em grande parte, as experiências das últimas duas décadas, mas também da *Pop*, passaram a incorporar em suas abordagens assuntos estranhos ao universo específico da arte e ampliaram seu olhar para o mundo que estava ao redor. O objeto de arte hoje dificilmente se encontra em uma situação de autonomia como fora o desejo dos modernos; em grande medida recuperou o tema, ainda que na situação abstrata de uma **questão**. Este aspecto pode ser notado na falência do espaço compositivo e formal em si, com tudo o que ele tem de extensivo, geométrico e exterior ao sujeito. Mas também não é só isso, essa ausência de autonomia se vê refletida, sobretudo, no imbricamento entre sujeito e objeto. A perda da autonomia implicou a diluição da dicotomia clássica existente entre essas duas instâncias.

A arte hoje tende, freqüentemente, a abordar questões ligadas à ordem cotidiana do outro. A estética neste caso passa a promover uma produção de singularidades relacionadas com o universo simbólico do sujeito, ora público, ora privado, circunscrevendo as experiências coletivas desse último naquelas primeiras. Nesta medida, toda relação estabelecida entre sujeito e objeto se dá hoje pela interação entre essas duas instâncias, revelada na ação de presentificação que funde um no outro, diluindo, por fim, os limites que os separavam anteriormente. A arte existe para um conhecimento atual, que pressupõe uma informação relacionada mais com os movimentos da vida do que com os da própria arte. É neste sentido que afirmamos que a arte hoje caminha no território laico. O que conta e ganha relevância é a experiência que resulta do contato entre a obra e o sujeito histórico, quer dizer, aquele que tem sua morada na história, na sua história que delimita o território de suas ações, o *ethos*. A arte atual tramita, pois, neste *ethos*: abrigo, o universo de manipulação simbólica de um grupo. Desterritorializar e novamente territorializar o sujeito a partir de suas experiências pessoais, é a forma com que a arte revela-se, para este indivíduo, como um conhecimento profícuo. Assim é que as operações artísticas

contemporâneas abandonaram a arte ao presente. Não há nem projeção no passado que redima a nossa culpa, nem vanguarda que insista no futuro de esperanças.

6-REFERÊNCIAS

6-REFERÊNCIAS

- ABRE hoje a 22ª Bienal Internacional de São Paulo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de out./ 1994. Caderno 2
- AGUILAR, Nelson. A Pop-política. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de fev. de 1997. Caderno mais!
- AMARAL, Aracy. Espelhos e sombras. In: *Espelhos e Sombras*. São Paulo, MAM/ CCBB, 1994/1995. (Catálogo)
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa : Estampa, 1989.
- BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo : Perspectiva, 1986.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa : Estampa, 1979.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- BIENAL. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 4 de out./ 1996. (caderno especial)
- BIENAL Imaterial. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 de out./ 1996. Caderno 2
- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo). In: *Arte brasileira contemporânea. Cadernos de Texto 1*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980.
- *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro : FUNARTE/ INAP, 1985.
- A arte dos limites e os limites da arte. In: CALDAS Jr., Waltércio. "Aparelhos". São Paulo : GBM Editora de Arte, 1979.
- BÜRGER, Peter. O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jürgen Habermas. *Arte em revista*. São Paulo, n.7, Ago/ 1983. (revista)
- CHIARELLI, Tadeu. Retrato de um artista quando velho. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 de dez. 1996. Caderno mais!

- CHIPP, H. B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo : Martins fontes, 1993.
- CLARK, Lygia. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980.
- COHON, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo : Ática, 1986.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo : Loyola, 1993.
- COUTINHO, Wilson. Um Transformador da Paisagem Urbana. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 de Mar. de 1997. Segundo caderno. (entrevista com Richard Serra)
- DAMISH, Hubert. O desaparecimento da imagem. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 14, set./ 1996. (revista)
- Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da imagem. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. (revista)
- DESCAMPS, Christian. *As idéias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro : Zahar, 1991.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa : Edições 70, 1968/1972.
- *A obra aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1991.
- EDER, Richard. O Último Modernista. Duchamp defendeu uma arte que privilegia o cérebro e não a retina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1996. Caderno idéias.
- ENTENDA a sua época. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 de abr./ 1997. Caderno mais!
- FERREIRA, Glória , COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro : Zahar/ FUNARTE, 1997.
- Entrevista com Catherine Millet. *Item*. Rio de Janeiro, n. 4, Nov./ 1996. (revista)
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus*. São Paulo : Ensaio, 1994.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996.
- (Edited by). *Discussions in contemporary culture*. USA, Dia Art Foundation, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995.
- *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo : Martins fontes, 1990.

- *O impressionismo*. Lisboa : Martins Fontes, 1974.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa : Presença, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade y método*. Salamanca : Síngueme, 1988.
- *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo : Ática, 1996.
- GROSSMANN, Martim. Do ponto de vista à dimensionalidade. *Item*. Rio de Janeiro, n. 3, Fev./ 1996. (revista)
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro : Revan, 1993.
- *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo, Nobel, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. *Arte em revista*. São Paulo, n. 7, Ago/1983. (revista)
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1993.
- HEGEL, G. W. F.. *Estética*. São Paulo : Nova Cultural, 1996. Col. Os Pensadores.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa*. Lisboa : Edições 70, 1987.
- *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1987.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo : Perspectiva, 1986.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo. *Arte em revista*. São Paulo, n. 7, Ago/ 1983. (revista)
- JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno. In: GAZALLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro : UFRJ, 1994.
- KANDINSKY, W.. *Do espiritual na arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. *Malasartes*. Rio de Janeiro, n. 1. set./ out./ nov. 1975. (revista)
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. (revista)
- LAGNADO, Lisette. Para quem não comprou a verdade. *Item*. Rio de Janeiro, n. 3, Fev./ 1996. (revista)
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro : Saga, 1969.

- LYOTARD, Jean-François. Resposta à questão: o que é o pós-modernismo? *Arte em Revista*. São Paulo, n. 7, ago/ 1973. (revista)
- MEIRELES, Cildo. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1981.
- MERLEAU-PONTY, M.. A dúvida de Cézanne. In: *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. Col. Os Pensadores
- A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. Col. Os Pensadores
- MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1994.
- NOVAIS, Adalto (org.). *Arte e Pensamento*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.
- NOVOS Rebeldes. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 de Fevereiro de 1997. Caderno mais!
- PAIVA, Anabela. Cultura ou Lixo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, , 5 de dez de 1996. Caderno B (entrevista com James Gadner)
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo : Martins Fontes, 1994.
- REIS, Ronaldo Rosas. *Ideologia x estética: silêncio e evidência da arte brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro : ECO/ UFRJ, 1994, mimeo. Tese de doutorado.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- SOKAL, Alan. Os pós-modernos na berlinda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de dez. de 1996. Caderno Idéias/Livros.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro : Zahar, 1991/ 1993.
- VATTIAMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp: A beleza da indiferença*. São Paulo : Brasiliense, 1986.
- VÍDEO produzido pela Open University: *Flag*
- WITTGNSTEIN, I.. *Estética, psicologia e religião*. São Paulo : Cultrix, 1966.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1984.
- ZÍLIO, Carlos. Carlos Zílio. *Malasartes*. Rio De Janeiro, n. 1, set./out./nov. 1975. (revista)