

# NO INTERIOR DO CUBO BRANCO

A ideologia do espaço da arte  
Brian O'Doherty

**Introdução:** Thomas McEvilley

**Tradução:** Carlos S. Mendes Rosa

**Revisão técnica:** Carlos Fajardo

**Apresentação:** Martin Grossmann

*Martins Fontes*

São Paulo 2002

*Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título  
INSIDE THE WHITE CUBE: THE IDEOLOGY OF THE GALERY SPACE  
por University of California Press.  
Copyright © 1999, Brian O'Doherty  
Publicado por acordo com a University of California Press.  
Copyright © 2002, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, para a presente edição.*

**1ª edição**  
novembro de 2002

**Tradução**  
CARLOS S. MENDES ROSA

**Revisão técnica**

*Carlos Fajardo*

**Revisão gráfica**

*Sandra Garcia Cortes*

*Ivete Batista dos Santos*

**Produção gráfica**

*Geraldo Alves*

**Paginação/Fotolitos**

*Studio 3 Desenvolvimento Editorial*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O'Doherty, Brian

No interior do cubo branco : a ideologia do espaço da arte / Brian O'Doherty ; introdução Thomas McEvilley ; tradução Carlos S. Mendes Rosa ; revisão técnica Carlos Fajardo ; apresentação Martin Grossmann. – São Paulo : Martins Fontes, 2002. – (Coleção 3)

Título original: Inside the white cube: the ideology of the gallery space.

ISBN 85-336-1686-4

1. Ambiente (Arte) 2. Espaço (Arte) 3. Instalações (Arte) 4. Museus de arte I. McEvilley, Thomas. II. Grossmann, Martin. III. Título. IV. Título: A ideologia do espaço da arte. V. Série.

02-5645

CDD-701.8

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arte : Espaço 701.8

2. Espaço da arte 701.8

*Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à  
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.  
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil  
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867  
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br*

## ÍNDICE

<i>Agradecimentos</i> .....	IX
<i>Apresentação</i> .....	XI
<i>Introdução</i> .....	XV

I. Notas sobre o espaço da galeria .....	1
A fábula do horizontal e vertical ... Modernismo ...	
As propriedades da galeria ideal ... O salão ... A	
pintura de cavalete ... A moldura como editor ...	
Fotografia ... Impressionismo ... O mito da superfí-	
cie pictórica ... Matisse ... Pendurar quadros ... A	
superfície pictórica como símile ... A parede como	
campo de luta e "arte" ... A foto da instalação ...	
II. O olho e o espectador.....	31
Outra fábula ... Cinco telas em branco ... Tinta, su-	
perfície pictórica, temas ... Cubismo e colagem ...	
Espaço ... O espectador ... O olho ... <i>Merzbau</i> de	
Schwitters ... Performances de Schwitters ...	

*Happenings e Environments* ... Kienholz, Segal, Kaprow ... Hanson, de Andrea ... Olho, espectador e Minimalismo ... Paradoxos da experiência ... Arte conceitual e corporal ...

III. Contexto como conteúdo .....	69
A batida na porta ... A batida de Duchamp ... Tetos ... <i>1.200 Sacos de Carvão</i> ... Intervenções e projetos ... <i>A Milha de Fio</i> ... "Corpo" de Duchamp ... Hostilidade contra o público ... O artista e o público ... O espaço exclusivo ... Os anos 70 ... A parede branca ... O homem modernista ... O artista utópico ... A sala de Mondrian ... Mondrian, Duchamp, Lissitzky ...	
IV. A galeria como intervenção .....	101
<i>O Vazio</i> de Yves Klein ... <i>O pleno</i> de Arman ... <i>Travesseiros aéreos</i> de Warhol ... Galeria lacrada de Buren ... Galeria fechada de Barry ... <i>Luz Branca</i> de Les Levine ... <i>Museu Embrulhado</i> de Christo ...	
<i>Posfácio</i> .....	131

*Para Barbara Novak*

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a John Coplans, que publicou os três primeiros capítulos na *Artforum* quando era o chefe de redação, e a Charles Cowles, que era então o editor. Ingrid Sischy, quando era chefe de redação da *Artforum*, publicou o capítulo IV e o Posfácio. Jan Butterfield, da Lapis Press, foi uma editora ideal, e sou grato a ela pela determinação em lançar estes artigos em livro. Barbara Novak releu os originais com extrema atenção, como de costume. Nancy Foote fez a gentileza de reunir as fotografias. Susan Lively digitou o texto com precisão e brio.

Devo a Jack Stauffacher pelo esmerado projeto do livro.

Sou também grato aos museus e galerias que autorizaram a publicação das fotografias que ilustram o texto.

Quero fazer um agradecimento especial a Thomas McEvilley por ter determinado o contexto com tanta clareza na introdução, e a Ann McCoy, por apresentar a idéia do livro à Lapis.

Mary Delmonico, do Whitney Museum, tem minha grati-

dão por ter sugerido a republicação do livro ao editor da University of California Press, o muito amável James Clark. Prezo demasiadamente a cuidadosa supervisão da edição ampliada feita por Mari Coates.

Devo também agradecer a Maurice Tuchman por ter-me convidado para uma conferência no Museu de Arte de Los Angeles em janeiro de 1975, quando foi realizada pela primeira vez a palestra "No interior do cubo branco, 1855-1974".

## APRESENTAÇÃO

### Isso não é uma galeria de arte

Este livro poderia se chamar *Isso não é uma Galeria de Arte*, parafraseando o conhecido quadro de Magritte *Ceci n'est pas une Pipe* (1928-29). Ambos são, indiscutivelmente, um marco na consciência da arte e de seu sistema no século XX.

Magritte, ao confrontar a representação pictórica de um cachimbo com uma afirmação textual de que a imagem não é um cachimbo, coloca em xeque o próprio meio, revelando a convencionalidade e os limites da pintura como suporte para a representação. O mito da pintura é corrompido por uma ação metalingüística. Essa ação é desencadeada por uma crítica intrínseca, um gesto audacioso do artista, que conscientemente emprega os próprios recursos do meio que ele opera visando a desconstrução da onipotência do suporte e, por tabela, a do próprio artista. Trata-se de uma manobra poética, que não visa a "morte" do suporte, tampouco a do artista, mas sim possibilitar a extrapolação dos limites impostos por sua estrutura epistemológica. Essa ação, portanto, capacita a arte para rever seus preceitos e premissas, gesto potencial

para o exercício da consciência e, conseqüentemente, para uma ampliação de seu campo de atuação.

Brian O'Doherty, codinome Patrick Ireland, é um artista que utiliza estratégia semelhante à de Magritte. Sua produção de arte é constituída por investigações plásticas que dialogam ironicamente com a sintaxe das linguagens tradicionais da arte. Os quatro ensaios de O'Doherty no livro *No interior do cubo branco*, inicialmente publicados na revista *Art Forum* nas décadas de 70 e 80, são extensões dessas investigações. Em Magritte, a ação se dá na superfície da tela, no espaço bidimensional da pintura. Já no caso de O'Doherty a crítica intrínseca é espacial e experimental — plástica e teórica, pois percorre as várias dimensões do espaço da arte modernista, inclusive a textual.

Os ensaios de O'Doherty compartilham do mesmo raciocínio que configura seu trabalho plástico. Nesse sentido, o artista-escritor emprega estratégia semelhante ao de Marcel Duchamp em sua obra *La Mariée mise à nu par ces Célibataires* (1915-23) — ou simplesmente o “Grande Vidro”, um outro marco da arte do século XX. Duchamp organizou suas notas, textos e desenhos “explicativos” em uma “Caixa Verde”, como complemento ao Grande Vidro. Não se trata exatamente de um manual ou um guia, mas sim de um conjunto de informações, anotações e comentários sobre a obra, seu imaginário, seu contexto, etc. Os textos de O'Doherty em *No interior do cubo branco* não possuem uma correspondência direta com sua obra plástica, mas discorrem sobre a matriz contextual de significativa parcela da produção de arte do século XX: a noção de espaço de arte instaurada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York na primeira metade do século XX.

*Alfred Barr*  
*mona*

No espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. A obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracena com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada espacialmente.

Em *No interior do cubo branco*, esse paradigma de exposição de arte é explorado de forma crítica por um “usuário” especializado desse espaço, por um produtor: o artista. *No interior do cubo branco* é portanto um “texto de artista”. O texto de artista se aproxima daquele do poeta ou do cronista uma vez que é composto na sincronia da experiência artística. Associado ao ato criativo, o texto do artista difere dos demais por sua flexibilidade estrutural, metodológica e teórica.

O artista moderno reage de forma plural aos limites impostos pela condição espacial da arte modernista, o “Cubo Branco”. O'Doherty transita por essa miríade de atuações no interior da galeria de arte modernista como artista e não exclusivamente como teórico ou historiador. Ou seja, ele compartilha com os artistas contemporâneos da mesma atitude crítica e da mesma experiência paradoxal no interior desse espaço de arte normativo. Esse é um dado essencial para entendermos não só as discussões e as idéias que aqui se encontram mas para de fato compreendermos a noção de contexto espacial que é explorada por O'Doherty nos quatro ensaios que compõem o livro.

*No interior do cubo branco* é uma obra poética do mesmo quilate de *Ceci n'est pas une Pipe*, pois, do mesmo modo que

Magritte desvela de uma vez por todas o caráter ilusório da representação revelando o seu suporte (a tela), O'Doherty desnuda os artifícios desse espaço introspectivo e auto-referente da arte modernista (a galeria de arte), demonstrando que boa parte da arte produzida no século passado foi idealizada de antemão para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. Ambas as manifestações poéticas funcionam como uma espécie de alerta para todos aqueles que usufruem e constituem o sistema da arte: por mais sedutores que sejam esses constructos, a Arte necessita sempre aferir e calibrar seus valores com o mundo que a abriga e a inspira.

MARTIN GROSSMANN

## INTRODUÇÃO

Nosso século teve uma vocação especial para investigar as coisas dentro de seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si. Neste ensaio clássico, publicado primeiramente numa série de três artigos na *Artforum* em 1976, Brian O'Doherty discute essa guinada em direção ao contexto na arte do século XX. Ele investiga, talvez pela primeira vez, o efeito do contexto demasiadamente orientado da galeria modernista sobre o objeto artístico, sobre o visitante e, num momento crucial para a arte moderna, como o contexto se apodera do objeto, tornando-se ele próprio.

Nas três primeiras partes, O'Doherty descreve o espaço da galeria moderna como "construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval". O princípio fundamental desses preceitos, observa ele, é o de que "o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz (...). A arte é livre, como se

dizia, 'para assumir vida própria'". O propósito desse ambiente não difere do propósito das construções religiosas – as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer "intocadas pelo tempo e suas vicissitudes". O princípio de aparência extemporânea, ou atemporal, implica a pretensão de que a obra já pertence à posteridade – quer dizer, é uma garantia de bom investimento. Mas ele afasta as coisas da contemporaneidade da vida, a qual, afinal, se desenrola no tempo. "A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos 'períodos' (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá."

Ao buscar uma significação para esse modo de exposição, deve-se atentar para outros tipos de câmaras construídas segundo princípios semelhantes. Encontra-se a origem dessa câmara de exposição eterna não tanto na história da arte quanto na história da religião, na qual elas são efetivamente mais antigas do que a igreja medieval. As câmaras mortuárias egípcias, por exemplo, constituem um paralelo espantosamente forte. Elas também foram projetadas para expurgar a consciência do mundo exterior. Eram também câmaras onde a ilusão de uma presença eterna devia ser resguardada da passagem do tempo. Também continham pinturas e esculturas tidas como magicamente próximas da eternidade e, assim, capazes de dar acesso a ela ou entrar em contato com ela. Antes da tumba egípcia, as cavernas pintadas nos períodos magdalenense e aurignaciano do Paleolítico na França e na Espanha constituíram os recintos com funcionalidade comparável. Aí também as pinturas e esculturas encontravam-se

num ambiente deliberadamente apartado do mundo exterior e de difícil acesso – a maioria das famosas galerias das cavernas é distante da entrada, e para chegar a algumas delas é preciso dominar técnicas de alpinismo e exploração.

Esses recintos rituais são um restabelecimento simbólico do umbigo ancestral, o qual, em mitos de todo o mundo, ligava o céu e a terra. A ligação renova-se simbolicamente de acordo com as intenções da tribo ou, mais precisamente, da casta ou grupo tribal cujos interesses específicos são representados em ritos. Por se tratar de um local em que o acesso a esferas metafísicas elevadas parece alcançável, ele deve ser protegido do advento da transformação e do tempo. Esse recinto particularmente recluso é uma espécie de anti-recinto, ultra-recinto ou recinto ideal onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo. Na época do Paleolítico, o ultra-recinto repleto de pinturas e esculturas parecia atender aos propósitos de restituição mágica da vida material; as crenças e os rituais de além-túmulo talvez fizessem parte disso. Na época dos egípcios, esses propósitos aglutinaram-se em torno da pessoa do faraó: a garantia de sua vida pós-morte através da eternidade era uma garantia da manutenção do Estado por ele representado. Por trás desses dois propósitos podem-se vislumbrar os interesses políticos de uma classe ou grupo governante que tenta consolidar o domínio do poder buscando ratificar-se por meio da eternidade. Em um nível, processo é uma espécie de magia de consolação, uma tentativa de obter algo pela apresentação de outra coisa de certa maneira parecida com a desejada. Se uma coisa como a que se quer está presente, deduz-se pelo racio-

cínio implícito, então o que se quer não pode estar distante. A construção de um recinto supostamente imutável, portanto, ou um recinto onde os efeitos da mudança sejam propositalmente disfarçados ou ocultos, é uma magia de consolação para promover a imutabilidade do mundo real ou não-ritual; é uma tentativa de provocar no *status quo* a aparência de eternidade dos valores sociais e também, nos tempos modernos, dos valores artísticos.

A eternidade implícita nos nossos recintos de exposição é ostensivamente a da posteridade artística, da beleza imortal, da obra-prima. Mas na verdade glorifica-se uma sensibilidade específica, com limitações e condicionamentos específicos. Induzindo à ratificação eterna de certa sensibilidade, o cubo branco induz à ratificação eterna das exigências da casta ou do grupo que compartilha tal sensibilidade. Como local de encontro ritual de membros dessa casta ou grupo, ele alija o mundo da variação social, promovendo um sentido de realidade única de seu próprio ponto de vista e, conseqüentemente, de sua continuidade ou legitimidade eterna. Vista assim, a continuidade de certa estrutura de poder constitui o fim para o qual se arquiteta a magia de consolação.

Na segunda das três primeiras partes deste ensaio, O'Doherty aborda as suposições acerca da individualidade humana presentes na institucionalização do cubo branco. "Estar diante de uma obra de arte", diz ele, "significa que nos ausentamos em favor do Olho e do Espectador." Com o *Olho* ele representa a faculdade despojada do corpo ligada exclusivamente aos meios visuais formais. O *Espectador* constitui a vida rarefeita e esmaecida do eu, do qual se desprende o

Olho e que, nesse ínterim, já não tem ação. O Olho e o Espectador são tudo o que resta de alguém que "morre", assinala O'Doherty, ao entrar no cubo branco. Em resultado do vislumbre da eternidade artificial que o cubo nos propicia – e como símbolo da nossa solidariedade com os interesses especiais de um grupo –, abandonamos nossas características humanas e nos tornamos o Espectador inconsistente com o Olho fora do corpo. Em prol da intensidade da atividade isolada e autônoma do Olho, aceitamos uma vida e um eu diminuídos. Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor. Na verdade, já que o cubo branco promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais – o Olho é o *Olho da Alma* –, devemos ser vistos como incansáveis e estar acima das contingências do acaso e da mudança. Essa forma de vida insatisfatória e reduzida é o tipo de comportamento que tradicionalmente se exige nos santuários, onde o que importa é a supressão dos interesses individuais em favor dos interesses do grupo. A natureza essencialmente religiosa do cubo branco expressa-se com um vigor demasiado naquilo que ela provoca na natureza humana de quem entre nele e aceite suas premissas. Na Acrópole ateniense do tempo de Platão não se comia, não se bebia, não se falava, não se ria e assim por diante.

O'Doherty reconstitui brilhantemente a evolução do cubo branco a partir da tradição ocidental da pintura de cavalete. Depois ele reorienta a atenção para os mesmos avanços sob

outro ponto de vista, o da tradição antiformalista aqui representada pelas instalações de Duchamp *1.200 Sacos de Carvão* (1938) e *Milha de Fio* (1942), que abandonaram de uma vez por todas a moldura do quadro e transformaram o próprio recinto da galeria em matéria-prima a ser modificada pela arte. Ao chamar a atenção dos artistas dos anos 70 para essas obras de Duchamp, O'Doherty insinua que nesses últimos quarenta ou cinquenta anos não se conquistou muito com relação à ruptura das barreiras do desinteresse e do desdém que separam essas duas tradições. É impressionante essa falta de comunicação, uma vez que os próprios artistas tentaram manter o diálogo durante gerações. Yves Klein, por exemplo, apresentou uma galeria vazia chamada *Le Vide* (O Vazio) (1958); pouco depois Arman respondeu com uma exposição chamada *Le Plein* (O Pleno) (1960), na qual ele encheu de lixo a mesma galeria, do chão ao teto e de parede a parede, contrapondo dialeticamente o pressuposto de Klein de um espaço transcendental que está no mundo mas não pertence a ele. Michael Asher, James Lee Byars e outros usaram como material principal, em várias obras, o próprio recinto de exposição vazio – sem mencionar a tendência conhecida como Luz e Espaço. O'Doherty foi quem primeiro descobriu o modo de verbalizar esses avanços. Seu ensaio é um exemplo de crítica que tenta digerir e analisar o passado recente e o presente – ou o presente recente, diria eu. Ele declara que a mente coletiva da nossa cultura passou por uma mudança significativa que se manifestou na proeminência do cubo branco como material fundamental e modo de expressão da arte, assim como um modo em voga de exibi-la. Ele classifica a ci-

tada transição como o modernismo pondo “um ponto final em sua mania inabalável de se autodefinir”. Definir a si mesmo significa desconsiderar propositadamente tudo o que não diga respeito a si mesmo. É um processo progressivamente redutor que por fim passa uma borracha no passado.

O cubo branco foi um instrumento de transição que tentou descorar o passado e ao mesmo tempo controlar o futuro lançando mão de métodos pretensamente transcendentais de presença e poder. Mas o problema dos princípios transcendentais é que por definição referem-se a outro mundo, não a este. É esse outro mundo, ou o acesso a ele, que o cubo branco representa. Parece-se com a visão de Platão de um reino metafísico superior em que a forma, perceptivelmente rarefeita e abstrata como a matemática, está totalmente desligada da vida da experiência humana aqui embaixo. (A forma pura existiria, entendia Platão, mesmo que este mundo não existisse.) Não se costuma reconhecer quanto esse aspecto do platonismo tem relação com o modo de pensar do modernismo, e especialmente como uma estrutura de controle por trás da estética modernista. Readotada em parte numa reação para compensar o declínio da religião e, embora equivocadamente, promovida em razão do apreço da nossa cultura pela imutável abstração da matemática, a idéia da forma pura dominou a estética (e a ética) que originou o cubo branco. Os pitagóricos do tempo de Platão, inclusive o próprio Platão, sustentavam que o princípio de tudo era um vazio em que surgiu inexplicavelmente um ponto, que se estendeu em uma linha, que se desdobrou num plano, que se dobrou em um sólido, que lançou uma sombra, que é o

que vemos. Esse conjunto de elementos – ponto, linha, superfície, sólido, simulacro –, imaginados sem conteúdo, a não ser em sua natureza, é a principal bagagem da arte moderna. O cubo branco representa a elementar face sem expressão da luz, da qual, no mito platônico, esses elementos evoluíram de modo indescritível. Nessas maneiras de pensar, as formas primárias e as abstrações geométricas são vivas – em verdade, mais intensamente vivas do que qualquer coisa com um conteúdo específico. O sentido definitivo do cubo branco é essa ambição transcendental que elimina a vida, disfarça-se e transforma-se com fins sociais específicos. Os ensaios de O'Doherty neste livro são uma defesa da vida concreta no mundo contra a sala de operação esterilizada do cubo branco – uma defesa do passar do tempo e da mudança contra o mito da eternidade e da transcendência da forma pura. Eles de fato incorporam essa defesa ao mesmo tempo que a expressam. São uma espécie de advertência fastasmagórica do tempo, tornando clara a rapidez com que as mais novas realizações de hoje tornam-se reflexões clássicas de ontem. Embora seja trivial dizer que o modernismo, com sua vertiginosa velocidade de mudança ou desenvolvimento, acabou, a velocidade da mudança não só persiste como está aumentando. Os artigos escritos hoje estarão, por volta de 1990, ou esquecidos ou serão clássicos, como estes.

THOMAS MCEVILLEY  
Nova York, 1986

## I. NOTAS SOBRE O ESPAÇO DA GALERIA

Uma cena recorrente nos filmes de ficção científica mostra a Terra distanciando-se da nave espacial até se tornar o horizonte, uma bola inflável, uma laranja, uma bola de golfe, uma estrela. Com as mudanças de escala, as reações passam do particular para o geral. O indivíduo é substituído pela raça e nós somos presa fácil da raça – um bípede mortal, ou um emaranhado deles espalhados abaixo, como um tapete. De certa altura as pessoas são em geral boas. A distância vertical estimula essa generosidade. A horizontalidade não parecer a mesma virtude moral. Figuras distantes talvez estejam aproximando-se, e nós pressentimos a insegurança do encontro. A vida é horizontal, simplesmente uma coisa após a outra, uma esteira rolante arrastando-nos para o horizonte. Mas a história, a visão que se tem na nave que parte, é diferente. À medida que muda a escala, as camadas do tempo se superpõem, e através delas traçamos perspectivas para recobrar e corrigir o passado. Não admira que a arte se torne desordenada nesse processo; sua história, compreendida através do

tempo, confunde-se com o quadro diante de nossos olhos, uma testemunha pronta para mudar o depoimento ao mínimo sinal de provocação. A história e o olho travam uma contenda renhida no centro dessa “constante” a que chamamos tradição.

Todos temos certeza agora de que a fartura de história, rumores e evidências que denominamos tradição modernista está sendo circunscrita por um horizonte. Olhando para baixo, vemos com mais clareza suas “leis” de progressão, sua armadura forjada pela filosofia idealista, suas metáforas militaristas de avanço e conquista. Que vista se tem – ou se tinha! Ideologias posicionadas, foguetes transcendentais, cortiços românticos onde a degradação e o idealismo se misturam obsessivamente, todas essas tropas correndo de um lado para o outro em guerras convencionais. Os boletins de campanha, que acabam esmagados entre pranchetas nas mesas de café, dão uma parca idéia do melodrama verdadeiro. Essas conquistas paradoxais amontoam-se lá embaixo, aguardando as revisões que acrescentarão à tradição a era da vanguarda ou, como às vezes tememos, acabarão com ela. Na verdade, a própria tradição, à medida que a nave espacial se distancia, parece outra peça de bricabraque na mesa de café – não mais que uma colagem cinética com reproduções, alimentada por motorezinhos fictícios e ostentando minúsculas maquetes de museus. E no meio nota-se uma “cela” uniformemente iluminada, que parece imprescindível para que tudo funcione: o recinto da galeria.

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser

correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria.) Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as idéias predominantes sobre arte concentram-se nelas. Na verdade, o objeto freqüentemente se torna o meio pelo qual essas idéias se manifestam e são lançadas em debate – uma forma popular do academicismo modernista mais recente (“as idéias são mais interessantes que a arte”). A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: À medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria “enquadra” a galeria e seus preceitos.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpeta-do, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo.

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” (Último Modernismo\*), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá. Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como

\* O *Último Modernismo* é o período final do modernismo; termina com a morte de Poulock. (N. do R. T.)

manequins cinestésicos para estudo futuro. Esse paradoxo cartesiano é reforçado por um dos ícones da nossa cultura visual: a foto da exposição, *sans*<sup>1</sup> pessoas. Nele, enfim se elimina o espectador, a própria pessoa. Você está lá sem estar lá – um dos maiores préstimos concedidos à arte por sua antiga adversária, a fotografia. A foto da exposição é uma metáfora do recinto da galeria. Consuma-se nela um ideal com tanta intensidade quanto numa pintura de Salão dos anos 1830.

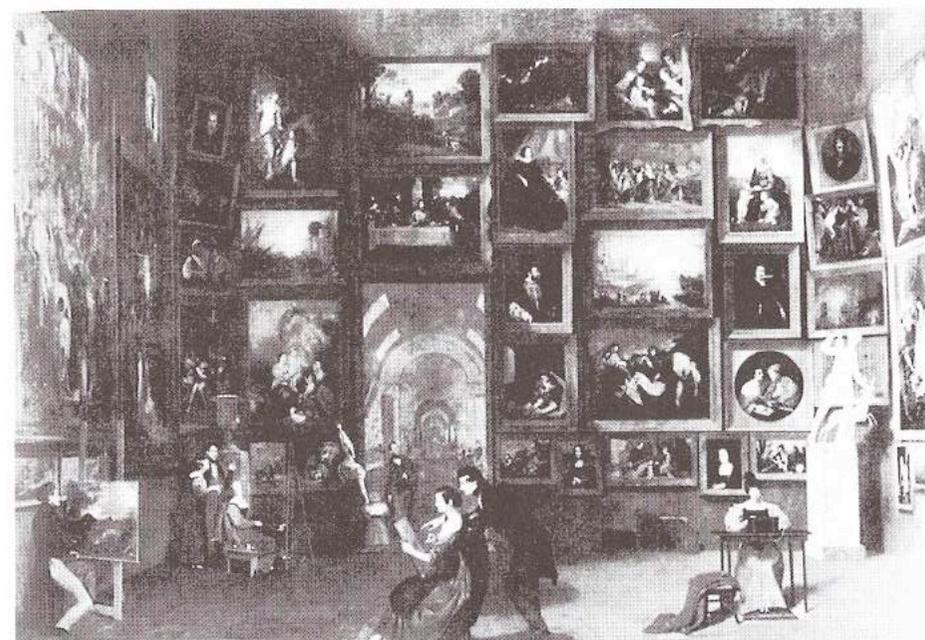
Na verdade, o próprio Salão define implicitamente o que é uma galeria, uma definição adequada para a estética da época. Uma galeria é um lugar com uma parede que é coberta por uma parede de quadros. A parede em si não possui nenhuma estética intrínseca; existe simplesmente por necessidade de um animal ereto. A *Galeria de Exposição no Louvre* (1833), de Samuel F. B. Morse, é perturbadora para o olhar moderno: obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão. É preciso alugar pernas de pau para chegar ao teto ou apoiar-se nas mãos e nos joelhos para espiar uma coisa próxima do rodapé? As áreas de cima e de baixo são desprivilegiadas. Ouve-se um monte de queixas de artistas por terem sido colocados “alto demais”, mas nunca “baixo demais”. Perto do chão, os quadros eram ao menos acessíveis e atendiam ao olhar “próximo” do conhecedor antes de ele se afastar a uma distância

1. Sem (em francês no original). (N. do T.)

mais sensata. Pode-se vislumbrar o público do século XIX caminhando, espichando-se, enfiando o rosto em quadros e agrupando-se a boa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, perambulando de novo, indo embora da exposição de quadro em quadro. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver a distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os “melhores” quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada.

Que norma de apreciação justificaria (para nossos olhos) uma barbaridade dessas? Uma e apenas uma: Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu rele vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior. O recinto era descontínuo e dividido em categorias, do mesmo modo que as casas em que se penduravam esses quadros tinham salas diferentes para fins diferentes. A mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhecia as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura.

Como a pintura de cavalete tornou-se uma porção de espaço embalada com tanto capricho? A descoberta da perspectiva coincide com o surgimento da pintura de cavalete, e esta, por sua vez, confirma o compromisso do ilusionismo inerente à pintura. Existe uma relação peculiar entre um mural – pintado diretamente na parede – e um quadro pendurado na parede: a parede pintada dá lugar a um pedaço de parede portátil. Os limites são definidos e emoldurados; a mi-



Samuel F. B. Morse, *Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33*, cortesia Terra Museum of American Art, Evanston, Illinois.

niaturização torna-se uma forte convenção que mais colabora para a ilusão do que a contradiz. O espaço nos murais costuma ser plano; mesmo que a ilusão seja uma parte intrínseca da idéia, a inteireza da parede é tanto reforçada pela estrutura arquitetônica quanto desmentida. É comumente aceito que a própria parede limite a profundidade (não se anda através dela), do mesmo modo que os cantos e o teto (em geral de vários feitos inventivos) limitam o tamanho. De perto, os murais costumam não esconder seus recursos – o ilusionismo se desfaz num suspiro do método. Você sente que está olhando para a base da pintura e quase sempre não encontra direito a sua “posição”. Na verdade, os murais projetam vetores desnorteantes e ambíguos com os quais o observador tenta aprumar-se. O quadro de cavalete na parede indica-lhe rapidamente o lugar exato onde ele deve colocar-se.

A pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço. Essa questão é repetida eternamente na arte do hemisfério norte, na qual uma janela dentro de um quadro emoldura não só uma distância maior como confirma os limites da moldura, parecidos com uma janela. O atributo mágico de caixa de algumas pinturas de cavalete menores deve-se às imensas distâncias nelas contidas e à perfeição de detalhes que revelam num exame minucioso. A moldura da pintura de cavalete é tanto um receptor de emoções para o artista quanto é para o observador a sala em que ele se encontra. A perspectiva coloca tudo dentro do quadro ao longo de um cone espacial, em relação ao qual a moldura funciona como uma grade, repercutindo esses cortes internos de primeiro plano, plano médio

e distância. “Entra-se” decididamente num quadro desses ou se plana sem esforço, conforme sua tonalidade e sua cor. Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço.

Para que isso ocorra, a estabilidade da moldura é tão imprescindível quanto um tanque de oxigênio para um mergulhador. A segurança dada pela delimitação determina toda a experiência em seu interior. A borda como limite absoluto reafirma-se na arte de cavalete até o século XIX. Ela reduz ou suprime o motivo em certos pontos de um modo que reforça a borda. O clássico conjunto de perspectiva encerrado pela moldura Beaux-Arts permite pendurar os quadros como sardinhas. Não existe nenhuma indicação de que o espaço interno do quadro tenha continuidade no espaço de qualquer um dos lados.

Essa indicação é feita apenas esporadicamente nos séculos XVIII e XIX, quando o ambiente e a cor se desvanecem com a perspectiva. A paisagem originou a névoa translúcida que contrapõe perspectiva e tonalidade/cor, porque em cada uma delas estão implícitas interpretações opostas da parede em que se encontram os quadros. Parece que as pinturas comecem a fazer pressão sobre a moldura. Aqui, a composição típica é um horizonte de lado a lado, separando as áreas de céu e mar, em geral realçadas por uma praia, com talvez uma pessoa olhando para o mar, como todos fazem. A composição formal deixou de existir; as molduras dentro da moldura (*coulisses*, *repoussoirs*, o Braille da profundidade na perspecti-

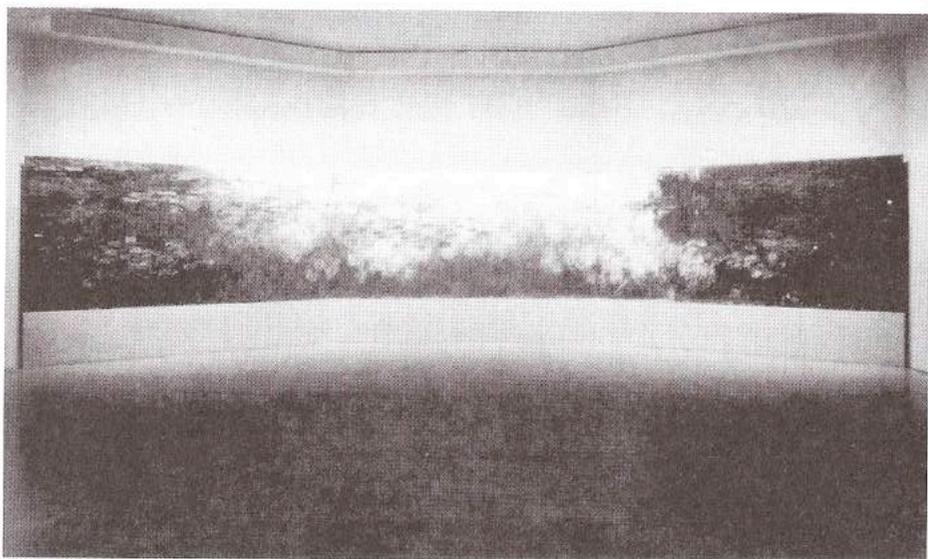
va) já passaram. Ficou uma superfície imprecisa, em parte emoldurada internamente pelo horizonte. Essas pinturas (de Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler e vários mestres menores) colocam-se entre a profundidade infinita e o achatamento e costumam ser vistas como padrão. A forte convenção do horizonte atravessa com muita facilidade o limite da moldura.

Essas e outras pinturas centradas em um trecho indeterminado da paisagem que geralmente parece ser o tema "erado" apresentam a idéia de *perceber* algo, de um olho rastreando. Essa aceleração temporal faz da moldura uma área equivocada, e não absoluta. Quando se sabe que um trecho da paisagem representa uma resolução de excluir tudo o que o circunda, percebe-se muito pouco o espaço fora da pintura. A moldura transforma-se num parêntese. Torna-se inevitável separar as pinturas em uma parede, por causa de uma espécie de repulsão magnética. E essa separação foi acentuada e em grande parte iniciada pela nova ciência – ou arte – dedicada ao recorte de um assunto de seu contexto: a fotografia.

Em uma fotografia, a localização da borda é uma decisão primordial, já que compõe – ou decompõe – o que ela circunda. O enquadramento, a edição, o corte – estabelecendo limites – acabam tornando-se elementos importantes da composição. Mas não tanto no começo. O trivial resquício das convenções pictóricas ainda contribuía na tarefa de enquadramento – escoras internas feitas de árvores e outeiros oportunos. As melhores primeiras fotografias reinterpretam a borda sem se apoiar nas convenções pictóricas. Elas *reduzem* a tensão permitindo que o tema faça a composição, e não o ali-

nhando conscientemente com a borda. Talvez isso seja típico do século XIX. No século XIX se examinava o tema – não suas margens. Vários campos eram analisados dentro de seus limites evidentes. A análise não dos campos mas de seus limites e a definição desses limites com o fim de ampliá-los são um costume do século XX. Temos a ilusão de que o campo aumenta ampliando-o lateralmente, e não penetrando nele, no estilo correto da perspectiva, como se diria no século XIX. Até mesmo os especialistas de ambos os séculos possuem uma percepção claramente diversa de margem e profundidade, de limites e definição. A fotografia aprendeu rápido a deixar de lado as molduras pesadas e montar uma cópia num cartão. Deixava-se uma moldura circundando o cartão após um intervalo neutro. A fotografia iniciante reconhecia a margem mas retirou-lhe a retórica, atenuou sua presença absoluta e a transformou em uma zona, ao contrário do reforço que ela constituiria mais tarde. De qualquer modo, a margem, como convenção inabalável que encerrava o tema, tornou-se frágil.

Muito disso se aplicou ao impressionismo, no qual um dos preceitos era a borda arbitrar o que estava dentro e estava fora. Mas esse recurso foi associado a uma força muito mais importante, o início do impulso decisivo que acabou por alterar a idéia de quadro, a maneira como era pendurado e, enfim, o recinto da galeria: o mito do achatamento, que se tornou o poderoso elemento racional na luta da pintura pela autodefinição. O aprimoramento de um espaço raso literal (contendo formas inventadas, diferentemente do antigo espaço ilusório, que continha formas "reais") exerceu mais pres-



Claude Monet, *Ninféias*, 1920, tríptico; cada painel tem 1,98 m x 4,2 m, cortesia Museum of Modern Art, Nova York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

são sobre a borda. Aqui, o grande inventor é, obviamente, Monet.

Na verdade, é de tal magnitude a revolução por ele iniciada que há dúvida de que a realização das obras se iguale a ela; isso porque Monet é um artista com limitações perceptíveis (ou um artista que percebeu suas limitações e as manteve). Suas paisagens parecem em geral ter sido apreendidas de um modo todo próprio em relação ao tema real ou a partir dele. Tem-se a impressão de que ele se contentou com uma solução provisória; a ausência de características marcantes faz com que o olho relaxe para mirar qualquer lugar. A informalidade do motivo do impressionismo sempre se destaca, mas não é que o motivo seja percebido de relance, num olhar não muito interessado no que vê. O interessante em Monet é "olhar" esse olhar – a cobertura de luz, a formulação sempre absurda da percepção por meio de um código pontilhado de cor e pincelada que se mantém (quase até o fim) impessoal. A margem obscurecendo o tema parece uma solução um tanto fortuita que poderia muito bem ter sido tomada alguns centímetros à esquerda ou à direita. Uma marca do Impressionismo é o modo como o tema, escolhido espontaneamente, atenua a função estrutural da borda num ponto em que a margem se encontra pressionada pela crescente falta de profundidade do espaço. Essa pressão duplicada e bem contrária sobre a margem é o prenúncio da definição da pintura como um objeto auto-suficiente – um receptáculo de um fato ilusório agora se torna o próprio fato primário –, o que nos coloca na direção certa de um clímax estético arrebatador.

A primeira menção reconhecida a achatamento e temática é a famosa afirmação de Maurice Denis feita em 1890, segundo a qual a pintura, antes de constituir um assunto, é uma superfície coberta de linhas e cores. Trata-se de um daqueles literalismos que soa ou brilhante ou muito burro, conforme o *Zeitgeist*<sup>2</sup>. Hoje, depois de ver a que ponto a antimetáfora, a antiestrutura, a antiilusão e o anticonteúdo podem levar, o *Zeitgeist* faz a frase soar um tanto estúpida. A superfície pictórica – a cobertura cada vez mais rala da integridade modernista – às vezes parece sob medida para Woody Allen e realmente conquistou sua cota de pessoas irônicas e espirituosas. Mas assim se ignora o fato de que o poderoso mito da superfície pictórica ganhou ímpeto nos séculos em que se ateve a técnicas ilusionistas imutáveis. Na era moderna, houve uma mudança audaciosa, com outra concepção, que implicou uma visão de mundo inteiramente diferente, a qual se banalizou na estética, na técnica do achatamento.

A concepção literal da superfície pictórica é um tema excelente. À medida que o suporte do conteúdo se torna cada vez mais ralo, a composição e o tema e a metafísica transbordam a beirada até que, como disse Gertrude Stein a respeito de Picasso, o esvaziamento seja total. Mas todo o aparato descartado – hierarquias da pintura, ilusão, localização espacial, um sem-número de mitologias – voltou a se reunir sob disfarce e se agarrou, por meio de novas mitologias, às superfícies literais, que aparentemente o haviam deixado na mão. A transformação de mitos literários em mitos literais – assunto, integridade da superfície pictórica, uniformização do espaço,

2. Espírito da época (em alemão no original). (N. do T.)

auto-suficiência da obra, pureza da forma – é um território virgem. Sem essa mudança, a arte se teria tornado obsoleta. Na verdade, suas mudanças parecem estar sempre um passo à frente da obsolescência, e de certo modo seu avanço imita os preceitos da moda.

O cultivo da superfície pictórica resultou numa entidade com comprimento e largura, mas sem espessura, uma membrana que, numa metáfora quase sempre orgânica, poderia gerar preceitos próprios independentes. O preceito fundamental, claro, era o de que essa superfície, premida em meio a enormes forças históricas, não podia ser violada. Um espaço estreito forçado a representar sem representar, a simbolizar sem a intervenção de convenções aceitas, gerou uma pleitora de novas convenções sem consenso – códigos de cores, padronização de tintas, signos particulares, noções de estrutura formuladas racionalmente. Os conceitos de estrutura do Cubismo mantiveram o *status quo* da pintura de cavalete; as pinturas cubistas são centrípetas, acumulando-se em direção ao centro, esmaecendo-se em direção à borda. (Será por isso que as pinturas cubistas costumam ser pequenas?) Seurat percebeu muito melhor como determinar os limites de uma formulação tradicional numa época em que as bordas se haviam tornado imprecisas. Frequentemente, as margens pintadas com uma aglomeração de pontos coloridos desdobram-se para dentro, a fim de destacar e apontar o motivo. A borda absorve os lentos movimentos da estrutura interna. Para atenuar o corte abrupto da beirada, ele às vezes esbatia a moldura de modo que o olho se movesse para fora da pintura – e voltasse a ela – sem dar um pulo.

Matisse compreendeu melhor do que ninguém o dilema da superfície pictórica e sua tendência de estender-se para fora. Suas pinturas ganharam em tamanho, como se, num paradoxo topológico, a profundidade estivesse sendo traduzida num análogo achatado. Nisto, a localização era expressa por no alto e embaixo e à esquerda e à direita, pela cor, pelo traço daquele contorno raramente fechado, sem lançar mão da superfície como contraponto, e pela tinta aplicada em todas as partes dessa superfície com uma espécie de imparcialidade jovial. Diante das pinturas amplas de Matisse, raramente nos conscientizamos da moldura. Ele solucionou o problema da expansão lateral e da contenção com grande sensibilidade. Não enfatiza o centro em detrimento da beirada, ou vice-versa. Suas pinturas não exigem um espaço desmesurado na parede vazia. Elas ficam bem em praticamente qualquer lugar. Sua estrutura robusta e informal une-se a uma cautela decorativa que as torna nitidamente autônomas. São fáceis de pendurar.

Sem dúvida, precisamos saber mais sobre o ato de pendurar. De Courbet em diante, as convenções do ato de pendurar quadros foram esquecidas. O modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar. A colocação interfere nas questões de interpretação e de valor e sofre uma influência inconsciente do gosto e da moda. Esse procedimento revela-se ao público por insinuações subliminares. Deve ser possível correlacionar a história das pinturas em si com a história externa de como elas eram penduradas. Podemos iniciar a pesquisa não por um modo de exposição aprovado socialmente (como o Salão), mas pelas excentricidades

personais – com aqueles quadros de colecionadores dos séculos XVII e XVIII dispostos elegantemente em meio a seu patrimônio. A primeira ocasião recente, suponho, em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi *A Mostra Individual do Salon de Refusés*, de Courbet, ao lado da Exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Courbet determinou sua seqüência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve de criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor.

Ainda que as pinturas tenham sido radicais, o emolduramento e o modo de pendurá-las no início geralmente não eram. A interpretação do que uma pintura transmite de seu contexto é sempre, podemos admitir, atrasada. Em sua primeira exposição em 1874, os impressionistas puseram as pinturas lado a lado, como as teriam pendurado no Salão. Os quadros impressionistas, que confirmam seu achatamento e suas incertezas sobre a limitação das margens, continuam confinados em molduras da Beaux-Arts que não fazem mais do que anunciar a condição de “Grande Mestre” – e monetária. Quando William C. Seitz retirou as molduras em sua grande mostra de Monet no Museu de Arte Moderna em 1960, as telas nuas tinham o aspecto de reproduções até se notar como elas se misturavam à parede. Embora houvesse algumas esquisitices, o modo de pendurar era uma interpretação correta da relação das pinturas com a parede e, numa atitude rara de ousadia do curador, reforçou as inferências. Seitz também

colocou alguns dos Monets rentes à parede. Junto a ela, as pinturas ganharam um pouco da rigidez de pequenos murais. As superfícies tornaram-se duras porque a superfície pictórica era “superliteral”. Tornou-se clara a diferença entre a pintura de cavalete e o mural.

A relação entre a superfície pictórica e a parede por trás é muito relevante para a estética da superfície. Os poucos centímetros de largura do chassi resultam num abismo formal. A pintura de cavalete não pode ser transposta para a parede, e por que será? O que se perde na transposição? As margens, a superfície, a trama da tela, o distanciamento da parede. E não podemos esquecer que o todo é suspenso ou apoiado – moeda móvel, permutável. Após séculos de ilusionismo, parece razoável supor que se encontram nesses parâmetros, seja a superfície muito plana ou não, os últimos vestígios do ilusionismo. A pintura preponderante até a Color Field é a de cavalete, e seu literalismo se contrapõe às aspirações do ilusionismo. Sem dúvida, esses vestígios tornam interessante o literalismo; são o componente oculto da máquina dialética que deu força à pintura de cavalete pós-moderna. Se você copiasse na parede uma pintura do final do modernismo e pendurasse ao lado o próprio quadro, teria condições de verificar o grau de ilusionismo que transpareceria na pintura de cavalete genuína. Ao mesmo tempo, o mural duro ressaltaria a importância da superfície e das margens para a pintura de cavalete, agora começando a se aproximar de uma condição do objeto definida pelos resquícios “literais” da ilusão – uma área instável.

As críticas à pintura nos anos 1960 não conseguiram deixar claro que o problema não era da pintura, mas da pintura

de cavalete. A pintura Color Field tinha, portanto, um conservadorismo interessante, mas não para quem percebia que a pintura de cavalete não conseguia se livrar da ilusão e para quem rejeitava a premissa de uma coisa inerte e bem-comportada na parede. Sempre foi uma surpresa para mim que a Color Field – ou a pintura do fim do modernismo em geral – não tentasse juntar-se à parede, não buscasse um meio-termo entre o mural e a pintura de cavalete. Mas então a pintura Color Field adequou-se ao contexto social de um modo bem desagradável. Continuou como uma pintura dos Salões: exigia um espaço amplo na parede e grandes colecionadores e não desmentia a imagem de que era a última palavra na arte capitalista. A arte minimalista reconhecia o ilusionismo característico da pintura de cavalete e não se iludia com a sociedade. Não se aliou à riqueza e ao poder, e sua tentativa infrutífera de redefinir a relação do artista com várias instituições continua pouco explorada.

Fora a Color Field, a pintura do Último Modernismo adotou algumas hipóteses inovadoras de como obter um pouco mais daquela recalcitrante superfície pictórica, agora tão illogicamente literal, que podia levar o observador à loucura. A estratégia aqui era um símile (simulando), não uma metáfora (crendo): dizendo que a superfície pictórica é “como um \_\_\_\_\_”. A lacuna era preenchida por coisas planas que se encontram convenientemente na superfície literal e se fundem a ela, por exemplo, *Bandeiras*, de Johns, as pinturas de quadro negro de Cy Twombly, as “folhas” muito entintadas de papel pautado de Alex Hay, os “cadernos de notas” de Arakawa. E aí aparecem “como uma sombra de janela”, “como

um muro”, “como um céu”. Algum dia se escreverá uma boa comédia de costumes sobre a resolução do “como um \_\_\_\_\_” para a superfície pictórica. Há várias áreas correlatas, inclusive o esquema de perspectiva propositadamente achatado em duas dimensões, que se referem ao dilema da superfície pictórica. E, antes de deixar esta área de engenho um tanto insensato, deve-se atentar para as soluções que cortam a superfície pictórica (a resposta de Lucio Fontana ao impasse da superfície), até que se tire o quadro da parede e se ataque o próprio reboco.

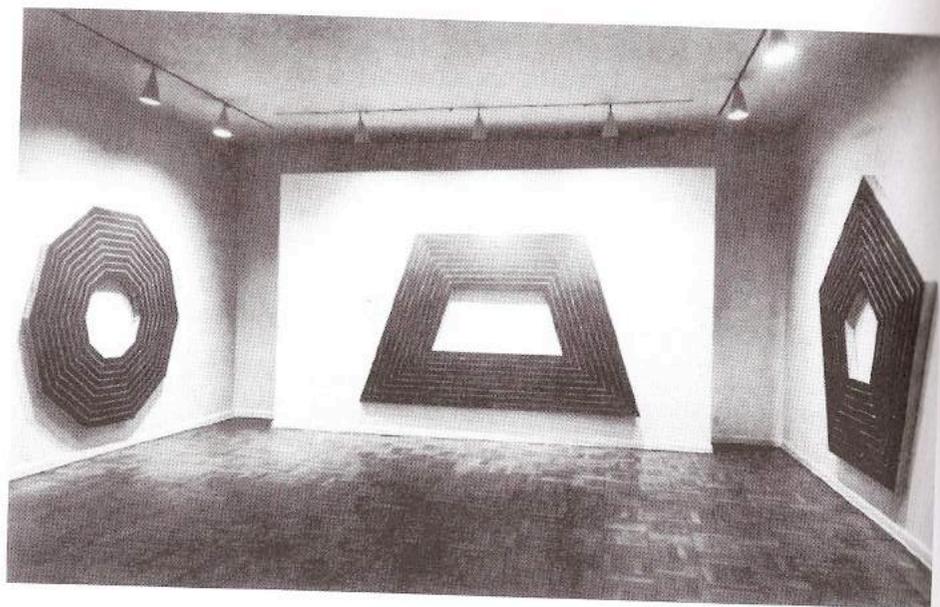
Também tem relação com isso a solução que retira daquele chassi procrustiano a superfície e as beiradas e prega, cola ou pendura papel, fibra de vidro ou tecido direto na parede para criar uma literalidade ainda maior. Nisto, boa parte da pintura de Los Angeles se encaixa perfeitamente – pela primeira vez! – na corrente histórica dominante; é um pouco estranho notar essa obsessão com a superfície, disfarçada, como se espera, com o machismo vulgar, rejeitada como petulância provinciana.

Todo esse espalhafato desesperado faz perceber o tempo todo que movimento conservador era o Cubismo. Ele ampliou a viabilidade da pintura de cavalete e protelou seu declínio. O Cubismo reduzia-se a um sistema, e os sistemas, por serem mais fáceis de entender do que a arte, predominam na história acadêmica. Os sistemas são uma espécie de relações-públicas que, entre outras coisas, promovem a tão odiosa idéia de progresso. Pode-se definir progresso como aquilo que ocorre quando se elimina a oposição. No entanto, a voz firme de oposição no modernismo é a de Matisse, e ele fala

com seu jeito tranqüilo e racional a respeito da cor, que de início amedrontou o cinza do Cubismo. Clement Greenberg relata em *Art and Culture* como os artistas de Nova York transpiravam Cubismo, enquanto dirigiam olhares cortantes a Matisse e Miró. As pinturas expressionistas abstratas seguiram o caminho da expansão lateral, dispensaram a moldura e gradativamente passaram a conceber a borda como a unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede por trás. Nesse momento o *marchand* e o curador saem dos bastidores. O modo como eles – juntamente com o artista – expuseram essas obras contribuiu, nos últimos anos 40 e 50, para a definição da nova pintura.

Durante os anos 50 e 60, notamos a codificação de um novo tema à medida que ele se transforma em consciência: Quanto espaço deve ter uma obra de arte (dizia-se então) para “respirar”? Se as pinturas manifestam implicitamente suas condições de ocupação, torna-se mais difícil ignorar o resmungar um tanto aflito de uma com a outra. O que fica bem junto, o que não fica? A estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas. Entramos na era em que as obras de arte concebem a parede como uma terra de ninguém na qual devem projetar seu conceito de imperativo territorial. E não estamos longe daquela guerra de fronteira que quase sempre loteia as exposições coletivas em museus. Sente-se um desconforto peculiar ao observar obras de arte tentando conquistar território mas não um lugar no contexto da ubíqua galeria moderna.

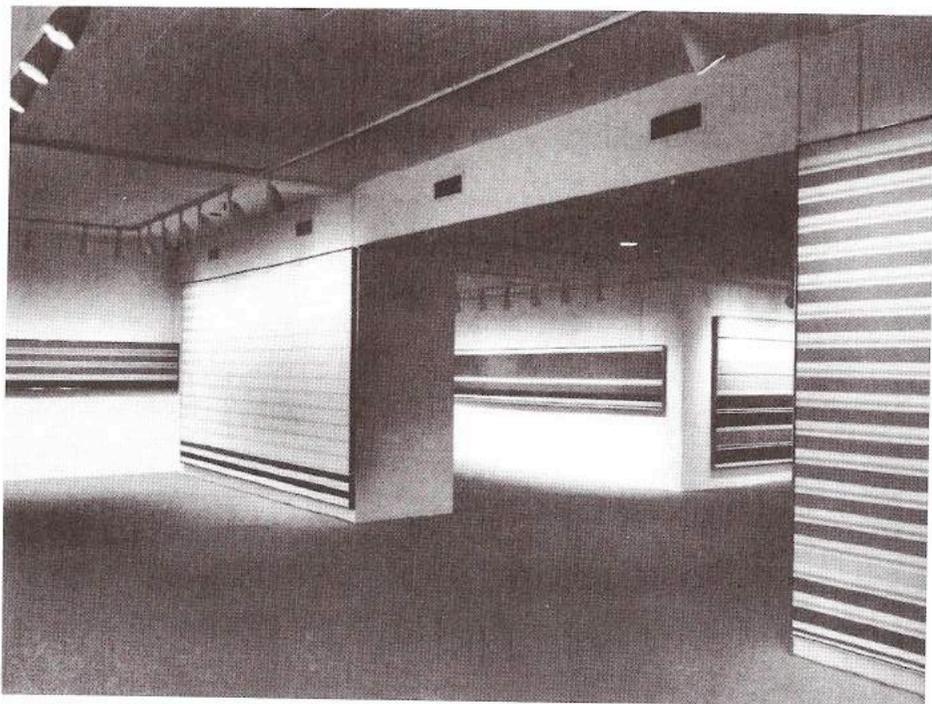
Toda essa movimentação pela parede transformou-a numa zona nem um pouco neutra.



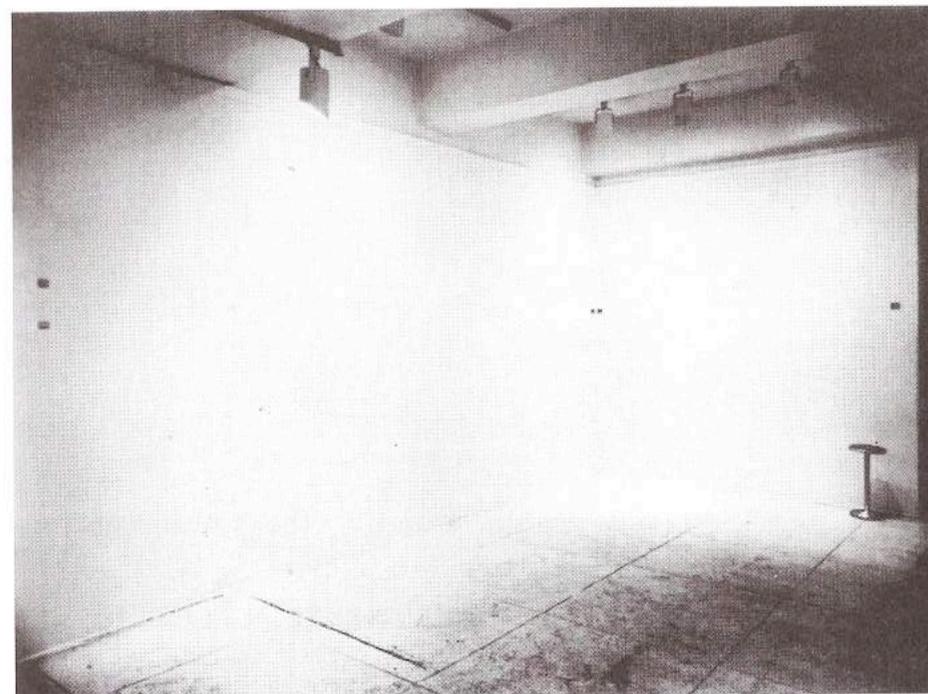
Frank Stella, vista da instalação, 1964, cortesia Leo Castelli Gallery, Nova York

Agora participante da arte em vez de um suporte passivo para ela, a parede tornou-se o foco de ideologias opostas; e cada novo avanço tinha de se apresentar com uma atitude com relação a ele. (A exposição de Gene Davis de microquadros rodeados por um montão de espaço vazio é uma boa brincadeira com isso.) Depois de se tornar uma força estética, a parede modificou tudo o que era exposto nela. A parede, contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal da saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente “artificializar” a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. A maioria de nós “percebe” hoje o modo de pendurar da mesma maneira que mastiga chiclete – inconscientemente e por hábito. A força da estética da parede ganhou ímpeto derradeiro com uma concepção que, retrospectivamente, tem toda a autoridade da inevitabilidade histórica: a pintura de cavalete não precisava ser retangular.

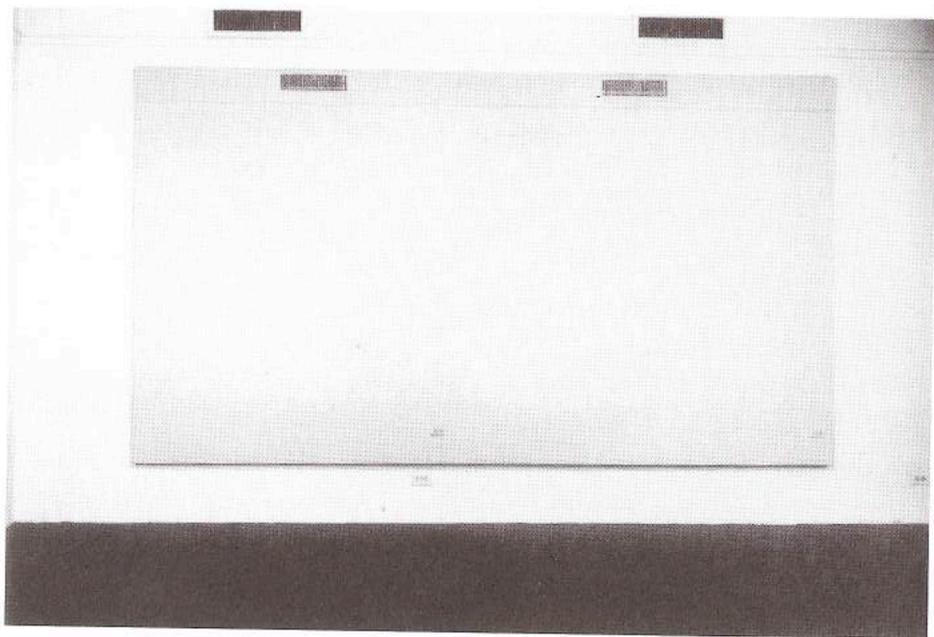
As primeiras telas com formas de Stella dobravam ou cortavam as arestas de acordo com as necessidades da lógica interna que as gerou. (Nisto, a distinção de Michael Fried entre estruturas indutivas e dedutivas continua sendo uma das poucas ferramentas práticas que ampliaram o arsenal da crítica.) O resultado avivou a parede vigorosamente; o olho quase sempre procurava tangencialmente os limites da parede. A mostra de Stella com telas em forma de U, T e L em listras, na Castelli, em 1960, “incrementou” cada pedaço da parede, do chão e do teto, de canto a canto. Superfície plana, beiradas, formato e parede travaram um diálogo sem precedentes no



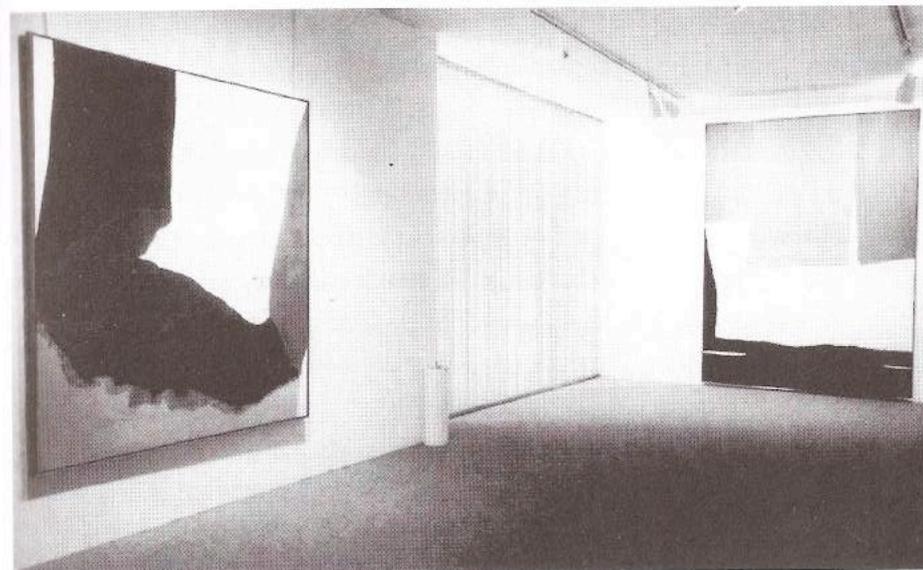
Kenneth Noland, vista da instalação, 1967, cortesia André Emmerich Gallery, Nova York



Gene Davis, vista da instalação, 1968, cortesia Fischbach Gallery, Nova York (foto: John A. Ferrari)



William Anastasi, *Parede Oeste*, Dwan Main Gallery, 1967  
(foto: Walter Russell)



Helen Frankenthaler, vista da instalação, 1968, cortesia André Emmerich Gallery

pequeno espaço da Castelli, na zona norte [de Nova York]. Ao serem apresentadas, as obras pairavam entre o efeito conjunto e a independência. O modo de pendurar era tão revolucionário quanto os quadros; já que a disposição fazia parte da estética, ela cresceu simultaneamente com os quadros. O abandono do retângulo confirmou formalmente a autonomia da parede, modificando para sempre o conceito de espaço na galeria. Parte da mística da superfície pictórica rasa (uma das três maiores forças que alteraram o recinto da galeria) fora transferida para o contexto da arte.

O resultado leva-nos outra vez de volta à arquetípica foto da exposição – as dimensões agradáveis do recinto, a luminosidade pura, os quadros enfileirados como bangalôs chiques.

A pintura Color Field, que aqui vem inevitavelmente à lembrança, é uma das mais grandiosas modalidades por sua exigência de *lebensraum*<sup>3</sup>. Os quadros voltam à memória com tanta nitidez quanto as colunas de um templo clássico. Cada um pede o espaço suficiente para que seu efeito se encerre antes que o do vizinho comece. Não fosse assim, os quadros seriam um campo único de percepção, pintura conjunta evidente, aviltando a singularidade exigida por cada uma das telas. A foto da exposição da Color Field deve ser reconhecida como um dos pontos finais teleológicos da tradição moderna. Há como que um luxo esplendoroso no modo como os quadros e a galeria existem num contexto inteiramente aprovado pela sociedade. Temos a consciência de estar presenciando um triunfo da máxima seriedade e da produção

manual, como um Rolls Royce num *showroom* que nasceu como calhambeque cubista numa edícula.

Que observação se pode fazer a respeito? Já se fez uma observação, na exposição de William Anastasi na Dwan, em Nova York, em 1965. Ele fotografou a galeria vazia da Dwan, notou as dimensões da parede, de alto a baixo, da direita à esquerda, a localização de cada tomada elétrica, o espaço oceânico no meio. Então fez uma serigrafia com todos esses dados numa tela levemente menor que a parede e a pendurou. Cobrir a parede com uma imagem da própria parede resulta numa obra de arte bem no local em que superfície, mural e parede travaram diálogos cruciais para o modernismo. Na verdade, essa história foi tema dessas pinturas, um tema exposto com inteligência e poder de convencimento geralmente ausentes das nossas explicações por escrito. Para mim, pelo menos, a exposição teve um efeito secundário: quando os quadros foram retirados, a parede tornou-se uma espécie de mural pré-fabricado, alterando, assim, todas as exposições nesse recinto daí em diante.

3. Espaço vital (em alemão no original). (N. do T.)

## II. O OLHO E O ESPECTADOR

Não seria possível ensinar o modernismo às crianças como uma série de fábulas de Esopo? Seria mais memorável do que a apreciação da arte. Pense em fábulas como "Quem Matou a Ilusão" ou "Como a Borda se Rebelou contra o Centro". "O Homem que Violou a Tela" viria depois de "Onde Foi Parar a Moldura?" Seria fácil chegar às morais: imagine "O Empaste Evanescente que Escorreu – e Depois Voltou e Ficou Gorduroso". E como contaríamos a história da pequena Superfície Pictórica que cresceu e se tornou tão malvada? Como ela despejou todo o mundo, inclusive o Pai Perspectiva e a Mãe Espaço, que criaram filhos legítimos tão bacanas e abandonaram apenas esse fruto horrendo de um caso incestuoso, chamado Abstração, que desprezou a todos, entre os quais – mais tarde – suas amigas Metáfora e Ambigüidade; e como a Abstração e a Superfície Pictórica, unha e carne, ficaram enxotando um moleque persistente chamado Colagem, que não desistia nunca. As fábulas dão mais latitude do que a história da arte. Desconfio que os historiadores da arte têm

fantasias sobre suas áreas que eles gostariam que pegassem. Este é um prefácio de algumas generalizações sobre o Cubismo e a colagem que parecem tanto verdadeiras quanto fictícias e, portanto, compõem um conto de fadas para adultos.

As forças que esmagaram quatrocentos anos de Ilusionismo e Idealismo juntos e os alijaram da pintura traduziram a profundidade do espaço em tensão na superfície. Essa superfície reage como um campo a qualquer marca sobre ela. Uma marca era suficiente para criar uma relação não tanto com a próxima marca quanto com a força estética e ideológica da tela vazia. O conteúdo da tela vazia aumentou à medida que o modernismo avançou. Imagine um museu dessas forças, um corredor do tempo com telas vazias penduradas – de 1850, 1880, 1910, 1950, 1970. Cada uma contém, antes que se passe o pincel nela, presunções implícitas na arte da sua época. À medida que a série se aproxima do presente, cada integrante acumula um conteúdo latente mais complexo. O típico vazio do Modernismo acaba abarrotado de idéias, todas prontas para saltar à primeira pincelada. A superfície particular da tela moderna é uma invenção tão nobre quanto as que a engenhosidade humana desenvolveu.

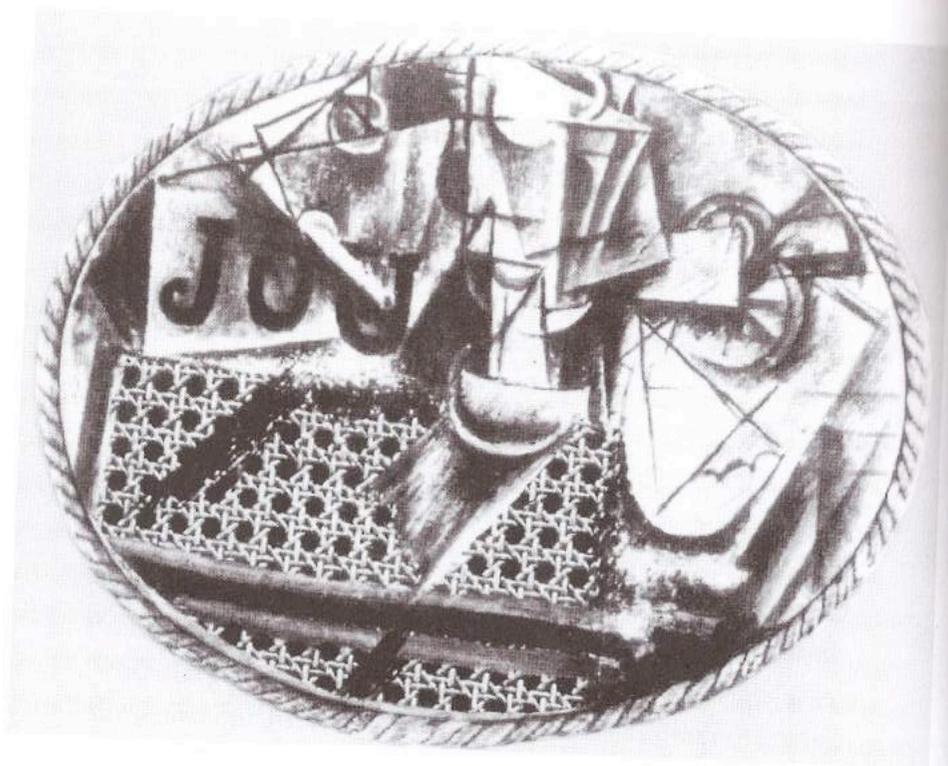
Inevitavelmente, o que se pôs *sobre* aquela superfície, a própria tinta, tornou-se o ponto central de ideologias conflitantes. Presa entre sua substância e seu potencial metafórico, a tinta reviveu com sua matéria os dilemas restantes do Ilusionismo. Quando a tinta se tornou sujeito, objeto e processo, o Ilusionismo foi expulso dela. A integridade da superfície pictórica e a virtude do meio favorecem a expansão lateral. A pintura predominante de Cézanne à Color Field acompanha

a parede, confronta-a com coordenadas verticais e horizontais, mantém o princípio da gravidade e o observador ereto. Essa é a etiqueta do discurso social habitual, e por meio dela o espectador da arte dominante é sempre reapresentado à parede, que por sua vez sustenta a tela – com uma superfície agora tão sensível que um objeto sobre ela a faria, por assim dizer, lampejar.

Porém, como a arte refinada aspirou a superfície pictórica, o vernáculo superou-se na transgressão de seu hábitat comum. Enquanto os impressionistas ocultavam a perspectiva tradicional com uma cortina de tinta, em muitos países os pintores e fotógrafos populares brincavam com a ilusão, de bizarrices archimboldescas a *trompe l'oeil*. Conchas, purpurina, cabelo, pedras, minerais e fitas eram colocados em cartões-postais, fotografias, molduras, vitrinas de objetos. Essa florescência de mau gosto, saturada da versão corrompida vitoriana de memória curta – nostalgia –, foi, claro, um substrato do Simbolismo e do Surrealismo. Assim, quando em 1911 Picasso grudou numa tela um pedaço de linóleo gravado com palhinha de cadeira, alguns colegas avançados podem ter entendido isso como um gesto *retardataire*<sup>1</sup>.

Essa obra é atualmente a Prova A da colagem. Artistas, historiadores, críticos estão sempre voltando a 1911 para dar uma olhada nela. Ela marca uma passagem “através do espelho” do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador. O Cubismo Analítico não se expandiu lateralmente, mas desencavou a superfície pictórica, contrariando

1. Atrasado, retrógrado (em francês no original).



Pablo Picasso, *Natureza Morta com Palhinha de Cadeira*, 1911

as tentativas anteriores de defini-la. Facetas de espaço são impelidas para a frente; às vezes elas parecem grudadas à superfície. Um pouco do Cubismo Analítico, portanto, já podia ser visto como uma espécie de *collage manqué*<sup>2</sup>.

No momento em que uma colagem foi colocada na indisciplinada superfície cubista, houve uma mudança instantânea. Sem mais poder aglutinar um tema num espaço muito plano para ele, os múltiplos pontos de fuga do Cubismo Analítico chovem na sala com o espectador. Seu ângulo de visão ricocheteia entre eles. A colagem faz a superfície do quadro tornar-se opaca. Atrás dele existe simplesmente uma parede, ou um vazio. À frente há um espaço aberto, no qual a percepção que o espectador tem de sua própria presença torna-se um espectro cada vez mais palpável. Expulso do Éden do Ilusionismo, mantido afastado pela superfície literal do quadro, o espectador fica enredado nos vetores confusos que definem provisoriamente a sensibilidade modernista. O recinto impuro em que ele se encontra mudou radicalmente. A estética da descontinuidade manifesta-se nesse espaço e tempo alterados. A autonomia das partes, a rebelião dos objetos, os bolsões de vazio tornam-se forças geradoras em todas as artes. Abstração e realidade – não realismo – conduzem essa discussão rancorosa através do modernismo. A superfície pictórica, como um clube de campo exclusivo, mantém distante a realidade, e por uma boa razão. O esnobismo é, afinal, uma forma de pureza; predispõe a um modo de ser consistente. A realidade não se coaduna com as regras da eti-

2. Colagem frustrada (em francês no original).

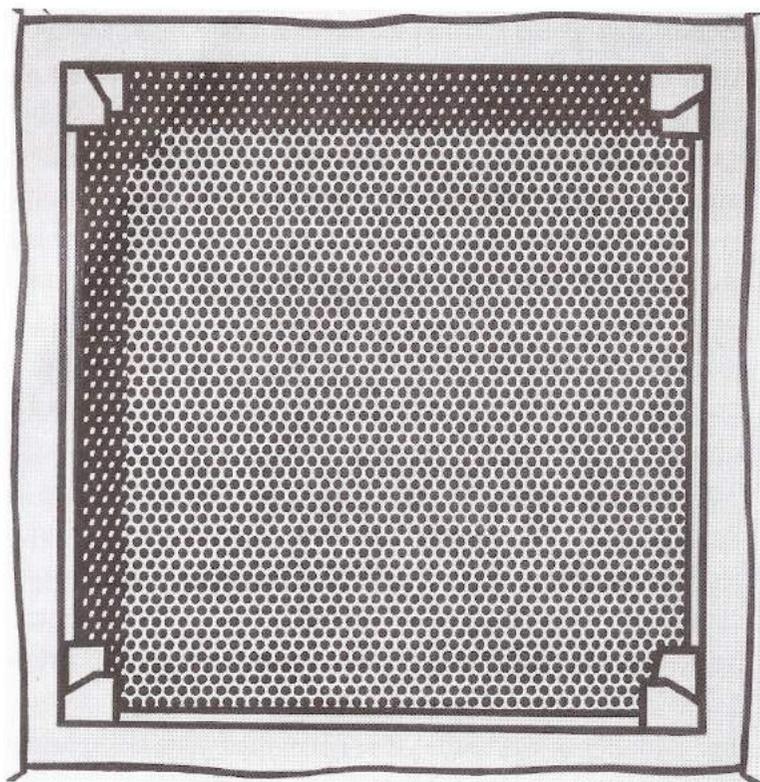
queta, não adota valores exclusivos, nem usa gravata; possui um conjunto vulgar de relações e quase sempre é vista passeando pelos sentidos com outras artes antitéticas.

Tanto a abstração quanto a realidade, no entanto, estão envolvidas naquela dimensão sagrada do século XX, espaço. A divisão única entre elas ofuscou o fato de que a primeira tem uma relevância prática considerável – contrariamente ao mito moderno de que a arte é “inútil”. Se a arte possui uma referência cultural (além de ser “cultura”), esta certamente se encontra na definição do nosso espaço e tempo. O fluxo de energia entre os conceitos de espaço articulou-se nas obras de arte, e o espaço que ocupamos é uma das forças essenciais e menos compreendidas do modernismo. O espaço modernista redefine a condição do observador; mexe com sua autoimagem. A concepção modernista de espaço, não de seu tema, talvez seja o que o público veja acertadamente como ameaça. Mas, claro, o espaço não representa ameaça alguma, não tem nenhuma hierarquia. Suas mitologias são drenadas; sua retórica, aniquilada. É simplesmente uma espécie de força indiferenciada. Não é uma “degeneração” do espaço, mas a refinada convenção de uma cultura desenvolvida que anulou seus valores em nome de uma abstração chamada “liberdade”. O espaço é hoje apenas o lugar onde as coisas acontecem; as coisas fazem o espaço existir.

Elucidou-se o espaço não só no quadro, mas no local onde o quadro é pendurado – a galeria, a qual, com o pós-modernismo, junta-se à superfície pictórica como uma unidade de discurso. Se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço. O fragmento do mundo real

arremessado na superfície do quadro é o imprimátur de uma energia geradora irrefreável. Quando nos encontramos no recinto da galeria, será que, numa inversão peculiar, nós não acabamos *dentro* do quadro, olhando para um plano opaco exterior que nos protege de um vazio? (As pinturas de Lichtenstein na *parte de trás* de uma tela não poderiam ser um tema para isso?) À medida que nos deslocamos naquele espaço, olhando para as paredes, evitando o que está no chão, nós nos conscientizamos de que a galeria também contém um fantasma errante mencionado freqüentemente nos informes da vanguarda – o Espectador.

Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente. Ele – tenho certeza de que se trata mais de homens que de mulheres – apareceu com o modernismo, com o desaparecimento da perspectiva. Parece ter nascido do quadro e, como um Adão sensível, é várias vezes atraído de volta para contemplá-lo. O Espectador parece um pouco taciturno; ele não é eu ou você. Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjeturas mais fantasiosas. Ele as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas: “O visitante sente...”; “o observador percebe...”; “o espectador se movimenta...”. É sensível a efeitos: “O efeito no espectador é...” Ele fareja as ambigüidades como um cão de caça: “cativado por essas am-



Roy Lichtenstein, *Esticador*, 1968, cortesia Irving Blum (foto: Rudolph Burckhardt)

bigüidades, o espectador...". Ele não apenas fica de pé ou senta-se diante de uma ordem; deita-se e até engatinha quando o modernismo lhe impinge seus últimos ultrajes.

Lançado na escuridão, privado de pistas para compreender, atordoado por refletores, ele frequentemente observa sua própria imagem mutilada e reciclada em vários meios. A arte o conjuga, mas ele é um verbo preguiçoso, ansioso por carregar o fardo do significado, mas nem sempre capaz disso. Ele pondera; experimenta; é mistificado, desmistificado. Afinal, o Espectador anda às tontas com atribuições confusas: ele é um conjunto de reflexos motores, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro vivo, um ator frustrado, até um gatilho de som e luz num espaço minado para a arte. Pode-se até dizer-lhe que ele é um artista e persuadi-lo de que sua contribuição no que ele observa ou tropeça é sua assinatura de autenticação.

Ainda assim o Espectador possui uma linhagem nobre. Está em sua genealogia o racionalista do século XVIII de olhar astuto – talvez o Espectador de Addison<sup>3</sup>, cujo equivalente na galeria é “o visitante” e “o observador”. Um predecessor mais próximo é o eu do romantismo, que rapidamente se biparte para produzir um ator e uma platéia, um protagonista e um olho que o observa.

Essa divisão romântica é comparável à entrada do terceiro ator no teatro grego. Multiplicam-se os níveis de percepção, reformam-se as relações, novos vazios são preenchidos com

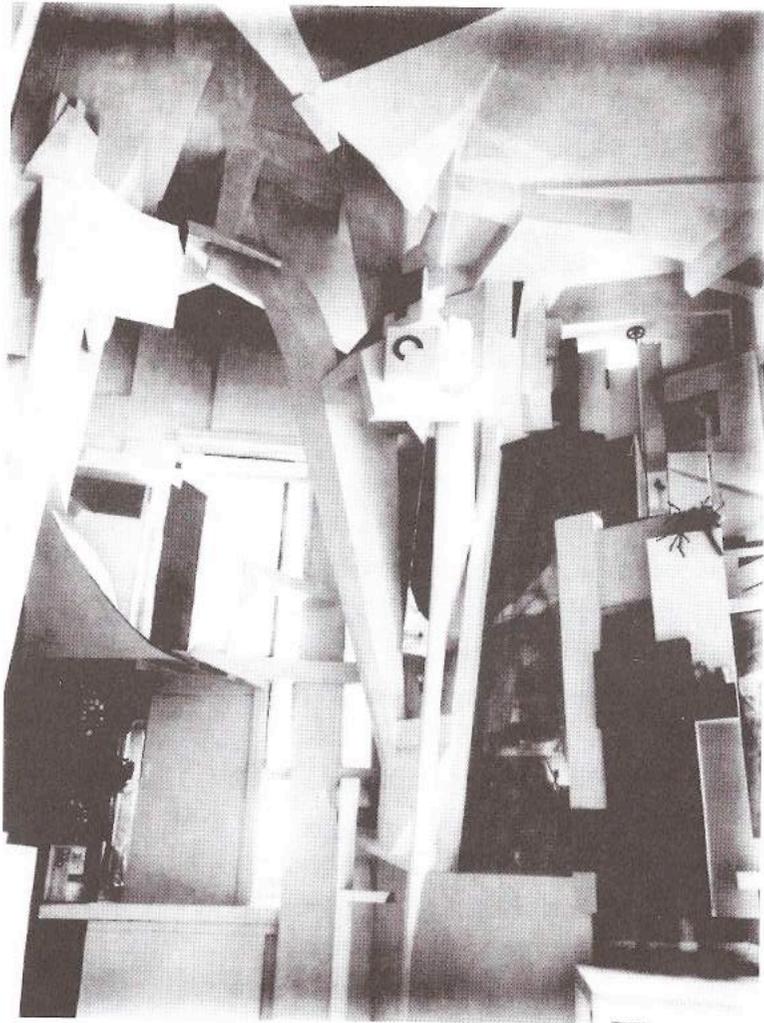
3. Referência a Joseph Addison (1672-1719), publicista e escritor inglês que fundou com Robert Steele, em 1711, o periódico *The Spectator* (*O Espectador*). Seus ensaios traçaram o perfil do cavalheiro ideal e do moralismo que dominaria a época vitoriana.

o metacommentário da platéia. O Espectador e seu primo esnobe, o Olho, chegam em boa companhia. Delacroix os convida ocasionalmente; Baudelaire é íntimo deles. Eles não se dão muito bem. O Olho assexuado é muito mais inteligente que o Espectador, que possui um quê de obtusidade masculina. O Olho pode ser treinado de certo modo, e o Espectador, não. É um órgão muito apurado, nobre até, estética e socialmente superior ao Espectador. É fácil um escritor ter à mão um Espectador – há nele algo do Eterno Criado. É mais difícil contar com um Olho, embora nenhum escritor deva prescindir de um. Não ter um Olho é estigma que precisa ser escondido, talvez conhecendo alguém que possua um.

O Olho pode ser dirigido, mas com menos certeza do que o Espectador, que, ao contrário do Olho, tem uma ânsia de satisfazer muito maior. O Olho é um conhecido super-sensível, com o qual se deve manter boas relações. É quase sempre questionado com certo nervosismo, e suas reações são recebidas com respeito. Deve-se aguardar enquanto ele observa – sendo a observação sua função especializada perfeita: “O olho discrimina entre ... . O olho decide ... . O olho entra em cena, pondera, compara, discerne, percebe ...”. Mas, como qualquer puro-sangue, ele tem limites. “Às vezes o olho deixa de perceber ...”. Nem sempre previsível, sabe-se que ele engana. Tem dificuldade com o conteúdo, a última coisa que o Olho quer ver. Ele não serve nem um pouco para olhar táxis, acessórios de banheiro, garotas, resultados esportivos. Na verdade, é tão especializado que pode acabar olhando para si mesmo. Mas ele é imbatível para olhar um tipo particular de arte.

O Olho é o único habitante da asséptica foto da exposição. O Espectador não está presente. As fotos de exposição são geralmente de obras *abstratas*; os realistas não se interessam muito por elas. Nas fotos de exposição a questão da escala é confirmada (deduz-se o tamanho da galeria pela foto) e obscurecida (a ausência de um Espectador pode indicar que a galeria tenha nove metros de altura). Essa falta de escala coaduna-se com as variações com as quais uma reprodução mostra a obra de arte de sucesso. A arte com que o Olho se relaciona quase exclusivamente é aquela que preserva a superfície pictórica – a linha dominante do modernismo. O Olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto – tudo o que é impuro, a colagem inclusive – atende ao Espectador. O Espectador encontra-se num espaço fragmentado pelos efeitos da colagem, a segunda grande força que modificou o recinto da galeria. Quando o Espectador é Kurt Schwitters, somos transportados a um espaço que só podemos ocupar por meio de relatos de testemunhas, percorrendo com os olhos fotografias que mais tantalizam do que confirmam a experiência: sua *Merzbau* de 1923 em Hanover, destruída em 1943.

“Ela cresce quase como uma cidade”, escreveu Schwitters, “quando se erige um novo prédio, o Departamento de Habitação verifica se a aparência da cidade como um todo não será estragada. No meu caso, topo com uma ou outra coisa que ficaria bem na KdeE (Catedral da Indigência Erótica), então eu a pego, levo-a para casa e a agrego e pinto, sempre atento ao ritmo do conjunto. Aí chega o dia em que percebo



Kurt Schwitters, *Merzbau*, iniciada em 1923 – destruída em 1943, Hanover, Alemanha

que estou com um cadáver nas mãos – despojos de um movimento de arte que hoje é *passé*<sup>4</sup>.

Então, acontece que eu não mexo nelas, só as cubro inteiramente ou parcialmente com outras coisas, deixando claro que elas estão sendo depreciadas. À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam-se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição."

As testemunhas não falam delas *dentro* da *Merzbau*. Olham *para* ela, ao contrário de se sentirem *dentro* dela. O *Environnement* era um gênero que só apareceria quarenta anos depois, e a idéia de um espectador rodeado não era ainda consciente. Todos reconheceram a invasão do espaço, e o autor encontrava-se, como notou Werner Schmalenbach, "progressivamente expropriado". Não se reconhece a energia que alimentava essa invasão, ainda que mencionada por Schwitters, porque, se a obra tinha um princípio organizador, era o do mito de uma cidade. A cidade dava os materiais, os modos de procedimento e uma estética primitiva de contigüidade – uma congruência impingida por necessidades e intenções misturadas. A cidade é o contexto indispensável da colagem e do espaço da galeria. A arte moderna precisa de um rumor de tráfego do lado de fora que a autentique.

4. Ultrapassado, antiquado (em francês no original).

A *Merzbau* era uma obra mais forte e sinistra do que aparentam as fotografias de que dispomos. Nasceu em um ateliê – quer dizer, um recinto, materiais, um artista e um processo. Espaço ampliado (escada acima e abaixo) e efeito do tempo (por cerca de treze anos). Não se pode pensar na obra como estática, como parece nas fotografias. Composta por metros e anos, era uma estrutura mutante, polifônica, com múltiplos motivos, funções, conceitos de espaço e de arte. Continha em relicários lembranças de amigos como Gabo, Arp, Mondrian e Richter. Era uma autobiografia de passeios na cidade. Havia um “necrotério” de roteiros da cidade (*A Caverna do Crime Sexual*, *A Catedral da Indigência Erótica*, *A Gruta do Amor*, *A Caverna dos Assassinos*). Preservava a tradição cultural (*A Caverna dos Nibelungos*, *A Caverna de Goethe*, a absurda *Exposição de Michelangelo*). Revisava a história (*A Caverna dos Heróis Depreciados*) e sugeria modelos de comportamento (*As Cavernas da Adoração dos Heróis*) – dois sistemas de valores incorporados que, como o ambiente, estavam sujeitos a mudanças. A maioria dessas hipóteses expressionistas/dadá estava escondida, como a culpa, pelo revestimento construtivista posterior que transformou a *Merzbau* num híbrido utópico: em parte projeto utilitário (mesa, banquetas), em parte escultura, em parte arquitetura. Já que foi feita uma colagem expressionista/dadaísta por cima, a história estética transformou-se num registro arqueológico. O Construtivismo não tornou mais evidente a estrutura, que se manteve, diz Schmalenbach, como “um espaço irracional”. Tanto o espaço quanto o artista – costumamos pensar nos dois juntos – permutaram identidades e máscaras. Como as identidades do autor

são externadas em sua concha/caverna/sala, as paredes avançam sobre ele. Às vezes ele muda rápido de lugar um espaço que se reduz, como se fosse uma peça de uma colagem animada.

Havia um quê de involutivo e avesso na *Merzbau*. Seus conceitos continham uma espécie de loucura reconhecida por alguns visitantes ao comentar sobre sua *falta* de excentricidade. Suas diversas dialéticas – entre o Dadá e o Construtivismo, a estrutura e a vivência, o orgânico e o arqueológico, a cidade do lado de fora, o espaço interior – movem-se em torno de um trabalho: *transformação*. Kate Steinitz, a mais perspicaz visitante da *Merzbau*, notou uma caverna “em que um frasco com urina fora colocado de forma tão estudada que os raios de luz que incidiam sobre ele transformavam o líquido em ouro”. A natureza sacramental da transformação está profundamente ligada ao idealismo romântico; em sua fase expressionista, ela se põe à prova fazendo o resgate de materiais e temas mais desgastados. A princípio a superfície pictórica é um espaço de transformação idealizado. A transformação dos objetos é contextual, uma questão de recolocação. A proximidade em relação à superfície pictórica contribui para essa transformação. Quando isolado, o contexto dos objetos é a galeria. Por fim, a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação. Nesse ponto, como mostrou o Minimalismo, a arte pode tornar-se literal e ser destransformada; a galeria a fará arte de qualquer maneira. É difícil erradicar o Idealismo da arte, porque a própria galeria vazia torna-se *art manqué*, preservando-o. A *Merzbau* de Schwitters talvez seja o primeiro exemplo de uma “gale-

ria" como uma câmara de transformação, a partir da qual o mundo pode ser colonizado pelo olho convertido.

A trajetória de Schwitters dá outro exemplo de um espaço íntimo definido por sua aura particular. Durante sua estada num campo britânico de prisioneiros para inimigos estrangeiros, na ilha de Wight, ele construiu uma moradia sob uma mesa. Essa criação de um lugar num campo de desalojados é animalésca, hilariante e nobre. Olhando para trás, esse espaço, de que, como a *Merzbau*, só podemos recordar, demonstra a firmeza com que Schwitters valorizou a função recíproca entre arte e vida, neste caso mediada simplesmente pela existência. Como partes de Merz, os fatos corriqueiros da ocupação sob um tampo, encoberta por pés em movimento, são transformados com o tempo, pela vida diária, num ritual. Caberia dizermos hoje que isso era em parte uma *performance* numa protogaleria criada para si mesma?

A *Merzbau* de Schwitters, como outras colagens cubistas, traz uma letra destoante – e letras e palavras são, no entender de Braque, responsáveis por uma "sensação de convicção". A colagem é uma atividade ruidosa. Uma trilha sonora acompanha suas palavras e letras. Sem entrar na complexidade atraente da letra e da palavra no modernismo, elas são destrutivas. Do Futurismo à Bauhaus, as palavras atravessam os meios e literalmente forçam sua presença no palco. Todos os movimentos mistos possuem um componente teatral que corre paralelamente ao recinto da galeria, mas, a meu ver, não contribui muito para sua definição. As convenções do teatro morrem na galeria. Schwitters deve ter reconhecido isso quando separou seus dois tipos de teatro: um era uma atua-

lização caótica multissensorial da *Merzbau*, envolvendo o espectador; o outro, uma elucidação do teatro convencional por meio do Construtivismo. Nenhum deles realmente interfere no recinto da galeria, embora a imaculada galeria mostre alguns vestígios da manutenção doméstica construtivista. A representação numa galeria obedece a um conjunto de convenções inteiramente diferente do da representação teatral.

As récitas de Schwitters romperam as convenções da vida comum – falar, instruir. A maneira como essa pessoa bem vestida ordenava suas declarações deve ter sido desconcertante – como um caixa de banco entregando a você um aviso de sustação depois de receber seu cheque. Em carta a Raoul Hausmann, ele fala de uma visita ao grupo de Van Doesburg em 1923-24:

Doesburg leu um Programa dadaísta muito bom [em Haia], no qual ele dizia que os dadaístas fariam algo inesperado. Nesse instante eu me levantei em meio ao Publick e lati alto. Algumas pessoas desmaiaram e foram carregadas para fora, e os jornais noticiaram que Dadá significa latido. De imediato recebemos Reservas de Haarlem e Amsterdam. Os ingressos se esgotaram em Haarlem, e eu andava de um modo que todos pudessem me ver, e todos esperavam que eu latisse. Doesburg disse de novo que eu faria uma coisa inesperada. Dessa vez assoei o nariz. Os jornais escreveram que eu não lati, que só assoei o nariz. Em Amsterdam estava tão cheio que as pessoas ofereceram quantias astronômicas para conseguir um lugar, não lati, nem assoei o nariz. Recitei a Revolução. Uma senhora não conseguia parar de rir e teve de ser levada para fora.

As intervenções são precisas e podem ser interpretadas resumidamente – “sou um cachorro, um sujeito que assoa o nariz, um panfleto”. Como as peças de Merz, elas são inseridas numa situação determinada (*environment*), da qual extraem energia. A imprevisibilidade do contexto é um terreno propício para o aparecimento de novas convenções, que no teatro seriam abafadas pela convenção da “atuação”.

Os *Happenings* foram representados primeiramente em locais indeterminados e sem relação com o teatro – depósitos, fábricas desocupadas, antigos estabelecimentos. Os *Happenings* intervinham como um meio-termo prudente entre o teatro de vanguarda e a colagem. Viam o espectador como uma espécie de colagem em que ele se dispersava no interior – sua atenção dividida entre eventos simultâneos, os sentidos confusos e dissipados de novo por uma lógica infringida com determinação. Não se disse muito na maioria dos *Happenings*, mas, como a cidade que lhes fornecia os temas, eles literalmente engatinhavam com as palavras. *Palavras*, aliás, foi o título de um *Environment* com o qual Allan Kaprow envolveu o espectador em 1961: *Palavras* continha nomes circulantes (pessoas) que eram convidados a escrever palavras em papéis que seriam grudados nas paredes e divisórias. A colagem parece ter um desejo latente de se virar do avesso; algo nela faz lembrar um ventre.

Ainda assim a implementação do *Environment* foi estranhamente retardada. Por que não há quase nada de ambiental entre o Cubismo e Schwitters – impedindo as futuras surpresas russas – ou entre Schwitters e os *Environments* do final dos anos 1950 e início dos 60, que surgiram conjuntamente



Allan Kaprow, *Um Santuário de Maçã*, *Environment*, 1960, cortesia Judson Gallery, Nova York (foto: Robert McElroy)

com o Fluxus, os neo-realistas, Kaprow, Kienholz e outros? Talvez o Surrealismo ilustrativo, ao preservar a ilusão na pintura, tenha evitado as implicações da expulsão da superfície pictórica para o espaço real.

Nessa época há marcos e intervenções excelentes que concebem a galeria como uma unidade – Lissitzky projetou uma galeria moderna em 1925 em Hanover, enquanto Schwitters trabalhava em sua *Merzbau*. Mas, com algumas exceções duvidosas (os sacos de carvão e o fio de Duchamp?), eles não derivam da colagem. A colagem e o *assamblage* ambientais tornam-se mais claros com a aceitação do *tableau* como gênero. Com os *tableaux* (Segal, Kienholz), o espaço ilusionista dentro do quadro tradicional concretiza-se na caixa da galeria. A paixão por concretizar até a ilusão é uma marca – um estigma, até – da arte dos anos 60. Com o *tableau*, a galeria “personifica” outros recintos. É um bar (Kienholz), um quarto de hospital (Kienholz), um posto de gasolina (Segal), um quarto de dormir (Oldenburg), uma sala de estar (Segal), um ateliê “verdadeiro” (Samaras). O recinto da galeria “assimila” os *tableaux* e os transforma em arte, tanto quanto sua reprodução se tornara arte dentro do espaço ilusório de um quadro tradicional.

Num *tableau*, o espectador sente de certa maneira que não deveria estar lá. A arte de Segal torna isso mais evidente que a de qualquer outro. Seus objetos – em enorme quantidade – portam uma história de ocupação anterior, seja um ônibus ou um restaurante ou uma porta. Sua familiaridade distancia-se por causa do contexto da galeria e da sensação de ocupação provocada pelas figuras de gesso. As figuras con-

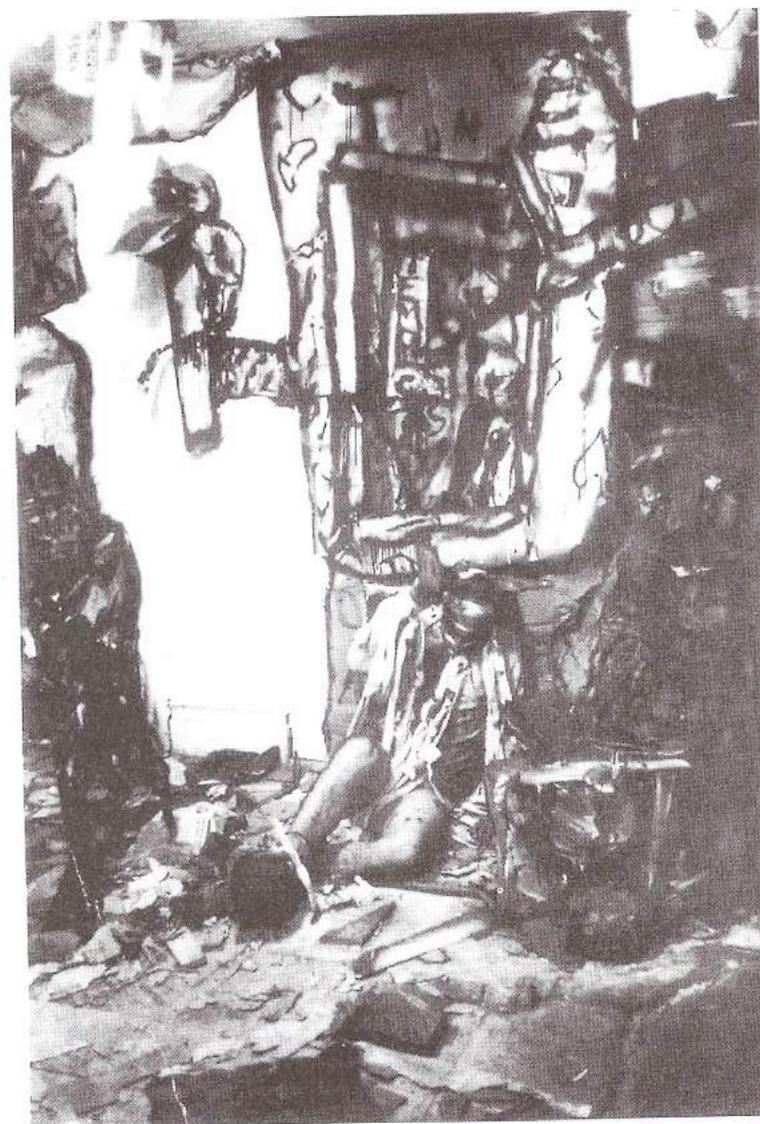
gelam essa história de uso em um tempo determinado. Como recintos de época, as peças de Segal estão presas ao tempo ao mesmo tempo que transmitem atemporalidade. Como o ambiente já se encontra ocupado, nossa relação com ele é em parte tomada pelas figuras, totalmente desprovidas do tom rosado dos vivos. Elas – mesmo com a condição de manufatura – são um simulacro de seres vivos e nos ignoram com um quê da irritante indiferença dos mortos. Apesar de suas posturas, que mais do que representar denotam relacionamentos, elas também parecem indiferentes com as outras. Há uma descontinuidade abstrata, branda, entre cada uma delas e entre elas e seu ambiente. Sua ocupação do ambiente é um tema amplo. Mas o efeito no espectador que se mistura a elas é de transgressão. Pelo fato de a transgressão fazer com que a pessoa se torne um pouco visível para si mesma, ela menospreza a linguagem corporal, estimula a convenção do silêncio e tende a colocar o Olho no lugar do Espectador. É exatamente isso que aconteceria se os *tableaux* de Segal fossem pinturas. É uma modalidade bastante sofisticada de “realismo”. O gesso branco de Segal é uma convenção de distanciamento, que também nos distancia de nós mesmos.

É chocante topar com um Hanson ou um De Andrea; é uma violação do nosso sentido de realidade ou da realidade dos nossos sentidos. Eles invadem não só o nosso espaço, mas também nossa capacidade de crer. Eles provêm, a meu ver, muito mais da colagem que da escultura, algo levado para um ambiente fechado e transformado em arte pela galeria. Ao ar livre, em contexto próprio, seriam interpretados como vivos, isto é, não seriam olhados duas vezes. São esta-

ções no caminho da obra máxima da colagem – a figura viva. Essa figura foi apresentada na O.K. Harris em 1972 por Carlin Jeffrey: a escultura viva, que, como uma obra de colagem, contava – a pedido – sua história. Uma figura viva na condição de colagem nos remete às indumentárias de Picasso para *Parade*, um quadro ambulante cubista; e é um bom ponto para retomar estes dois amigos íntimos modernos, o Olho e o Espectador.

O Olho e o Espectador partem do Cubismo Analítico em direções diferentes. O Olho vai junto com o Cubismo Sintético, pois este assume a incumbência de redefinir a superfície pictórica. O Espectador, como vimos, enfrenta a invasão do espaço real realizada pela superfície pictórica de Pandora, inaugurada pela colagem. Essas duas direções – ou tendências, como o crítico Gene Swenson as denominou – rivalizam-se em seu opróbrio. O Olho trata o Espectador com desprezo; o Espectador acha que o Olho não tem contato com a realidade. As farsas do relacionamento possuem proporções wildianas; um Olho sem um corpo e um corpo sem boa parte de um Olho costumam se tratar com frieza. Mesmo assim ainda mantêm uma espécie de diálogo que nenhum deles quer mencionar. E no Último-Modernismo os dois se reúnem com a intenção de esclarecer o mal-entendido. Depois do clímax derradeiro – e norte-americano – do modernismo, o Olho conquista triunfalmente a superfície pictórica de Pollock e parte em direção à Color Field; o Espectador o traz para o espaço real, onde tudo pode acontecer.

No final dos anos 60 e 70, Olho e Espectador negociam algumas transações. Os objetos, por mais diminutos, sempre



Claes Oldenburg, *Happening de "A Rua"*, cortesia Leo Castelli Gallery, Nova York (foto: Martha Holmes)

provocaram percepções não só visuais. Embora o que estivesse lá se revelasse instantaneamente para o olho, era preciso verificar melhor; não fosse assim, qual o sentido da tridimensionalidade?

Aqui há dois tipos de período de tempo: o olho apreendia o objeto de uma só vez, como na pintura, e depois o corpo o levava ao redor do objeto. Isso estimulava um *feedback* entre a expectativa confirmada (verificação) e a sensação corporal subliminar até então. Olho e Espectador não estavam unidos, mas cooperavam nesse momento. O Olho bem acurado recebia algumas informações residuais de seu corpo abandonado (a cinestesia da gravidade, do movimento etc.). Os outros sentidos do Espectador, sempre em estado bruto, eram impregnados com algumas das percepções precisas do Olho. O Olho comanda o movimento do corpo para lhe dar informações – o corpo torna-se um coletor de dados. Há um tráfego intenso nos dois sentidos dessa rodovia sensorial – entre a sensação conceituada e o conceito efetivado. Nessa aproximação instável encontra-se a origem dos cenários de percepção, *performance* e *Body Art*.

A galeria vazia, portanto, não está vazia. Suas paredes são sensibilizadas pela superfície pictórica, seu espaço imprimado pela colagem; e ela abriga dois inquilinos com contrato de longo prazo. Por que foi necessário criá-los? Por que o Olho e o Espectador afastam-se do nosso ser cotidiano para interromper e duplicar nossos sentidos?

Quase sempre é como se não pudéssemos mais vivenciar coisa alguma sem primeiro nos distanciarmos dela emocionalmente. Na verdade, o distanciamento pode ser hoje um

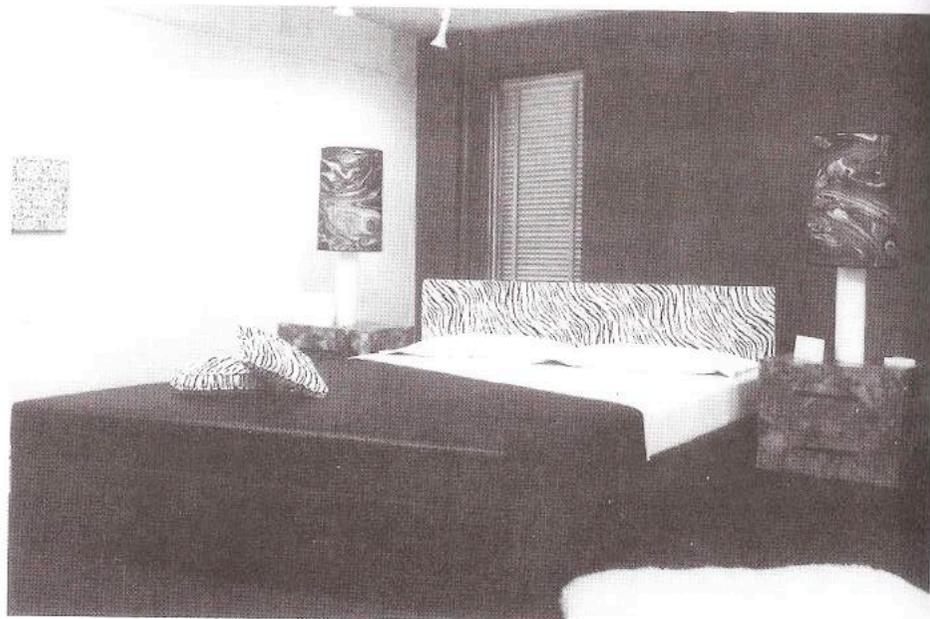


Lucas Samaras, *Quarto de Dormir*, 1964, cortesia The Pace Gallery, Nova York

Allan Kaprow, *Palavras* (detalhe), *Environment*, 1962

princípio necessário à vivência. Qualquer coisa muito próxima de nós ostenta o rótulo “Objetivo e Engula de Novo”. Esse modo de lidar com a vivência – especialmente a vivência da arte – é infalivelmente contemporâneo. Mas, enquanto seu *pathos* é óbvio, não é de todo negativo. Como modo de vivência pode ser chamado de adulterado, mas não tão adulterado como o nosso “espaço”. É simplesmente o resultado de certas necessidades que nos foram impostas. A maior parte da nossa vivência só se torna perfeitamente clara pela mediação. O exemplo comum é a foto. Você só confirma como se divertiu nas férias de verão pelas fotos. Pode-se então adaptar a vivência a certos princípios de “divertimento”. Esses ícones em cores são usados para convencer os amigos de que você se divertiu – se eles acreditarem, você acredita. Todo o mundo quer ter fotografias não só para comprovar, mas para inventar sua experiência. Essa constelação de narcisismo, insegurança e *pathos* é tão forte que acho que ninguém está livre dela.

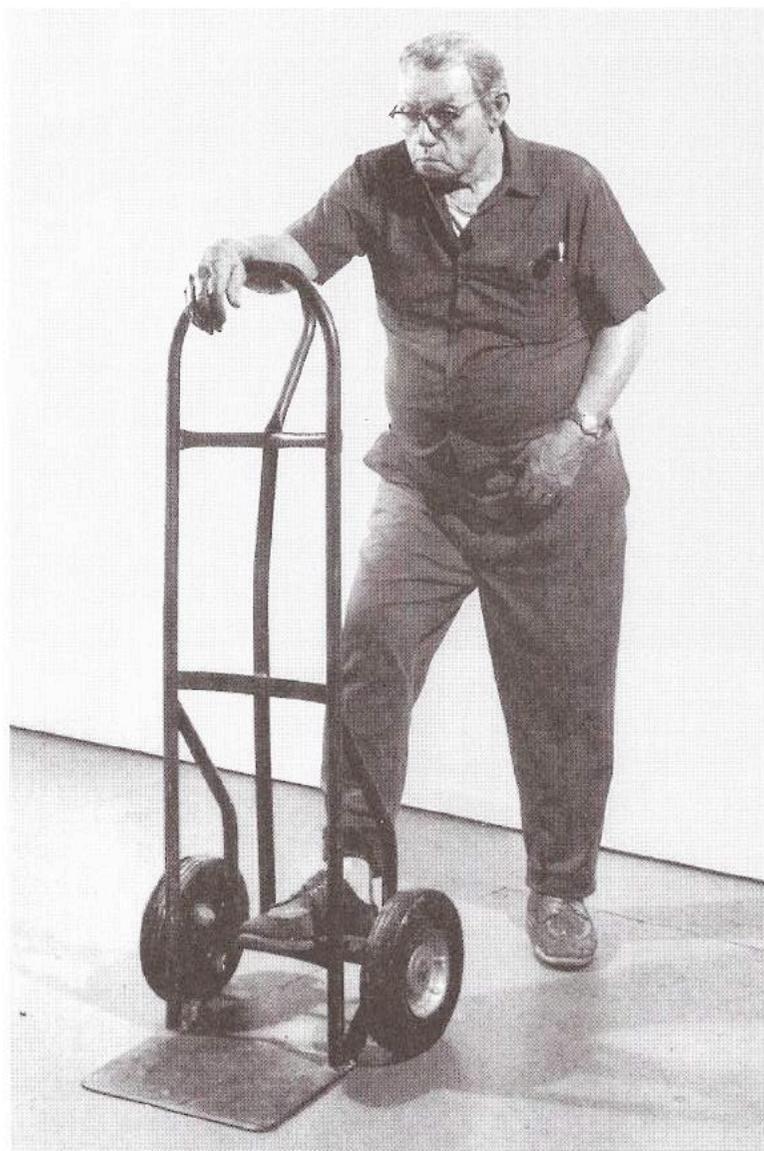
Assim, em muitos campos da experiência há um tráfego intenso de procuradores e suplentes. A dedução é que a vivência talvez nos mate. O sexo costumava ser a última coisa em que a privacidade preservava a experiência direta sem a intervenção de modelos. Mas, quando o sexo se tornou público, quando seu estudo se tornou tão inevitável quanto o tênis, apareceu o infalível suplente prometendo uma experiência “real” pela própria consciência do eu que a torna inacessível. Aqui, como em outras experiências indiretas, o “sentir” é transformado em produto de consumo. A arte moderna, no entanto, nesta e em outras áreas, estava à frente da época.



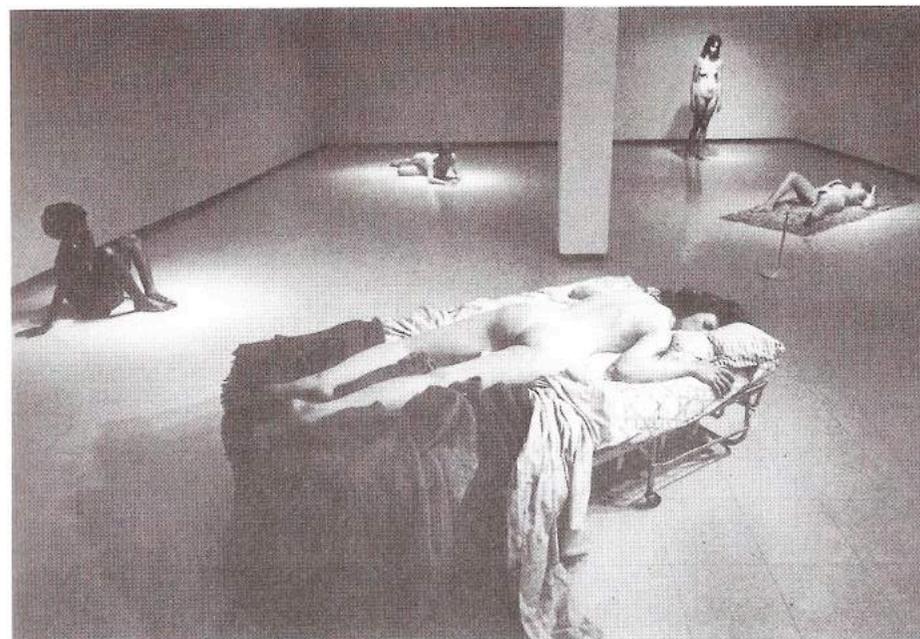
Claes Oldenburg, *Conjunto de Quarto de Dormir*, 1963, cortesia National Gallery of Canada, Ottawa



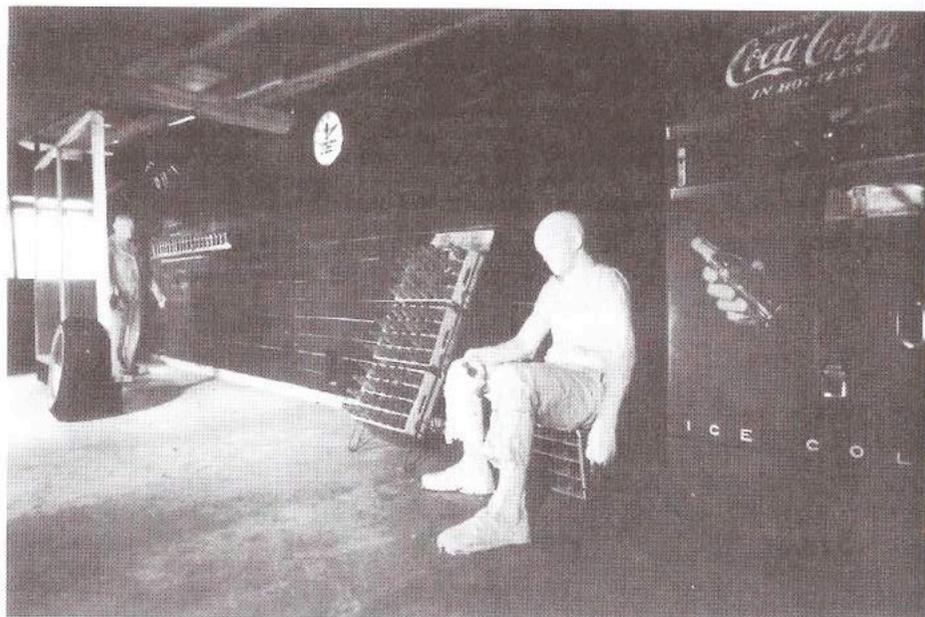
Edward Kienholz, *Restaurante Barato* (detalhe), 1965, acervo do Stedelijk Museum, Amsterdam



Duane Hanson, *Homem com Carrinho de Mão*, 1975, cortesia O.K. Harris Works of Art, Nova York (foto: Eric Pollitzer)



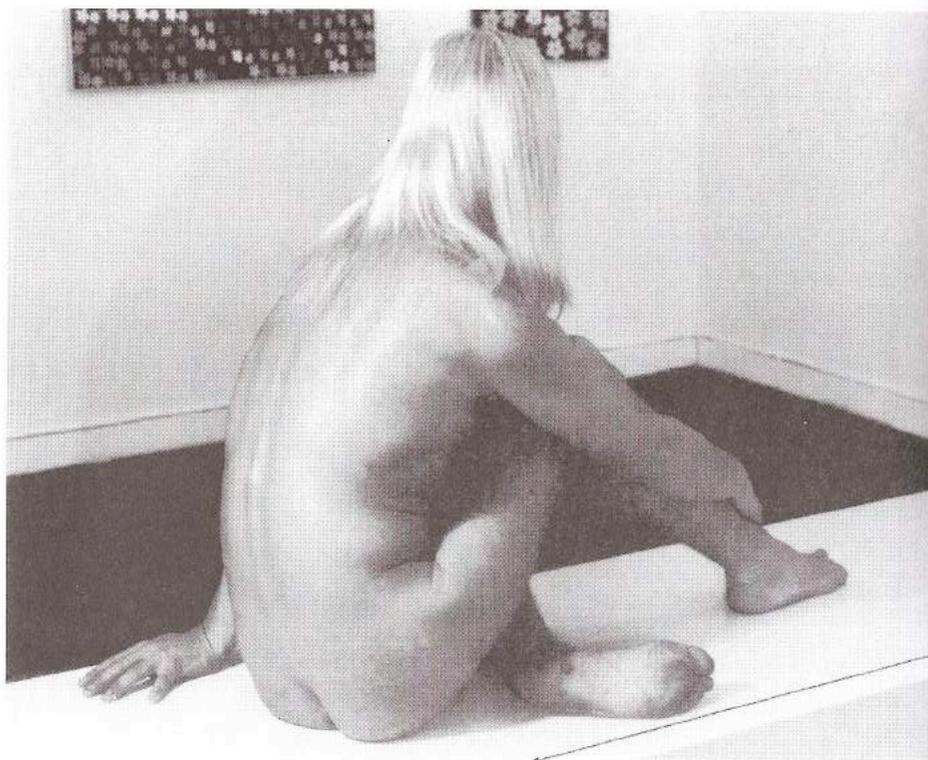
John de Andrea, vista da instalação, 1974, cortesia O.K. Harris Works of Art, Nova York



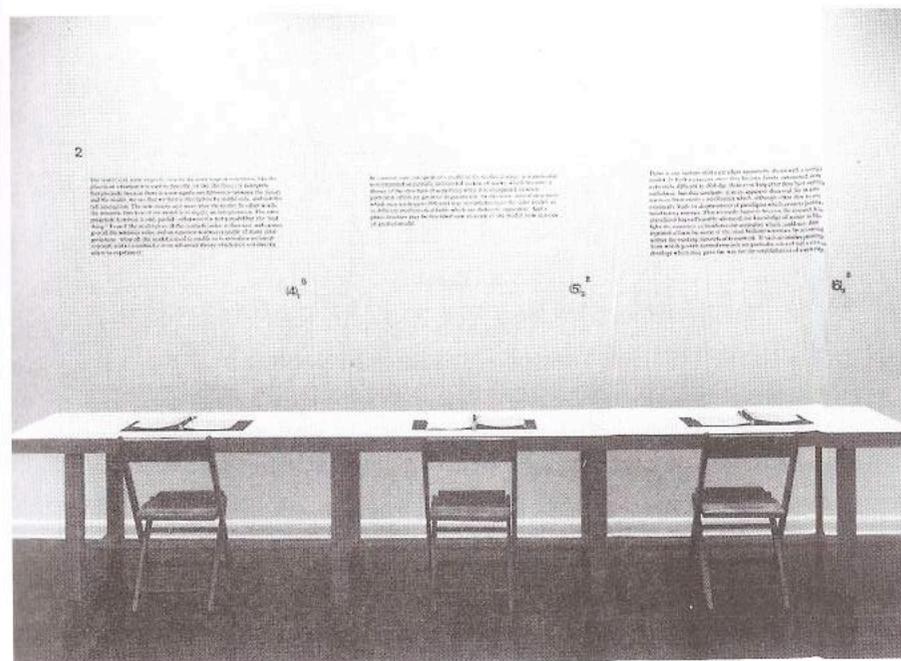
George Segal, *Posto de Gasolina*, 1968, cortesia National Gallery of Canada, Ottawa

Pois o Visitante – literalmente algo que você desconsidera – e o Olho validam a experiência. Eles nos acompanham sempre que entramos numa galeria, e a solidão das nossas perambulações é obrigatória, porque estamos realmente realizando um miniseminário com nossos suplentes. Precisamente até esse ponto, estamos ausentes. A presença diante de uma obra de arte, então, significa que nos ausentemos em favor do Olho e do Espectador, que nos contam o que teríamos visto se estivéssemos lá. A obra de arte ausente costuma ser muito mais presente para nós. (Creio que Rothko compreendeu isso mais do que qualquer outro artista.) Essa complexa anatomia da apreciação da arte é nossa viagem “a qualquer outro lugar”; é fundamental para a nossa identidade moderna transitória, que está sempre sendo recondicionada por nossos sentidos instáveis. Pois o Espectador e o Olho são convenções que estabilizam nosso ausente sentido de nós mesmos. Eles reconhecem que nossa própria identidade é fictícia e nos dão a ilusão de que estamos presentes por meio de uma semiconsciência de duas faces. Nós objetivamos e consumimos a arte, então, para nutrir nosso eu inexistente ou para manter um faminto por estética chamado “homem formalista”. Tudo fica mais claro se voltarmos àquele momento em que um quadro se tornou um parceiro ativo na percepção.

Os primeiros espectadores do Impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava verificar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O Espectador era forçado a ir para trás e para a frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. E o Es-



Carlin Jeffrey, vista da instalação, 1972, cortesia O.K. Harris Works of Art, Nova York  
(foto: Eric Pollitzer)



Joseph Kosuth, vista da instalação, 1972, cortesia Leo Castelli Gallery, Nova York

pectador começava a exprimir suas primeiras queixas: não só “O que deve ser isso?” e “O que isso significa?”, mas “Onde devo me colocar?”

As questões de postura são intrínsecas ao Modernismo. O Impressionismo deu início àquela aflição do Espectador inseparável da arte mais avançada. Ao lermos os informes da vanguarda, parece que o Modernismo desfilou por uma enorme angústia sensorial. Dessa vez o objeto de exame minucioso torna-se ativo; nossos sentidos são postos à prova. O Modernismo enfatiza o fato de que a “identidade” no século XX concentra-se na percepção, tema para o qual a filosofia, a fisiologia e a psicologia voltaram grande atenção. Sem dúvida, assim como os *sistemas* eram uma obsessão do século XIX, a *percepção* é do século XX. Ela interpõe-se entre o objeto e a idéia e abrange a ambos. Como a obra de arte “ativa” está contida no espectro da percepção, duvida-se dos sentidos; e, já que os sentidos apreendem a informação que confirma a identidade, a identidade torna-se problemática.

O Olho representa, então, duas forças opostas: a fragmentação do eu e a ilusão de mantê-lo uno. O Espectador possibilita tal experiência na medida em que nos é consentido tê-la. A alienação e a distância estética embaralham-se – e não infrutiferamente. Parece uma situação instável: um eu fragmentado, sentidos incapacitados, suplentes incumbidos da discriminação precisa. Mas é um “sisteminha” coeso com grande estabilidade interna. Ele se reforça toda vez que você apela ao Olho e ao Espectador.

Porém, o Olho e o Espectador representam mais do que sentidos fugidios e uma identidade inconstante. Quando nos

tornamos conscientes de estar olhando para uma obra de arte (olhando para nós mesmos olhando), qualquer certeza sobre o que estava “lá” é destruída pelas incertezas do processo de percepção. O Olho e o Espectador representam esse processo, que reafirma constantemente os paradoxos da consciência. Há uma maneira de prescindir desses dois suplentes e vivenciar “diretamente”. Essa experiência, claro, anula a autoconsciência que mantém a memória. Assim, o Olho e o Espectador admitem o desejo da vivência direta, ao mesmo tempo que reconhecem que a consciência modernista só se obscurece temporariamente. De novo o Olho e o Espectador emergem com função dupla – tanto conservadores da nossa consciência quanto seus subversores. Algumas das obras pós-modernas mostram uma compreensão exata desse particular.

As cotas que lhes cabem no processo são tolhidas pelos vestígios de memória ordenada – a documentação, que propicia não a experiência mas a comprovação dela.

O processo, então, nos dá oportunidades de suprimir o Olho e o Espectador assim como de institucionalizá-los; e isso aconteceu. O Conceitualismo Rígido suprime o Olho em favor da mente. O público apreende. A linguagem é razoavelmente bem-dotada para examinar a série de condições que formula o produto final da arte: “sentido”. Essa investigação tende a tornar-se auto-referente ou contextual – quer dizer, mais como arte ou mais como as condições que a sustentam.

Uma dessas condições é o Espaço da galeria. Assim, há um paradoxo surpreendente na “instalação” de Joseph Kosuth na Castelli em 1972: as mesas, os bancos, os livros aber-

tos. Não se trata de uma sala de olhar, mas de uma sala de leitura. A solenidade da informalidade é enganosa. Aqui se encontra o clima do gabinete de Wittgenstein, da forma como o imaginamos. Ou seria uma sala de aula? Nua, despojada, quase puritana, ela suprime e também traz consigo o exclusivo claustro da estética que é a galeria. É uma imagem notável.

Tal como seu oposto – a imagem de um homem numa galeria ameaçando sua própria essência com uma violência explícita ou implícita. Se o Conceitualismo suprime o Olho ao colocá-lo de novo a serviço da mente, a Body Art, como a de Chris Burden, associa o Espectador com o artista e o artista com a arte – uma trindade consagrada. A punição do Espectador é um tema da arte avançada. É uma idéia extravagante a eliminação do Espectador por meio de sua identificação com o corpo do artista e pela representação nesse corpo das vicissitudes da arte e do processo. Percebemos mais uma vez o duplo movimento. Possibilita-se a vivência, mas à custa de distanciar-se dela emocionalmente. Há algo de tremendamente patético na figura isolada na galeria, experimentando limites, criando um ritual com as agressões ao próprio corpo, agrupando informações esparsas na carne de que ela não consegue livrar-se.

Nesses casos extremos, a arte torna-se a vida da mente ou a vida do corpo, e cada qual dá a sua compensação. O Olho desaparece na mente, e o Espectador, num suicídio ilusório do suplente, induz à sua própria eliminação.

### III. CONTEXTO COMO CONTEÚDO

Quando todos tínhamos uma porta da frente – não intercomunicadores nem campainhas –, a batida na porta ainda tinha uma ressonância atávica. De Quincy conseguiu uma de suas melhores passagens com a batida no portão em *Macbeth*<sup>1</sup>. A batida anuncia que “o horroroso parêntesis” – o crime – terminou e que voltamos “às traquinices do mundo em que vivemos”. A literatura nos coloca como aquele que bate (a Sra. Blake responde à porta, já que o Sr. Blake está no Céu e não deve ser perturbado) e aquele que atende à batida (o visitante de Porlock tirando Coleridge do entorpecimento de *Kubla Khan*<sup>2</sup>). O visitante inesperado evoca expectativa, insegurança, até medo – embora geralmente não seja nada, às vezes um garoto que bateu e saiu correndo.

1. O autor refere-se à obra do escritor inglês Thomas De Quincy (ou Quincey) (1785-1859) e faz uma paráfrase com o título original do ensaio, *On the Knocking at the Door in Macbeth* (1823).
2. Referência ao poema *Kubla Khan*, escrito em 1797 por Samuel Taylor Coleridge logo após um sonho sob efeito de ópio. Uma pessoa vinda de Porlock (cidade no sudeste da Inglaterra) interrompe a escrita de Coleridge, que por isso deixou inacabado o poema sobre o palácio do imperador mongol Kubla Khan.

Se a casa é a casa do modernismo, quem se espera que bata à porta? A própria casa, erigida sobre fundações perfeitas, é imponente, muito embora a vizinhança esteja mudando. Tem uma cozinha dadá, um belo sótão surrealista, uma sala de jogos utópica, um refeitório dos críticos, galerias limpas e bem iluminadas para o que é atual, luzes votivas a diversos santos, um gabinete de suicídios, vastas despesas e um albergue no porão onde as histórias fracassadas se espalham resmungando como pedintes. Ouvimos a batida tonitruante dos expressionistas, a batida em código dos surrealistas, os realistas na entrada de serviço, os dadaístas serrando a porta de trás. É muito típica a batida dos abstracionistas, única, sem repetição. E é inconfundível a batida peremptória da inevitabilidade histórica, que faz a casa toda sair correndo.

Em geral, quando estamos absortos em alguma coisa, uma batida leve leva-nos a responder pela falta de pretensão – não pode ser grande coisa. Abrimos a porta e vemos uma figura toda esfarrapada, com um rosto como o do Sombra, mas muito bondosa. É sempre uma surpresa encontrar Marcel Duchamp lá; mas lá está ele, já do lado de dentro antes de nos darmos conta, e após sua visita – ele nunca fica muito tempo – a casa não é mais a mesma. Ele visitou o “cubo branco” da casa pela primeira vez em 1938 e inventou o teto – se é que invenção é fazer-nos conscientes daquilo que concordamos não ver, isto é, consideramos como ponto pacífico. Da segunda vez, quatro anos depois, ele confiou cada partícula do espaço interior à nossa consciência – a consciência e sua ausência são a dialética fundamental de Duchamp.

O teto, até o momento em que Duchamp “pisou” nele, em 1938, parecia estar relativamente a salvo dos artistas. Já foi ocupado por holofotes, lustres, trilhos, acessórios. Hoje não olhamos muito para o teto. Na história do olhar para cima em ambientes fechados, estamos mal classificados. Em outras épocas se colocou muita coisa lá em cima para ser olhada. Pompéia propôs, por exemplo, que as mulheres, mais do que os homens, olhassem para o teto. O teto renascentista enclausurou suas figuras pintadas em celas geométricas. O teto barroco está sempre nos empurrando alguma coisa que não o teto, como se a idéia de abrigo devesse ser esquecida; o teto é na verdade um arco, uma cúpula, um céu, um vórtice rodopiando figuras até que elas sumam por um buraco celestial, como uma sublime latrina aérea; ou é uma luxuosa mobília feita a mão, estampada, dourada, uma antologia para o brasão da família. O teto rococó é tão rendilhado quanto roupa íntima (sexo) ou um pano de mesa (comida). O teto georgiano parece um tapete branco, com as bordas de estuque sempre se detendo antes do ângulo do teto com as paredes; no meio, a rosa central ondulada por sombras, da qual desce o suntuoso candelabro. Quase sempre o conjunto de imagens lá no alto faz supor que se interpretava o olhar para cima como uma espécie de olhar para baixo, o que inverte sutilmente o observador, fazendo dele uma estalactite ambulante.

Com a iluminação elétrica, o teto tornou-se um jardim intensamente cultivado de acessórios, e o modernismo simplesmente o ignorou. O teto perdeu sua função na sala como um todo. O teto georgiano, por exemplo, lançou uma paliça-

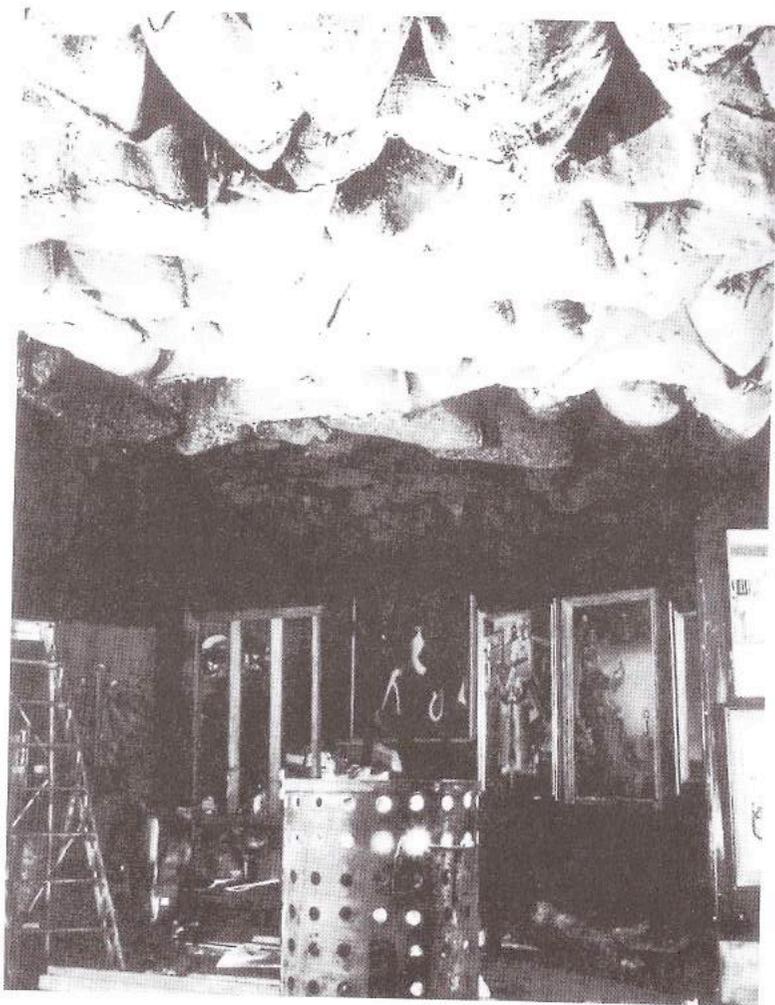
da na moldagem do quadro, ampliando a área da cobertura com um cercado gracioso e escalonado. A arquitetura moderna limitou-se a alçar uma parede nua contra um teto nu e baixou a tampa. E que tampa! Seus bocais, holofotes, *spots*, luminárias embutidas, dutos fizeram dela um parque de diversões para técnicos. Lá em cima há ainda outro vernáculo não decodificado, com toda a legitimidade funcional que justifica seu bizarro arranjo de treliça e placas acústicas como *digno* – ou seja, inconsciente. Assim, nosso consciente, que se propaga como fungo, inventa virtudes que o projetista ruim desconhecia ter. (As virtudes do vernáculo são nosso novo esnobismo.) A única tecnologia elegante conferida ao teto é a iluminação indireta, que desabrocha como ninféias no lago acima ou que, vindo de nichos, inunda uma área do teto com a suavidade crepuscular de um Olitski. A iluminação indireta é o campo de cor do teto. Mas lá em cima há também um jardim deslumbrante de formas. Na mais trivial profusão de luzes embutidas, entrecruzando-se num infundável desafio à percepção, podemos projetar a estética da era da arte minimalista/serial. Ordem e desordem fundem-se rapidamente em uma idéia única quando nos movimentamos pelo chão, levantando a questão de uma alternativa para ambos.

Deve ter dado uma sensação esquisita entrar na Exposição Internacional do Surrealismo na Galerie de Beaux-Arts em 1938, ver a maioria daqueles rebeldes sistematicamente acomodados em molduras ortodoxas, depois olhar para cima esperando ver o teto morto de sempre e ver o *chão*. Nas nossas histórias da arte moderna, costumamos considerar as velhas fotografias como um evangelho. Elas são uma prova, por-

tanto nós não as inquirimos como faríamos com qualquer testemunha. Porém, muitas perguntas sobre aqueles *1.200 Sacos de Carvão* não têm resposta. Eram mesmo 1.200 sacos? (Contá-los é uma tarefa que levaria os virginianos à loucura.) Foi a primeira vez que um artista quantificou um número alto, dando assim ao evento uma cota, um arcabouço conceitual? Onde Duchamp conseguiu aqueles 1.200 sacos? (Ele primeiro pensou em suspender guarda-chuvas abertos, mas não conseguiu encontrar aquela quantidade.) E como seria possível estarem cheios de carvão? Isso teria feito o teto – e a polícia – cair em cima dele. Eles deviam estar cheios de papel. Como ele prendeu todos eles? Quem o ajudou? Você pode vasculhar as publicações sobre Duchamp e não chegar a uma conclusão a esse respeito. Onde foram parar as luzes do teto? As fotografias mostram as luzes iluminando um conjunto de sacos aqui e ali. E, mistério dos mistérios, por que os outros artistas o deixaram fazer isso sem mais nem menos?

Ele tinha um título atípico: “Árbitro-Gerador” da exposição. Ele também pendurou os quadros? Ele os imaginou apenas como cenário de sua intervenção? Se fosse acusado de sobressair na mostra, ele poderia dizer que usou apenas o que ninguém queria – o teto e uma pequena luminária no chão; a acusação realçaria sua (enorme) modéstia, sua (excessiva) humildade.

Ninguém olha para o teto; não é um lugar que se escolha – na verdade nem era (até então) um lugar. Acima da sua cabeça, a maior obra da mostra era modesta pelo espaço ocupado, mas totalmente inoportuna psicologicamente.



Marcel Duchamp, *1.200 Sacos de Carvão*, vista da instalação na "Exposição Internacional do Surrealismo", 1938, Nova York

Num daqueles trocadilhos perversos que ele adorava, Duchamp virou a exposição de ponta-cabeça e "fez você ficar de pé sobre a cabeça". O teto é o chão e o chão, para fazer sentido, é o teto. Porque o fogareiro no chão – um braseiro de mentira feito de um velho tonel, pelo que parece – virou lustre. A polícia, com toda a razão, não o deixaria acender uma fogueira ali, então ele o adaptou para uma lâmpada. Em cima (embaixo) encontram-se 1.200 sacos de combustível e embaixo (em cima) está o instrumento de queima. Uma perspectiva temporal estende-se no meio, e no fim dela há um teto vazio, a transformação de massa em energia, cinzas, talvez um comentário sobre a história e a arte.

Com essa inversão, foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras. (Ele conseguiu isso invertendo no recinto o chão e o teto. Poucos se lembram de que nessa ocasião Duchamp também opinou a respeito da parede: ele concebeu as portas de entrada e saída da galeria. Mais uma vez com restrições da polícia, ele fez portas giratórias, isto é, portas que confundem o que está dentro e fora ao girar o que elas apanham. Essa confusão entre dentro e fora é coerente com a inclinação da galeria em seu eixo.) Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa invenção do contexto deu início a uma série de intervenções que "desenvolvem" a idéia do recinto da galeria como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética. Desse momento em diante, há um vazamento de energia da arte para o que

a rodeia. Com o tempo, a relação entre a literalização da arte e a mitificação da galeria cresce inversamente.

Como toda boa intervenção, os *Sacos de Carvão* de Duchamp tornam-se óbvios *post facto*. As intervenções são uma forma de invenção. Só podem ser feitas uma vez, a não ser que todos resolvam esquecer-se delas. A melhor maneira de esquecer uma coisa é presumi-la; nossas presunções fogem de vista. Como invenção, no entanto, a primazia da intervenção é sua característica mais evidente – muito mais que seu conteúdo formal, se existir. Acho que o conteúdo formal de uma intervenção reside em sua adequação, moderação e encanto. Ela liquida o cânone da história de um só golpe. Ainda assim precisa desse cânone, por mudar abruptamente a perspectiva num corpo de suposições e idéias. Ela é até certo ponto didática, como diz Barbara Rose, embora essa palavra denote a intenção de ensinar. Se ensina, é por meio da ironia e do epigrama, da sagacidade e do choque. A intervenção nos abre os olhos. Para ter efeito, depende do contexto de idéias que ela tenta modificar e no qual se insere. Talvez não seja arte, mas se parece com arte e portanto tem uma sobrevivência em torno e próxima da arte. Se não tem sucesso, permanece como uma curiosidade estática, se for ao menos lembrada. Se tem sucesso, entra para a história e tende a eliminar a si própria. Ela ressuscita quando o contexto imita aquele que a estimulou, tornando-a “relevante” de novo. Assim, a intervenção tem uma ocorrência histórica esporádica, desaparecendo e revivendo.

A iniciativa de permutar o teto pelo chão poderia ser reproduzida hoje como um “projeto”. Uma intervenção pode

ser um projeto “jovem”; mas é mais polêmica e epigramática, e faz especulações arriscadas sobre o futuro. Chama a atenção para suposições não investigadas, conteúdo despercebido, falhas na lógica histórica. Os projetos – arte de curta duração feita para locais e ocasiões específicos – levantam a questão de como o transitório sobrevive, se é que sobrevive. Os documentos e as fotografias desafiam a imaginação na história ao apresentar-lhe uma arte já morta. O processo histórico é tanto tolhido quanto estimulado com a remoção do original, que se torna cada vez mais fictício à medida que suas além-vidas se tornam mais concretas. O que se preserva e o que se permite degenerar modificam a idéia de história – a forma de memória comum adotada em qualquer época. Os projetos não documentados podem sobreviver como um rumor e associar-se à *persona* de seus criadores, que são incitados a criar um mito convincente.

Em linhas gerais, os projetos – a meu ver – são uma forma de revisionismo histórico realizado de uma posição privilegiada. Tal posição é definida por duas hipóteses: de que os projetos são interessantes mesmo não sendo “arte” – quer dizer, têm uma existência um tanto comum no mundo; e de que conseguem atrair a capacidade de percepção de amadores e especialistas. Nossos arquitetos do espaço pessoal, quase-antropólogos, revisionistas da percepção e mitólogos *manqués* deixaram, assim, de tentar uma análise do público. Hoje sabemos de uma tentativa não definitiva de entrar em contato com um público que o pós-modernismo gostaria de atrair mas não sabe exatamente onde procurar. Não é o início de um novo populismo. É o reconhecimento de um recurso des-

prezado, assim como uma indiferença com o espectador privilegiado levado pelo ensino da arte ao recinto da galeria. Isso assinala um distanciamento da concepção modernista de espectador – humilhado por uma pretensa incompetência, o que é fundamentalmente uma idéia do romantismo.

As intervenções têm uma qualidade oportuna, e algumas podem, retroativamente, tornar-se projetos. A perspicácia do projeto está implícita nas duas intervenções de Duchamp em galeria. Elas sobreviveram à própria travessura e tornaram-se matéria histórica, elucidando o recinto da galeria e suas obras. Porém, o carisma de Duchamp é tão grande que elas continuam a ser apreciadas exclusivamente no contexto de sua obra. Elas conseguem deixar a história acuada, o que é uma forma de permanecer modernas (Joyce é a correspondência na literatura). Tanto os *Sacos de Carvão* quanto a *Milha de Fio*, realizada quatro anos depois (1942) para a mostra *Primeiros Documentos do Surrealismo* na Avenida Madison, 551 [em Nova York], têm um alvo ambíguo. Eles se destinam ao espectador, à história, à crítica de arte, a outros artistas? A todos, é claro, mas o alvo é incerto. Se me pressionassem a enviar as intervenções a algum lugar, eu as enviaria a outros artistas.

Por que os outros artistas deram apoio não uma vez, mas duas? Duchamp foi muito condescendente ao pendurar os piores impulsos dos outros, principalmente quando esses impulsos estavam disfarçados de ideologia. A ideologia de choque dos surrealistas às vezes se manifestava por meio de relações exaltadas em público. O choque, como comprova a história da vanguarda, é hoje um arsenal de armas leves. Du-

champ, tenho certeza, era visto como uma pessoa que conseguia chamar a atenção. Quando o encarregaram de conseguí-la, os artistas fingiram-se de pequenos Faustos diante de um diabo afável. O que é a *Milha de Fio*? Num nível tão óbvio que nossa experiência prontamente o nega, uma imagem do tempo morto, uma exposição cristalizada em envelhecimento precoce e transformada num sótão grotesco de filme de terror. Ambas as intervenções de Duchamp não reconhecem o outro tipo de arte presente, que se transforma em papel de parede. Contudo, o protesto dos artistas (algum deles disse como se sentiu?) está comprometido. Porque o tormento presente em suas obras faz-se passar por tormento do espectador, que tem de circundá-las com passo alto, como uma galinha. Duas crianças (filhos de Sidney Janis) fizeram brincadeiras barulhentas durante a inauguração, à qual Duchamp obviamente não compareceu. A intervenção de Duchamp – perito em todo tipo de expectativa – no “cenário” do espectador faz parte de sua pernicioso neutralidade. O fio, ao afastar o espectador da arte, tornou-se a única coisa de que ele se lembrava. Em vez de ser uma interferência, uma coisa entre o espectador e a arte, ele se tornou paulatinamente uma arte nova de certa espécie. Não importa o que inflige esse tormento – 1.610 metros de fio contínuo. (Mais uma vez a quantificação não verificável dá ao epigrama uma elegância conceitual.)

Pelas fotografias, o fio explorava todo o espaço implacavelmente, volteando cada protuberância e retesando-se com uma constância insana. Ele ziguezagueia, muda de velocidade, ricocheteia de volta dos pontos de fixação, agrupa-se em

laçadas, conduz novos grupos de paralaxes a cada passo, dividindo o espaço internamente sem a mínima preocupação formal. Todavia, ele acompanha o alinhamento da sala e das reentrâncias, replicando desordenadamente o teto e as paredes. Não há arremetidas oblíquas no espaço central, que se torna resguardado, reproduzindo sem cerimônia o formato da sala. Apesar da aparente confusão provocada pela aleatoriedade, a sala e o que nela se encontra determinam as peregrinações do fio de um modo bastante ordenado. O espectador está atormentado. Cada trecho de espaço é assinalado. Duchamp incrementa a mônada modernista: o espectador em sua caixa da galeria.

Como todas as intervenções, o fio ou é deglutido ou se prende nos dentes da história. Prendeu-se, o que significa que o aspecto formal, se existe, não foi desenvolvido. A linhaagem do fio provém do Construtivismo e é um clichê nas pinturas surrealistas. O fio tornou literal o espaço ilustrado por muitos dos quadros expostos. Essa *concretização* da convenção pictórica pode ser um precedente (inconsciente?) da determinação de concretizar do final dos anos 60 e dos 70. Pintar uma coisa é mergulhá-la em ilusão, e o desaparecimento da moldura transferiu essa função para o recinto da galeria. Encaixotar o espaço (ou espaçar a caixa) faz parte do tema formal central da arte de Duchamp: contenção/dentro/fora. Dessa perspectiva, suas peças dispersas alinham-se num diagrama provisório. Seria a caixa – recipiente de idéias – uma cabeça suplente? E as janelas, vãos das portas e frestas, os canais do sentido? As duas coisas encerram-se numa metáfora muito convincente. O fio em ricochete (sistemas de

associação?) envolve o espaço da galeria, anfiteatro de reflexão do modernismo; a *Boîte en Valise* é lembrança; o *Grande Vidro*<sup>3</sup> é uma pretensa apoteose mecânica de abertura e inserção (a inseminação da tradição? o ato criativo?); as portas (abertas/fechadas?) e as janelas (foscas/transparentes?), os sentidos inconfiáveis pelos quais a informação corre em ambas as direções (como nos trocadilhos), desagregam a identidade como situação estanque. A identidade dispersa-se em membros caprichosamente separados, que contemplam dentro/fora, idéia/sensação, consciência/inconsciência – ou melhor, a barra (vidro?) entre os dois. Sem identidade, os membros, os sentidos, as idéias decompõem o iconógrafo paradoxal que plana em meio a esse matadouro antropomórfico. Como a *Milha de Fio* comprovou, Duchamp adora estratégias. Mantém o espectador, cuja presença é sempre voluntária, preso a sua etiqueta, evitando assim que ele condene o próprio tormento – fonte de mais contrariedade.

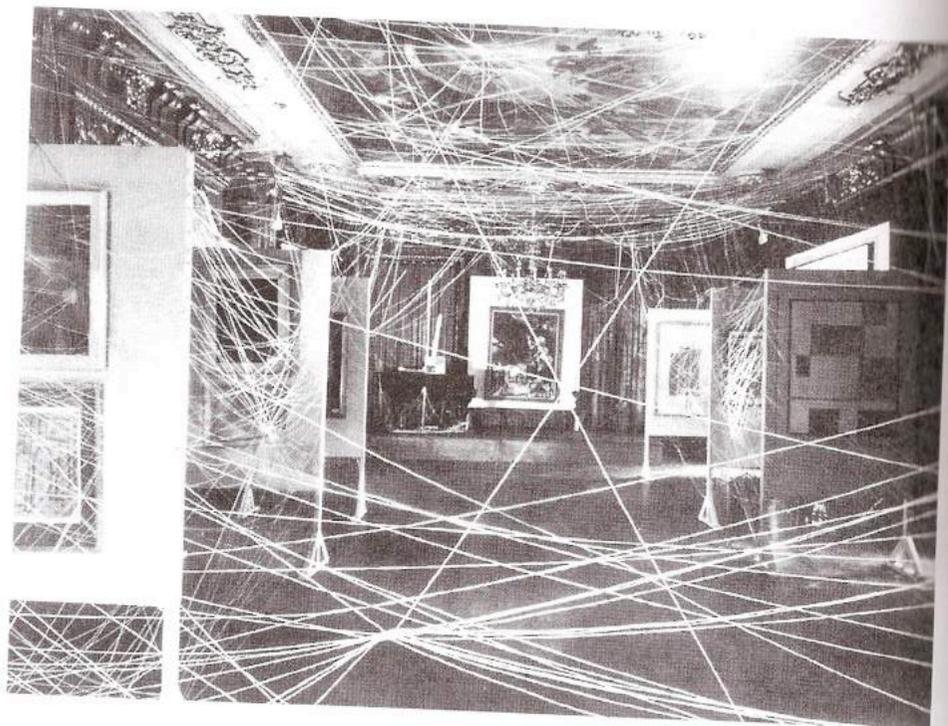
A hostilidade com o público é uma das principais diretrizes do modernismo, e os artistas podem ser classificados conforme seu engenho, estilo e profundidade. Assim como alguns temas óbvios, esse foi ignorado. (É impressionante como tantos historiadores modernistas arremedam a sombra do curador do artista, fazendo o trânsito desviar-se da obra.) Essa hostilidade está longe de ser insignificante e comodista – embora tenha sido ambas as coisas. Pois por meio dela trava-se um conflito ideológico de valores – da arte, dos modos de vida que a rodeiam, da matriz social em que ambos se

3. Obras de Marcel Duchamp.

inserem. Depreende-se facilmente a semiologia recíproca do ritual de hostilidade. Cada lado – o público e o artista – não é tão livre para romper certos tabus. O público não pode enlouquecer, isto é, transformar-se em filisteus. Sua ira deve ser sublimada, já uma espécie de pré-apreciação. Ao cultivar o público com hostilidade, a vanguarda deu-lhe a oportunidade de superar a afronta (peculiaridade dos homens de negócios) e exercitar a vingança (também peculiaridade). A arma da vingança é a seleção. A rejeição, de acordo com o roteiro tradicional, nutre o masoquismo, o sentimento de injustiça e a ira do artista. Gera-se a energia suficiente para que tanto o artista quanto o público achem que estão cumprindo seus papéis sociais. Cada qual permanece claramente fiel ao conceito que o outro tem de seu papel – o elo mais forte do relacionamento. Lançamentos bons e ruins são rebatidos de um lado para o outro numa charada social que oscila entre a tragédia e a farsa. Há uma troca de passes ruim que é fundamental: o artista tenta convencer o colecionador de sua obtusidade e insensibilidade – facilmente projetadas no material de qualquer um a ponto de querê-lo –, e o colecionador o encoraja a expor sua irresponsabilidade. Uma vez que se dê ao artista o papel insignificante da criança autodestrutiva, ele pode distanciar-se da arte que produz. Suas crenças radicais são interpretadas como os maus modos esperados pelos negociantes supremos. A zona militarizada entre o artista e o colecionador está cheia de guerrilheiros, enviados, espões duplos, mensageiros, e ambos dominam facções com vários disfarces enquanto servem de mediadores entre princípios e dinheiro.

Em seu lado mais sério, a relação artista-público pode ser interpretada como o teste da ordem social por meio de propostas radicais e como a assimilação completa dessas propostas pela estrutura de apoio – galerias, museus, colecionadores, até revistas e críticos das instituições –, desenvolvida para permutar o sucesso pela anestesia ideológica. O principal meio dessa assimilação é o estilo, um constructo social estabilizador, se é que já houve algum. O estilo artístico, seja qual for sua natureza milagrosa e determinante, equivale à etiqueta social. É uma virtude consolidada que estabelece um senso de localização e portanto é indispensável para a ordem social. Aqueles que pensam que a arte avançada não tem relevância contemporânea ignoram que ela tem sido um crítico sutil e incansável da ordem social, sempre experimentando, fracassando em meio aos rituais do sucesso, tendo sucesso em meio aos rituais do fracasso. Esse diálogo artista-público proporciona uma boa definição do tipo de sociedade que construímos. Cada arte concedeu licença a um estabelecimento, onde ela se acomodou à estrutura social e às vezes a confrontou – sala de concertos, galeria de teatro.

A clássica hostilidade da vanguarda expressa-se por meio do desconforto físico (teatro radical), barulho excessivo (música) ou pela remoção das constantes de percepção (o recinto da galeria). São comuns a todas elas as transgressões da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas quanto de desordem ela suporta. Esses lugares são, então, metáforas de consciência e revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o ato de



Marcel Duchamp, *Milha de Fio*, vista da instalação em "Primeiros Documentos do Surrealismo", 1942, Nova York (foto: John D. Schiff)

aproximação volta-se contra si mesmo. Talvez uma atitude re-matada da vanguarda fosse atrair o público e aniquilá-lo.

Com o pós-modernismo, artista e público ficaram mais semelhantes. A clássica hostilidade é atenuada, quase sempre, pela ironia e pela farsa. Ambos os lados mostram-se bastante vulneráveis ao contexto, e as ambigüidades resultantes empanam o discurso deles. A galeria comprova isso. Na era clássica em que artista e público estavam polarizados, a galeria manteve seu *status quo* abafando as próprias contradições com os imperativos socioestéticos prescritos. Para muitos de nós, o recinto da galeria ainda emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é *exclusivo*. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, jóia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é *caro*. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é *difícil*. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência.

A galeria modernista típica é o limbo entre o ateliê e a sala de estar, no qual as convenções de ambos encontram-se num território neutralizado criteriosamente. Aí a consideração do artista pelo que ele criou ajusta-se com perfeição ao desejo burguês de posse. Porque uma galeria é, afinal, um

local para vender coisas – e nada de mal nisso. Os costumes sociais misteriosos que a rodeiam – a essência da comédia social – desviam a atenção do objetivo de dar valor material àquilo que não tem valor algum. Aqui o artista hostil é um *sine qua non* comercial. Alimentando sua auto-imagem com um combustível romântico ultrapassado, ele dá a seu agente os meios para separar artista e obra, facilitando assim sua compra. O artista como *persona* irresponsável é uma invenção burguesa, uma ficção necessária para impedir que certas ilusões passem por uma análise incômoda – ilusões compartilhadas pelo artista, pelo *marchand* e pelo público. É difícil evitar a conclusão de que a arte pós-moderna é inevitavelmente dominada pelas suposições – na maioria inconscientes – da burguesia. A introdução rancorosa e digna de Baudelaire ao Salão de 1846, *À Burguesia*, é um texto profético. Por meio de paradoxos recíprocos, a noção de livre empresa de produtos artísticos e idéias corrobora constantes sociais, assim como as critica. A crítica a elas veio a ser sem dúvida um jogo lícito do qual ambos os lados saem relativamente satisfeitos.

Talvez seja por isso que a arte dos anos 70 concentre suas idéias radicais não tanto na arte quanto em suas atitudes em relação à estrutura herdada da “arte”, cujo principal símbolo é o recinto da galeria. Questiona-se a estrutura não com o ressentimento tradicional, mas com projetos e intervenções, com didatismo modesto e sistematização de alternativas. Essas são as forças ocultas dos anos 70; elas apresentam uma paisagem plana que é perpassada por idéias desprovidas de absolutos e alimentada por uma dialética inferior. Não há

pressões irreconciliáveis que façam picos subir à força. A paisagem estabiliza-se parcialmente porque os gêneros envolvidos no reconhecimento e impedimento mútuos (pós-Minimalismo, Conceitualismo, Color Field, Realismo etc.) não são hierárquicos – um é tão bom quanto o outro. A democracia dos meios fornecida pelos anos 60 hoje se estende para os gêneros, que por sua vez refletem uma estrutura social desmitificada (as “profissões” agora possuem menos prêmios e um prestígio reduzido). Os anos 60 ainda orientam a percepção que a maioria das pessoas tem dos 70. Sem dúvida um dos “patrimônios” da arte dos anos 70 é o fracasso dos críticos dos 60 em analisá-la. É censurável mas inevitável comparar os anos 70 com os 60 (a nova fase de um artista é sempre julgada em relação à anterior. Nem a teoria da década perdida ajuda – o *revival* dos anos 50 foi um fracasso).

A arte dos anos 70 é variada, constituída de gêneros sem hierarquia e soluções bastante provisórias – na verdade, instáveis. O maior empenho não mais se concentra na pintura e na escultura convencionais (os artistas novos têm um bom faro para o esgotamento histórico), mas sim nas categorias mistas (*performance*, Pós-Minimalismo, vídeo, harmonização do ambiente), que apresentam situações mais temporárias contendo um exame de consciência. Quando necessário, a arte dos anos 70 trata o meio de um modo suave, não polêmico – a ausência de ênfase é uma característica de sua descrição. Ela tende a abordar o que está prontamente ao alcance dos sentidos e da mente, e desse modo se mostra íntima e pessoal. Assim, ela freqüentemente parece narcisista, a menos que seja entendida como um modo de apontar a frontei-

ra onde uma pessoa “termina” e outra coisa se inicia. Ela não busca certezas, pois tolera bem as ambigüidades. Suas intimidades têm um ar um tanto anônimo, já que viram do avesso a privacidade para transformá-la em tema de debate público – forma de distanciamento própria dos anos 70. Apesar do enfoque pessoal, não há curiosidade alguma pelas questões de identidade. Há grande curiosidade pelo modo como se forma a consciência. Localização é uma palavra-chave. Ela condensa as inquietações sobre o *onde* (espaço) e o *como* (percepção). *O que* se percebe – pode-se concluir por meio de gêneros tão distanciados quanto o Fotorrealismo e o Pós-Minimalismo – não é importante (embora um anão chamado iconografia arraste-se em volta batendo em cada porta). A maior parte da arte dos anos 70 parece experimentar uma série de investigações em escala ascendente: físicas (externas); fisiológicas (internas); psicológicas; e, na falta de palavra melhor, mentais. Elas correspondem aproximadamente aos gêneros existentes. Os correlatos são o espaço pessoal, a revisão das percepções, a exploração das convenções de tempo e o silêncio.

Essas investigações encontram um corpo, uma mente e um lugar que podem ser *ocupados*, ou ao menos parcialmente tomados. Se o homem dos anos 50 era um sobrevivente vitruviano e o dos 60 constituído de partes separadas unidas por sistemas, o homem dos anos 70 é uma mônada exequível – figura e lugar, uma transposição de figura e solo para uma situação quase social. A arte dos anos 70 não rejeita os desdobramentos da arte dos 50 e 60, mas algumas atitudes básicas mudaram. O público dos anos 60 é rejeitado pela arte dos

anos 70. É freqüente a tentativa de se comunicar com um público que não sofreu influência da arte, arrancando assim o pomo de discórdia que a “arte” plantara entre a percepção e a cognição. (Faz parte disso a proliferação de espaços alternativos por todo o país sem obedecer à estrutura formal dos museus – uma mudança de público, local e contexto que permite a artistas de Nova York fazer o que não conseguem em Nova York.) A arte dos anos 70 continua incomodada pela história, apesar de ser em grande parte tão transitória a ponto de rejeitar a consciência histórica. Ela questiona o sistema pelo qual ela própria se apresenta, apesar de a maior parte dela ter passado por esse sistema. Quem a produz tem preocupações sociais, mas é ineficiente politicamente. Alguns dos dilemas sufocados na era da vanguarda repercutem agora, e a arte dos anos 70 debate-se neles com seu jeito por demais evasivo.

Com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais “neutro”. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose. À medida que esse tremor molecular nas paredes brancas torna-se perceptível, há outra inversão do contexto. As paredes a assimilam; a arte a descarta. De quanto a arte pode prescindir? Isso afere o grau de mitificação da galeria. Quanto do conteúdo retirado do objeto a parede branca consegue preencher? O contexto supre grande parte do conteúdo da arte do fim do modernismo e pós-moderna. Essa é a questão principal da arte dos anos 70, assim como sua força e fraqueza.

A aparente neutralidade da parede branca é uma ilusão. Ela representa uma comunidade com idéias e suposições co-

mun. Artista e público estão, por assim dizer, invisivelmente estatelados em duas dimensões num território branco. A criação do cubo branco impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo – criação comercial, estética e tecnológica. Num *strip-tease* insólito, a arte lá dentro se desnuda cada vez mais, até apresentar produtos finais formais e porções da realidade externa – tornando o recinto da galeria uma “colagem”. O conteúdo da parede torna-se mais e mais rico (talvez um colecionador devesse comprar uma galeria “vazia”). A marca da arte provinciana é ter de abranger muita coisa – o contexto não substitui o que ficou de fora; não existe um universo de suposições compreendidas mutuamente.

A parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura. Ela subsume comércio e estética, artista e público, ética e oportunismo. Ela está na imagem da sociedade que a mantém, então é uma superfície perfeita para repelir nossas paranóias. Não se deve cair nessa tentação. O cubo branco não deixou o prosaísmo passar porta adentro e permitiu ao modernismo pôr um ponto-final em sua mania inabalável de se autodefinir. Ele atuou como estufa no alijamento em série do conteúdo. Nesse decorrer várias epifanias foram obtidas, como ocorre com epifanias, pela supressão do conteúdo. Se não se pode aposentar sumariamente a parede branca, pode-se entendê-la. Esse entendimento modifica a parede branca, já que seu conteúdo se constitui de projeções mentais baseadas em presunções não enunciadas. A parede é nossas presunções. É imperativo que todo artista conheça seu conteúdo e o que ele provoca em sua obra.

O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Ele preservou a exequibilidade da arte, mas a fez difícil. Ele é principalmente uma criação formal, pois a tônica ausência de peso da pintura e escultura abstratas deixou-o com baixa gravidade. Apenas o ilusionismo mais residual consegue penetrar suas paredes. O cubo branco teria sido nutrido por uma lógica interna similar à de sua arte? Sua obsessão com o confinamento foi uma reação orgânica, enquistando uma arte que de outro modo não sobreviveria? Teria sido ele uma invenção econômica formada pelos modelos capitalistas da escassez e da demanda? Teria sido uma retração tecnológica perfeita resultante da especialização ou uma ressaca construtivista dos anos 20 que se tornou hábito e depois ideologia? Seja como for, é a única grande convenção pela qual se divulga arte. O que o mantém inabalável é a falta de alternativas. Uma farta constelação de projetos refere-se a questões de localização, não tanto sugerindo alternativas, mas classificando o recinto da galeria como uma unidade do discurso estético. As alternativas genuínas não podem vir desse recinto. Contudo não é um símbolo ignóbil da preservação daquilo que a sociedade acha obscuro, sem importância e inútil. Ele incubou idéias radicais que o teriam extinguido. O recinto da galeria é tudo o que temos, e a maior parte da arte precisa dele. Cada lado do tema cubo branco tem dois, quatro, seis lados.

O artista que aceita o espaço da galeria estaria se submetendo à ordem social? O desalento com a galeria seria um desalento com a função debilitada da arte, sua cooptação e condição de errante um refúgio de fantasias desenraizadas e formalismos narcisistas? Durante o modernismo, o recinto da galeria não foi visto como um problema. Mas, por outro lado, é difícil apreender os contextos estando neles. O artista não percebia que estava aceitando qualquer coisa, a não ser o relacionamento com um *marchand*. E, se ele enxergasse mais longe, a aceitação de um contexto social contra o qual não se pode lutar revela muito do senso comum. A maioria de nós faz exatamente isso. Diante das grandes questões morais e culturais, o indivíduo é impotente mas não mudo. Suas armas são ironia, raiva, perspicácia, contestação, sátira, desapego, ceticismo. Um tipo familiar de mente vem à baila aqui – incansável, desconfiada de si mesma, inventiva diante de opções minguantes, ciente do vazio e próxima do silêncio. É uma mente sem morada fixa, empírica, pondo sempre à prova a experiência, consciente de si mesma e portanto da história – e incerta sobre ambas.

O complexo de Fausto cai mais ou menos bem em vários artistas modernistas, de Cézanne a De Kooning. Essas figuras às vezes nos convencem de que a moralidade é uma doença à qual só os mais dotados são suscetíveis, e que a percepção privilegiada se encontra na psique que consegue maximizar as contradições inerentes à existência. Uma figura como essa, seja sua linha simbolista, seja existencial, sofre de um contágio romântico com o absoluto; ansiando a transcendência, ela se detém. Essa figura, que gerou a maioria dos mitos mo-

dernistas, prestou um ótimo serviço, mas é uma figura de época que poderia muito bem estar aposentada. Por ora, a contradição é nossa linguagem cotidiana, e nossas atitudes em relação a ela, uma ira passageira (uma síntese rápida?), humor e uma espécie de indiferença perturbadora. Toleramos a anestesia necessária dos outros, como eles a nossa. Qualquer um que se submeta à radiação da contradição torna-se não um herói, mas o ponto de fuga de um quadro antigo. Por interesse próprio, somos severos com a arte que nos precedeu. Vemos a arte não tanto como um símbolo de atitudes, contextos e mitos inaceitáveis para nós. A descoberta de preceitos que rejeitem essa arte permite que nós criemos os nossos.

O modernismo também nos deu outro arquétipo: o artista que, inconsciente de ser minoria, acha que a estrutura social pode ser modificada pela arte. Um crente, ele preocupa-se mais com a raça do que com o indivíduo; na verdade, é uma espécie de socialista levemente autoritário. O ímpeto reformista, racional, reporta à idade da razão e se alimenta na tendência utópica. Tem também um forte componente místico/ideal que confere encargos pesados à função da arte. Isso tende a materializar a arte e torná-la um recurso que dá a medida exata de sua dissociação do que é socialmente relevante. Assim, ambos os arquétipos distanciam a arte da estrutura social com intenções opostas. Ambos são parceiros dos velhos estratégias hegelianos, e raramente puros. Escolha seus pares: Picasso e Tatlin; Soutine e Mondrian; Ernst e Albers; Beckmann e Moholy-Nagy.

Mas a trajetória dos utopistas no modernismo é bem grandiosa. A magnitude da presunção do indivíduo é clara para

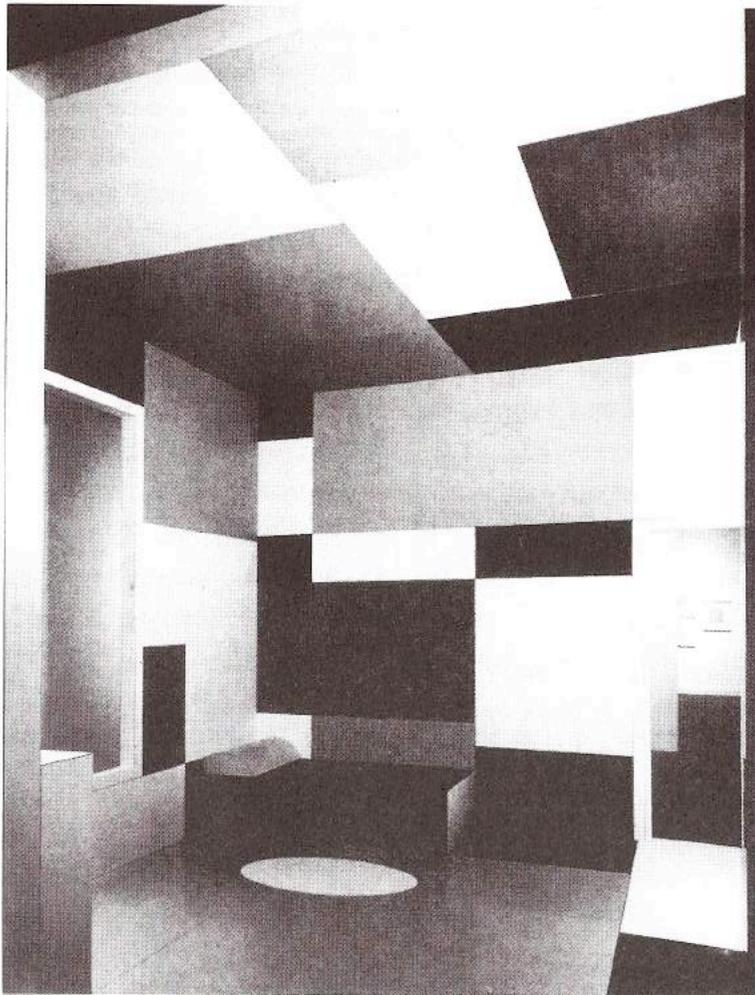
nós, e clara também para ele. Então, ao mesmo tempo que adere a energias místicas, ele também corteja as racionalidades do projeto, um eco do Projeto do Criador que o criador-artista pretende corrigir. Quando finda uma época, é fácil fazer graça dessas ambições. Costumamos defender os ideais nobres depois de fracassarem. Mas os idealistas/utopistas são desprezados muito facilmente pela nossa formação mental nova-iorquina, na qual o mito do indivíduo como uma nação de sensibilidade está bem arraigado. Os utopistas europeus – quem pode esquecer Kiesler se locomovendo como uma partícula browniana<sup>4</sup> por Nova York? – não se dão bem por aqui. Vindas de uma estrutura diferente, suas idéias não funcionam numa sociedade que embaralha suas classes a cada duas gerações. Mas uma mente europeia poderia refletir muito bem sobre problemas sociais e o poder transformador da arte. Atualmente fazemos algumas das velhas perguntas sobre a ausência do público e para onde ele foi. A maioria das pessoas que hoje contempla a arte não está contemplando a arte; elas contemplam a idéia de “arte” que têm na cabeça. Poderia ser escrito um bom artigo sobre o público de arte e a falácia educacional. Parece que ficamos com o público errado.

O que torna os artistas interessantes são as contradições que escolhem para montar sua concentração – eles inventam uma tesoura para recortar sua auto-imagem. O artista/projetista utópico acha que sua individualidade, que deve adequar-se à estrutura social que ele imagina, rompe com o preceito dessa adequação por causa de seu individualismo. Como

4. Como em movimento browniano, errático, em ziguezague, às tontas.

escreveu Albert Boime (*Arts*, verão de 70): “(...) Mondrian opõe-se à subjetividade com o argumento de que o individualismo leva à desarmonia e ao conflito e choca-se com a criação de um ‘ambiente concreto harmonioso’ (isto é, um ponto de vista universalmente coletivo e objetivo). Ao mesmo tempo, ele se preocupa com a originalidade artística, porque a seu ver apenas o indivíduo excepcionalmente dotado poderia descobrir a ordem universal. Por isso ele exortou todos os artistas a se desligar ‘da maioria das pessoas.’” Para esses artistas, a intuição deve ser inteiramente racionalizada. A desordem, veladamente suprimida das superfícies e margens limpas de Mondrian, é patente na natureza inteiramente arbitrária de suas opções. Como diz Boime, “Mondrian atingiu o equilíbrio só depois de vários passos complexos, e a multiplicidade de decisões não faz jus à sua personalidade”. Então, o que se pode dizer ao entrar na sala de Mondrian [na qual ele mesmo nunca entrou, já que seu esboço de 1926 do *Salon de Madame B. à Dresden* não se materializou até 1970 (para uma exposição na Pace Gallery)]?

Estamos diante de uma proposta que conjuga necessidades básicas – cama, mesa, estante – com princípios de harmonia derivados da ordem da natureza. “Precisamente por causa de seu profundo amor por coisas”, escreveu Mondrian, “a arte não-figurativa não pretende apresentá-las com sua aparência particular.” Mas a sala de Mondrian baseia-se nitidamente na natureza, como se estivesse cercada de árvores. Os lambris são tão bem dispostos que avançam e se rebaixam dentro de um espaço apertado. A sala respira, por assim dizer, através das paredes. Isso é acentuado por sua perspec-



Piet Mondrian. *Salon de Madame B. à Dresden*, vista da instalação (de acordo com desenho do artista de 1926), 1970, cortesia The Pace Gallery, Nova York (foto: Ferdinand Boesch)

tiva, que produz as linhas oblíquas formalmente reprovadas por Mondrian. A sala é menos antropomórfica do que *psíquemórfica*. Seus fortes conceitos são concordantes com os perfis mentais percebidos com perfeição por Mondrian: “Ao remover completamente da obra todos os objetos, o mundo não se afasta do espírito, mas é, ao contrário, *colocado em oposição contrabalançada* com o espírito, já que um e outro estão purificados. Isso cria uma unidade perfeita entre os dois opostos.”

Já que as paredes, apesar das objeções de Mondrian ao realismo do Cubismo, representam uma natureza sublimada, o ocupante é da mesma forma estimulado a transcender sua natureza bruta. Nesse espaço, o volume do corpo parece inoportuno; arrotos e peidos estão banidos desse recinto. Pelos processos de contigüidade e desalinhamento, retângulo e quadrado definem um espaço que nos coloca dentro de um quadro cubista; o ocupante é sintetizado num coeficiente de ordem cujo movimento está em consonância com os ritmos que o envolvem. O chão – que contém uma forma oval inesperada (um tapete?) – e o teto agregam as pressões verticais. É um lugar maravilhoso de visitar.

A visão não é hermética. As janelas permitem o diálogo com o exterior. O andamento aleatório – o que se vê através da janela – é emoldurado com precisão. Existiria uma intenção formal no pequeno pedaço que o canto inferior esquerdo da janela toma de um quadrado preto (parecido com o pedaço que o Texas abocanha do Arkansas)? Por todo o seu sóbrio esquema idealista, a sala me faz lembrar que Mondrian gostava de dançar (embora seu jeito de dançar, que era horroro-

so, fosse mais para obter prazer em movimentos marcados, jovialmente abraçado a alguém, do que por uma espontaneidade arrebatada). A sala de Mondrian propunha uma alternativa ao cubo branco ignorada pelo modernismo: “Pela associação da arquitetura, da escultura e da pintura, será criada uma nova realidade plástica. Pintura e escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como ‘arte mural’, que arruína a própria arquitetura, nem como arte ‘aplicada’, mas por *serem meramente construtivas* ajudarão a criar um entorno não simplesmente utilitário ou racional, mas também puro e perfeito por sua beleza.”

As salas modificadas de Duchamp – irreverentes, divertidas, enganosas – ainda aceitavam a galeria como um lugar legítimo para o diálogo. A sala imaculada de Mondrian – um santuário do espírito e de Madame Blavatsky – tentou criar uma nova ordem que tornaria a galeria dispensável. As duas contrapunham categorias que insinuavam uma comédia-pastelão conhecida do modernismo: o roto e o asseado, o bacteriano e o saudável, o descuidado e o preciso. Um pouco da grande ironia que rege essas distinções dialéticas é a sua frequente imitação dos outros com disfarces muito rebuscados para serem esmiuçados aqui.

Mondrian e Malevich possuíam uma fé mística no poder de transformação social da arte. As incursões de ambos fora da superfície pictórica foram experimentais; ambos eram ingênuos em política. Tatlin, ao contrário, estava totalmente envolvido nas causas sociais, cheio de planos e energia.

Uma pessoa pegou o programa social radical de Tatlin e o idealismo formal de Malevich e os associou para fazer expo-

sições que modificassem – e modificaram – a mente do público. Lissitzky o fez com uma inspiração que idealistas e mentores sociais radicais não parecem ter. Ele reconheceu o espectador curioso, que se tornou um espectador interessado. Lissitzky, nosso compadre russo, foi provavelmente o primeiro preparador/*designer* de exposições. Enquanto criava a exposição moderna, ele também reconstruiu o recinto da galeria – a primeira tentativa séria de mexer com o contexto na qual a arte moderna e o espectador se uniam.

#### IV. A GALERIA COMO INTERVENÇÃO

*Comprova-se o valor de uma idéia por seu poder de organizar o assunto. Goethe*

Dos anos 20 aos 70, a galeria tem uma história tão diversa quanto a arte que ela expõe. Na própria arte, uma trindade de mudanças produziu um novo deus. O pedestal desmoronou, deixando o espectador mergulhado num espaço de parede a parede. Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. A colagem desprendeceu-se do quadro e se acomodou no chão com a naturalidade de um pedinte. O novo deus, espaço amplo, homogêneo, fluiu facilmente por todos os lados da galeria. Todos os empecilhos foram removidos, exceto a "arte".

O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu

estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente. Será que a galeria vazia, agora repleta daquele espaço flexível que podemos relacionar com a Mente, é a maior invenção do modernismo?

Apresentar o conteúdo daquele espaço implica questões zen: Quando um Vazio é um espaço pleno? O que a tudo altera e permanece inalterado? O que não tem lugar nem tempo e continua sendo um período? O que é o mesmo lugar em qualquer lugar? Concluída a retirada de todo o conteúdo perceptível, a galeria torna-se um espaço nulo, mutável ao infinito. O conteúdo implícito da galeria pode ser forçado a se manifestar por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Esse conteúdo aponta para duas direções. Ele discorre sobre a “arte” lá dentro, para a qual ele é contextual. E discorre sobre o contexto mais amplo – rua, cidade, dinheiro, comércio – que o contém.

As intervenções pioneiras têm como característica o disparate, indicando uma consciência imperfeita. A intervenção de Yves Klein na Galerie Iris Clert, em 28 de abril de 1958, pode ter sido a busca de “(...) um mundo sem dimensão. E sem nome. Para perceber como entrar nele, a Pessoa abrange-o todo. Porém, ele não tem limites”. Mas seus efeitos no recinto da galeria foram profundos. Foi um evento espantosamente perfeito, tão perfeito como sua imagem de si próprio como místico e anjo comendo o ar, cheio de promessas. Ele chegou (em sua famosa fotografia) em queda livre de uma janela do segundo andar. Aprendeu no judô a cair no chão

sem se machucar. É possível que ele tenha pousado mesmo no círculo um tanto enfatuado da pintura francesa. O tempo dá um arranjo à sua loucura e mostra como o Modernismo recria, a partir de fotografias, algumas de suas mais influentes pedras de toque.

Pois que as intervenções da vanguarda têm dois públicos: um que estava lá e outro – a maioria de nós – que não estava. O primeiro público invariavelmente se agita e entedia com sua presença forçada num evento que ele não consegue perceber inteiramente – e que quase sempre utiliza o tédio como uma espécie de fosso do tempo ao redor da obra. A memória (tão desprezada pelo modernismo, que freqüentemente tenta lembrar-se do futuro esquecendo o passado) completa a obra anos depois. O primeiro público está, assim, adiantado em relação a si mesmo. Por termos um distanciamento, percebemos melhor. As fotografias do evento transportam-nos ao momento original, mas com grande ambigüidade. São documentos que resgatam o passado facilmente e sob nosso ponto de vista. Como qualquer moeda, estão sujeitos à inflação. Ajudados pelos boatos, ficamos ansiosos para traçar as coordenadas com as quais o evento terá sua importância histórica maximizada. Ganhamos uma oportunidade irresistível de participar da criação de um gênero.

Mas retornemos a Yves Klein suspenso acima do chão como uma gárgula. A intervenção de Klein numa galeria teve um lançamento experimental na Galerie Colette Allendy, em Paris, em 1957. Ele deixou vazia uma sala para, como disse, “atestar a presença da sensibilidade pictórica em estado de matéria-prima”. Essa “presença da sensibilidade pictórica” –

o conteúdo da galeria vazia – foi, creio eu, um dos mais decisivos *insights* da arte do pós-guerra. Para a sua intervenção principal na Iris Clert, “ele pintou de azul a fachada da frente”, escreveu Pierre Descargues num catálogo do Jewish Museum, “serviu coquetéis azuis aos visitantes, tentou iluminar o obelisco Luxor na Place de la Concorde e contratou um membro da Guarda Republicana uniformizado para ficar na entrada da galeria. No interior, ele retirou toda a mobília, pintou as paredes de branco, esbranquiçou uma vitrina sem objeto algum”. A exposição chamou-se *O Vazio*, mas seu título mais longo, ampliando a idéia do ano anterior, dá mais informações: “O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica”. Um dos primeiros visitantes foi John Coplans, que a achou estranha.

Na noite de estréia, compareceram três mil pessoas, entre elas Albert Camus, que escreveu no livro de presença: “Com o Vazio. Poderes Totais.” Ao se prestar a local e tema, a galeria abrigou fundamentalmente uma intervenção transcendente. A galeria, local de transformação, tornou-se uma imagem no sistema místico de Klein – a magnífica síntese derivada dos simbolistas, na qual *azur* (Azul Klein Internacional) tornou-se o meio de transubstanciação – o símbolo, como para Goethe, de ar, éter, espírito. Com uma agudeza que faz lembrar Joseph Cornell, Klein tocou o espaço através do vôo do Sputnik em 1957, o qual ele circundou com um halo místico. As idéias de Klein eram uma mescla amalucada mas estranhamente convincente, misturando misticismo, arte e *kitsch* na mesma panela. Sua arte, como a de carismáticos de sucesso, formula de novo a questão de separar os objetos artísticos

das relíquias de um culto. A obra de Klein tinha grandeza, a perspicácia dos utopistas, obsessão e sua cota de transcendência. Nessa apoteose de comunicação que se transforma em comunhão, ele se ofereceu aos outros e os outros o consumiram. Porém, como Piero Manzoni, ele era um excelente inovador, bem europeu, cheio de uma aversão metafísica ao máximo do materialismo burguês: o açambarcamento da vida como se ela fosse um bem da classe de um sofá.

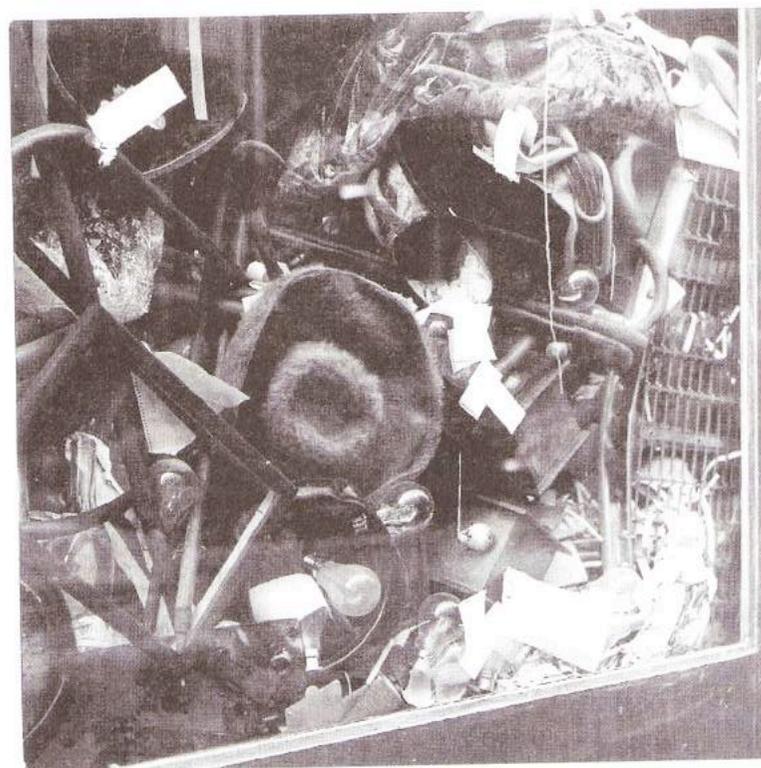
Fora, azul; dentro, o vazio branco. As paredes brancas da galeria identificam-se com o espírito, recobertas de “sensibilidade pictórica”. A vitrina esbranquiçada é um epigrama do conceito de exposição; evoca a perspectiva de contextos em série (na galeria vazia, a vitrina não contém nada). O modo duplo de exposição (galeria e vitrina) substitui reciprocamente a arte ausente por ele próprio. Ao ser inserida na galeria ou na vitrina, a arte é colocada “entre aspas”. Transformando a arte num artificialismo dentro do artificial, insinua-se que a arte de galeria é uma quinquilharia, um produto de boutique. Torna-se mais transparente o que hoje se chama estrutura de apoio (expressão que se tornou corrente com a preservação da vida no espaço). À medida que o tempo passa, a intervenção de Klein tem mais êxito; a história curva-se transigentemente numa câmara de eco.

Os recursos teatrais – a Guarda, os coquetéis (outra referência ao dentro/fora?), o obelisco Luxor cortando o vazio acima como um lápis estriado (isto não deu certo) – atraíram aquela atenção sem a qual a intervenção nasce morta. Essa foi a primeira de várias intervenções que usam a galeria como contraponto dialético. Essas intervenções têm história e ori-

gem: cada uma nos revela um pouco dos pactos sociais e estéticos que preservam a galeria. Cada qual utiliza uma única obra a fim de chamar a atenção para os limites da galeria, ou a abrange com uma única idéia. Na condição de espaço que socializa os frutos de uma consciência “radical”, a galeria é a sede das lutas pelo poder conduzidas por meio da farsa, da comédia, da ironia, da transcendência e, claro, do comércio. É um espaço que depende de ambigüidades, suposições não confirmadas, de uma retórica que, como a de seu pai, o museu, troca o desconforto da consciência plena pelas vantagens da continuidade e da ordem. Os museus e as galerias encontram-se na situação paradoxal de intervir numa produção que abra a consciência, contribuindo assim, livremente, para o necessário entorpecimento das massas – que se dá sob o pretexto do entretenimento, por sua vez uma consequência *laissez-faire* do lazer. Nada disso, devo acrescentar, parece-me propriamente repreensível, já que as alternativas são disseminadas com sua hipocrisia reformista.

Bem ao estilo teleológico, a intervenção de Klein provocou uma resposta na mesma galeria, Iris Clert, em outubro de 1960, no exato mês em que os neo-realistas formaram um grupo oficialmente. O *Vazio* de Klein foi preenchido pelo *Pleno* de Arman, um amontoado de lixo, detritos, sucata. Ar e espaço foram recuperados até que, numa espécie de colagem às avessas, o lixo atingiu a massa crítica pressionando as paredes. Ele se encostava visivelmente à janela e à porta. Como intervenção, faltava-lhe o êxtase da nostomania transcendente de Klein.

Mais mundana e agressiva, ela usa a galeria como uma máquina metafórica. Abarrote o espaço transformador com



Armand P. Arman, *O Pleno*, 1960, Galerie Iris Clert, Paris. Vista da janela da galeria. Reprodução permitida.

sucata e depois diga a ele, grotescamente superlotado, que digira *aquilo*. Pela primeira vez na breve história das intervenções em galeria, o visitante fica *fora* dela. No interior, a galeria e seu conteúdo são tão inseparáveis quanto o pedestal e a obra de arte. Em tudo isso há um pouco do que Arman chamou de acesso de raiva. O modernismo, com normas rigorosas, quase sempre exaspera seus filhos, cuja desobediência acaba reconhecendo o poder paterno. Ao tornar a galeria inacessível e fazer com que o visitante excluído apenas espie o refugio pela janela, Arman deu início não exatamente aos trâmites de um divórcio, mas a um grande cisma.

Por que as primeiras intervenções em galeria teriam partido dos neo-realistas no fim dos anos 50 e nos 60? Repleta de consciência social, sua obra chegava a um desfecho sugestivo. Mas foi solapada pela orientação internacional da arte. “Foi um destino penoso para a vanguarda parisiense”, escreveu Jan van der Marck, “iniciada com a apresentação do Vazio de Yves Klein na Iris Clert, em Paris, em 1958, e venerada institucionalmente na Nieuwe Realisten no Haags Gemeentemuseum, em junho de 1964, coincidir com o declínio de Paris e a ascensão de Nova York. Na disputa pela atenção mundial, o ‘afrancesamento’ tornou-se uma obrigação, e os novos artistas norte-americanos acreditaram que o movimento do qual ele provinha estava falido.” Os norte-americanos tiraram proveito da idéia do cru, contrapondo-se à esmerada cozinha francesa. Mesmo assim, era mais astuciosa a percepção que os neo-realistas tinham dos preceitos da galeria. As primeiras intervenções neo-realistas, fora o maravilhoso truque de Klein, têm um lado selvagem. Mas ao mes-

mo tempo a galeria européia possui uma história política que vem de pelo menos 1848. Ela é atualmente tão madura quanto qualquer símbolo do comércio europeu para olhos invejosos. Até as intervenções neo-realistas mais aprazíveis têm um lado difícil. Em 1961 em Estocolmo, na Addi Kopcke Gallery, Daniel Spoerri preparou tudo para que o *marchand* e sua mulher, Tut, vendessem produtos recém-comprados na mercearia pelo “preço de mercado de cada artigo”. Com o rótulo “CUIDADO: OBRAS DE ARTE”, cada artigo trazia a “assinatura de garantia” de Spoerri. Será que o *marchand* percebeu essa paródia do comércio? Ela poderia ter sido realizada no eixo Milão-Paris-Nova York?

A intervenção nova-iorquina que eletrificou cada partícula do recinto da galeria tem um caráter mais aprazível. Uma das atrações dos anos 60 era entrar na Castelli Gallery em 1966 e ver Ivan Karp pastoreando com um cajado os travesseiros prateados de Andy Warhol, que flutuavam e balançavam naquele local histórico na Rua 77 Leste, 4. Cada pedaço do recinto era dinâmico, do teto – contra o qual os travesseiros se chocavam – ao chão, onde eles pousavam vez ou outra e eram impulsionados de novo. Essa obra de arte discreta, mutável e silenciosa troçava da mania cinética de zunidos e tinidos das galerias da época, reclamava uma linhagem (espaço ocupado) e associava alegria a clareza didática. Os visitantes sorriam, como se estivessem livres de uma grande responsabilidade. Estava claro que essa obra não era um acaso feliz, comparada com o *Papel de Parede de Vaca* que cobria uma saleta vizinha. Ainda pairam no ar expressões dos ousados anos 40 e 50, como “papel de parede apocalíptico”, de

Harold Rosenberg. A redução do símbolo original de energia para papel de parede – ainda mais enfraquecido pela repetição – propiciou questões muito sérias ao campo da decoração de interiores, e vice-versa.

A relação astuciosa de Warhol com a riqueza, o poder e o refinamento tem uma implicação profunda nos mitos da inocência norte-americana – muito diferente da capacidade instintiva dos europeus de localizar o inimigo. A inocência norte-americana sustenta-se em uma série de engodos que as vanguardas recentes bem-sucedidas costumavam adotar. A destruição de um Mercedes branco, de Arman, criticava um materialismo bem diferente daquele dos norte-americanos. As intervenções anárquicas nos Estados Unidos não dão bom resultado. Tendem a refutar o otimismo oficial nascido da esperança. Por proliferarem abaixo do nível de uma forma satisfatória e um estilo aceitável, costumam ser esquecidas. Isso me lembra uma obra de Tosun Bayrak, “um carro branco, sujo e amassado na Riverside Drive, na cidade de Nova York, abarrotado (...) cheio de vísceras de animais (...) uma cabeça de touro saindo pelo pára-brisa (...) abandonado (...) até que o bairro fedia” (Therese Schwartz).

Apesar dos excessos, a vanguarda norte-americana nunca criticou a *idéia* de galeria, a não ser por um período breve, quando incentivou a mudança para o continente, a qual foi fotografada e levada de volta à galeria para venda. Nos Estados Unidos, o materialismo é uma ânsia do espírito enterrada no fundo de uma psique que extrai seus objetos do nada e não abre mão deles. O homem que se fez por si mesmo e o objeto feito pelo homem são primos. A *Por Art* reconheceu

isso. Sua mistura difusa de tolerância e crítica refletia os prazeres materiais burgueses intensificados por uma pequena ânsia do espírito. A veia satírica na arte norte-americana, à exceção de Peter Saul, Bernard Aptheker e poucos outros, continua sem objeto, um tanto sem convergência e insegura quanto à natureza do seu compromisso. Num país onde as classes sociais são mal definidas e onde a retórica da democracia torna suspeita sua divisão, a crítica ao sucesso material quase sempre se mostra uma forma de inveja refinada. Para o artista, é claro, o avatar disso tudo é sua obra. Ela costuma ser o causador do afastamento dele, na medida em que é ela quem penetra na matriz social. Num processo que nunca falha, seu significado é realçado. O local desse processo é a galeria. Assim, o visitante de Arman, mantido fora da Galerie Iris Clert abarrotada, pode reconhecer em sua própria raiva um pouco da raiva do artista.

Excluído, obrigado a contemplar não a arte mas a galeria, o visitante tornou-se um tema. Em outubro de 1968, Daniel Buren, o artista europeu mais sensível aos preceitos do recinto da galeria, lacrou a Galleria Apollinaire, em Milão, durante toda a exposição. Ele colou verticalmente faixas de tecido brancas e verdes sobre a porta. A estética de Buren é formada por duas coisas: faixas e sua localização. Seu tema é encorajar os sistemas do mundo a manifestar-se por meio do estímulo constante dele, seu catalisador, monograma, assinatura, símbolo. As faixas neutralizam a arte eliminando o conteúdo. Como símbolo de arte elas se tornam um símbolo de consciência – aqui houve arte. “E o que diz a arte?”, pergunta a conjuntura. Como signo, as faixas representam um aspecto

reconhecível da vanguarda européia: uma inteligência serena, politicamente refinada, julgando o pacto social que deixa a arte ser feita e mesmo assim o deprecia. Desse modo, as faixas levam não exatamente a arte à porta da galeria, mas um monólogo que busca um debate.

Essa intervenção foi precedida, como a de Yves Klein, por um lançamento experimental diferente. Em abril do mesmo ano, no Salon de Mai, realizado no Museu de Arte Moderna de Paris, Buren apresentou sua "Proposition Didactique". Uma das paredes de uma galeria vazia foi coberta com faixas verdes e brancas. Foram colocadas faixas em 200 painéis espalhados pela cidade. Fora da galeria, dois homens desfilaram com painéis de faixas. Isso faz lembrar Gene Swenson andando para cima e para baixo diante do Museu de Arte Moderna, no início dos anos 70, levando um cartaz adornado apenas com um ponto de interrogação. (Swenson e Gregory Battcock eram as duas figuras de Nova York que possuíam um tino político comparável ao dos neo-realistas. Ninguém os levava muito a sério. A vida, porém, levou; ambos tiveram morte trágica.)

As faixas milanesas de Buren fecharam a galeria de um modo muito parecido com o que os funcionários da saúde fecham locais infectados. A galeria é vista como sintoma de um corpo social doente. A substância tóxica isolada lá dentro é menos a arte do que aquilo que – em todos os sentidos – a contém. A arte também está contida em outro pacto social (a meu ver, independente dela), chamado estilo. As faixas, que correlacionam uma personalidade com um tema e um tema com a arte, imitam o modo como o estilo funciona. O estilo é

constante, portanto o estímulo constante de Buren é uma paródia bizarra do estilo. Sabemos que o estilo extrai da obra uma essência que pode ser entendida pelas várias culturas. Por meio do estilo, como demonstrou André Malraux, todas as culturas se comunicam conosco. Essa idéia de um esperanto formalista combina com o cubo branco ubíquo. A arte formalista nas galerias ubíquas representa, como a igreja medieval, um sistema de comércio e credo. Na medida em que o estilo conseguiu associar o significado a si mesmo, o conteúdo da obra se desvalorizou. Esse conhecimento facilitou a assimilação da obra, por mais estranha que fosse, na matriz social. Buren compreende perfeitamente essa forma de socialização. "Como o artista pode contestar a sociedade", pergunta ele, "quando sua arte, toda a arte, 'pertence' objetivamente a essa sociedade?"

Sem dúvida grande parte da arte do final dos anos 60 e dos 70 tinha este tema: Como o artista encontra outro público ou um contexto em que sua visão minoritária não seja cooptada? As soluções apresentadas – local específico, temporária, sem comercialização, fora do museu, dirigida a um público que não o de arte, passando do objeto para o corpo e para a idéia, até para a invisibilidade – não se mostraram inaccessíveis ao apetite assimilador da galeria. O que aconteceu foi um debate internacional sobre percepção e sistemas de valores – liberal, ousado, às vezes programático, às vezes grosseiro, sempre contra o regime político e sempre padecendo de um orgulho que exige a definição de limites. O fervor intelectual era formidável. No auge, parecia não dar espaço a artistas que eram apenas hábeis – atraindo invencionices so-

bre falta de comunicação e o retorno à tela. As revoluções dos artistas, no entanto, estão sujeitas a preceitos rígidos, inclusive aqueles implícitos na galeria vazia. Houve uma sucessão estimulante de *insights* no ciclo de produção e consumo: isso aconteceu ao mesmo tempo que as inquietações políticas no final dos anos 60 e começo dos 70. Em certo ponto, parecia que as paredes da galeria estavam se transformando em vidro. Vislumbrou-se o mundo exterior. O isolamento da arte em relação ao presente, imposto pela galeria ao mesmo tempo que a levava para o futuro, pareceu por um instante estar profundamente comprometido. E isso nos leva de volta às portas fechadas de Buren. "(...) o artista que cria o silêncio ou o vazio deve apresentar alguma coisa dialética: um vácuo completo, um vazio que enriqueça, um silêncio ressonante ou eloqüente", escreveu Susan Sontag em "The Esthetics of Silence". A "arte" obriga o vazio atrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar.

Essa conceituação da galeria atingiu o auge um ano depois. Em dezembro de 1969, no *Art & Project Bulletin* # 17 (suas páginas abriam espaço para vários artistas), Robert Barry escreveu que "durante a exposição a galeria estará fechada". Essa idéia foi levada à prática na Eugenia Butler Gallery em março. Por três semanas (de 1.º a 21 de março), a galeria esteve fechada; a mesma frase foi colocada do lado de fora. O trabalho de Barry sempre usou poucos recursos para projetar a mente para além do visível. As coisas estão lá, mas quase não se vêem (fio de náilon): o processo existe, mas não pode ser sentido (campos magnéticos): fazem-se tentativas

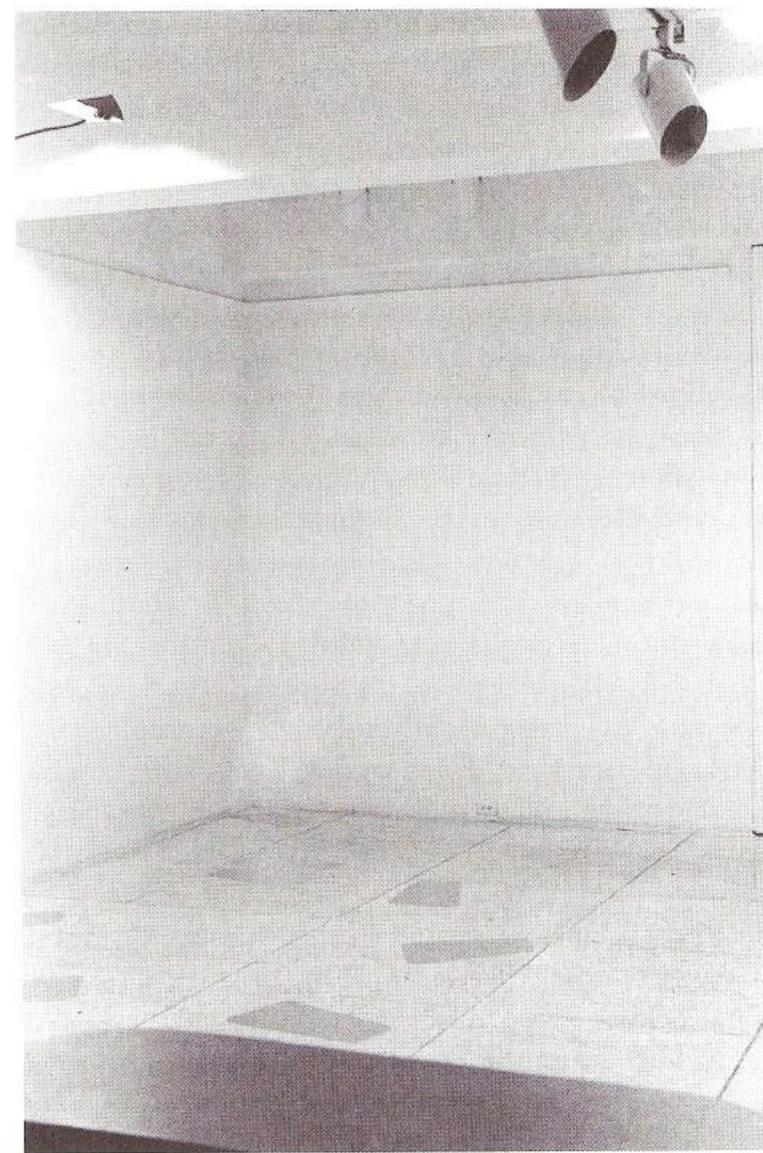
de transmitir idéias sem palavras ou objetos (mentalização). Na galeria fechada, o espaço invisível (escuro? deserto?), desprovido do espectador ou do olho, só pode ser penetrado pela mente. E, à medida que passa a contemplá-lo, a mente começa a refletir a respeito da moldura e do suporte e da colagem – as três forças que, soltas dentro de sua brancura pura, levavam a arte a ele. Conseqüentemente, qualquer coisa vista naquele espaço implica uma demora na percepção, um retardamento durante o qual a expectativa – a noção de arte do espectador – é projetada e percebida.

Essa duplicação dos sentidos – defendida por figuras tão díspares como Henry David Thoreau e Marcel Duchamp – tornou-se nos anos 60 um símbolo de época, um estigma sensorial. Tal duplicação permite à visão, por assim dizer, ver a si mesma. A "visão que vê" alimenta-se do vazio; olho e mente voltam refletidos para iniciar seu processo. Se isso pode produzir formas interessantes de narcisismo sensorial e quase-cegueira, os anos 60 estavam mais interessados em destruir as tradicionais barricadas armadas entre aquele que percebe e o que se percebe, entre o objeto e o olho. A visão, assim, poderia movimentar-se sem a obstrução das convenções tradicionais. Essa utopia da percepção condizia com as radicais transformações sensoriais na cultura dos anos 60. Nas galerias, sua mais convincente expressão foi a "Visão Branca" de Les Levine, na Fischbach Gallery, em 1969. Ao entrar na galeria, o espectador, privado da cor e da sombra por duas lâmpadas monocromáticas de vapor de sódio de alta intensidade, tentava recriar o espaço. Os outros visitantes faziam as vezes de deixas visuais, pontos de referência

para apreender o espaço. O público, portanto, tornou-se um artefato. Sem enxergar, voltava-se para si mesmo, na tentativa de criar um conteúdo próprio. Isso intensificou a experiência de estar sozinho numa galeria branca e vazia, na qual o ato de olhar, orientado pela expectativa, torna-se uma espécie de artefato instantâneo. Então, voltando ao recinto branco, o duplo contexto da expectativa – a galeria e a mente do espectador – fundia-se num sistema único, que podia ser confundido.

Como se conseguia isso? O mínimo incidente diminuía o estímulo e aumentava sua ressonância dentro do sistema. Nessa troca, morreu a metáfora (essa foi a principal contribuição do minimalismo, fechando a porta ao modernismo). A caixa continente, o cubo branco, foi forçada a revelar um pouco dos seus compromissos secretos, e essa desmitificação parcial teve efeitos consideráveis na idéia da instalação. Outra reação era tornar literal a vida ou a natureza dentro da galeria; por exemplo, os cavalos de Jannis Kounellis, que ocuparam recintos de arte intermitentemente de 1969 em diante; os peixes condenados de Newton Harrison, na Hayward Gallery, em 1971. Qualquer transformação que ocorresse nesses pontos extremos era mais alquímica do que metafórica. A transformação tornou-se uma função mais do espectador que do artista. Na verdade, a função do artista passou a ser uma espécie de *descrição*, dando ao espectador um estímulo para assimilar seu método de criação artística (a arte como ópio da classe média alta).

Ao transformar o que está na galeria – que resiste à transformação – nós nos tornamos criadores facilmente. Nisso,



Les Levine, *Visão Branca*, 1969, Fischbach Gallery. Foto: Les Levine. Reprodução permitida.

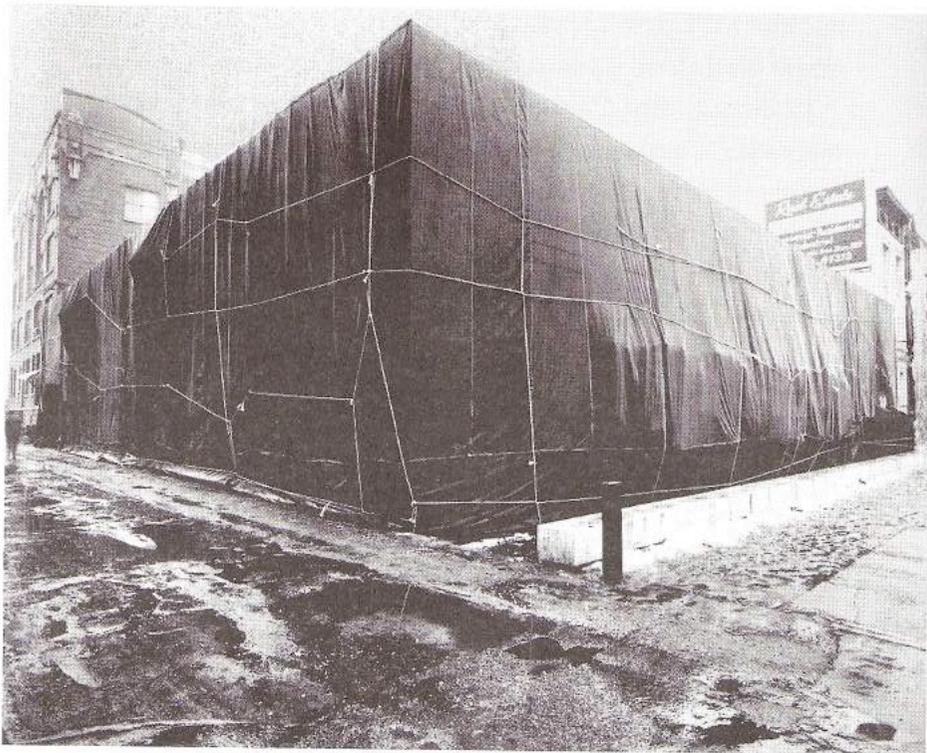
somos nós mesmos tornados arte, afastados da obra mesmo quando a transformamos. Os espectadores numa galeria começam a ficar parecidos com os cavalos de Kounellis. A confusão entre animado e inanimado (objeto e espectador) inverte o mito de Pigmalião: a arte ganha vida e purifica o espectador. A consciência é agente e meio. Então, possuir um nível mais elevado de consciência torna-se uma permissão para explorar seus subalternos evolucionários. Dessas maneiras o estado da galeria reflete o mundo exterior. A confusão entre arte e vida atrai intervenções que a levariam a extremos – quem sabe um assassinato na galeria? Isso é arte? Seria um argumento de defesa válido? Hegel confirmaria a relação dialética disso com o recinto da galeria? Jacques Vache seria convocado como testemunha de defesa? A obra poderia ser vendida? A documentação com fotos seria a verdadeira obra? E, na galeria vazia de Barry, o contador funciona o tempo todo; alguém está pagando o aluguel. Um *marchand* iluminado está perdendo dinheiro para ajudar a fechar questão sobre o espaço em que se vendem coisas. É como se um beduíno deixasse seu cavalo faminto e um irlandês sufocasse seu porco. No recinto fechado de Barry, durante aquelas três semanas, o espaço agita-se e sussurra; o cubo branco, agora um cérebro num anfiteatro, faz suas reflexões.

As intervenções visam, em síntese, a transcendência, a exclusão pelo excesso, o isolamento pela dialética e pela projeção mental. Elas têm um contraponto numa obra feita, bem a calhar, no hemisfério sul. Lucy R. Lippard, em seu *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*<sup>1</sup> (um

1. Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1972.

dos ótimos livros dos anos 70), refere-se à obra assim: “O grupo de Rosário inicia seu ‘Ciclo de Arte Experimental’ (...) 7-19 de outubro: Graciela Carnivale (...) uma sala inteiramente vazia, a parede da janela coberta para criar um ambiente neutro, no qual se juntam as pessoas que vieram à inauguração, a porta é hermeticamente lacrada sem que os visitantes percebam. A peça compreendia fechar entradas e saídas e perceber as reações desconhecidas dos visitantes. Depois de mais de uma hora, os ‘prisioneiros’ quebraram o vidro da janela e escaparam.” Os ocupantes da galeria vazia assumiram a condição de arte, tornaram-se objetos de arte e se rebelaram contra seu *status*. Durante uma hora houve uma transferência do objeto (onde está a arte?) para o sujeito (eu). A ira do artista – e essa é, a meu ver, uma intervenção hostil – transforma-se na ira do público para com o artista, o que, de acordo com o roteiro típico da transferência vanguardista, reafirma a ira do artista para com o público. Ser trancado numa sala e enlouquecer junto à maçaneta é tratar as pessoas com consideração? A sala em que elas estão trancadas é, se minha informação procede, uma sala de arte. Elas foram isoladas pela grade transformadora. Fechar pessoas numa sala sem razão alguma, sem nada lá dentro, e não dar nenhuma explicação tem, suponho eu, um efeito muito mais forte na Argentina que no Soho.

As intervenções que ocupam uma galeria inteira surgiram de repente no final dos anos 60 e continuaram esporadicamente pelos anos 70. A apoteose dessas intervenções, em termos de tamanho e riqueza de leitura, ocorreu em Chicago em janeiro de 1969. O motivo não era a galeria, e sim a insti-



Christo e Jeanne-Claude, *Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado, Chicago, 1969*. Novecentos metros quadrados de encerado e 1.100 metros de corda. ©Christo, 1969. Foto: Harry Shunk. Reprodução permitida.



Christo e Jeanne-Claude, *Chão e Escadaria Embrulhados, Museu de Arte Contemporânea, Chicago, 1969*. Duzentos e sessenta metros quadrados de tecido impermeável preso com cordas. ©Christo, 1969. Foto: Harry Shunk. Reprodução permitida.

tuição que contém não uma, mas várias galerias – o museu. Jan van der Marck pediu a Christo, colega de Klein e Arman em Paris por volta de 1960, que fizesse uma exposição no novo Museu de Arte Contemporânea de Chicago. Christo, que realizava uma mostra numa galeria comercial próxima, sugeriu uma coisa especial para o museu – a empreitada topológica de embrulhar o exterior e o interior. Os problemas práticos eram enormes; esses problemas põem à prova a seriedade da intervenção, mas são em geral esquecidos – a inconveniência de existirem perde-se no tempo. O corpo de bombeiros fez objeções, mas se mostrou transigente. O prefeito Richard Daley nem se manifestou. Após a Convenção Nacional Democrata de 1968, a violência tinha sido tema de uma exposição no Museu de Arte Contemporânea. Essa exposição, a mais bem-sucedida de cunho político nos anos 60, levou o conselho diretor e os funcionários a adotarem a mesma atitude liberal de afronta. (Além disso, na Richard Feigen Gallery, do outro lado da rua, Daley foi alvo de um protesto furioso de artistas. Entre as obras expostas destacava-se *Cortina de Renda para o Prefeito Daley*, de Barnett Newman.) Para surpresa geral, o empacotamento de Christo foi realizado sem perturbar a cidade. Acha-se que o falecido prefeito, alfinetado pela imprensa nacional, satisfez-se em deixar a arte adormecida dormir. Mas e a obra em si?

Indubitavelmente, tratou-se da mais ousada colaboração da época entre um artista e um diretor. A única ocasião comparável foi a colaboração entre Hans Haacke e Edward Fry no Museu Guggenheim em 1971. O museu de Chicago era americano, mas os colaboradores eram ambos europeus, um

holandês e o outro búlgaro. A gestão de Van der Marck no museu é hoje lendária, inigualável em relação à de qualquer outro curador nos anos 60, com a possível exceção de Elayne Varian no Finch College de Nova York. Van der Marck tornou-se em parte o co-criador da obra: a oferta do museu como objeto de exame estava perfeitamente de acordo com a prática modernista – verificar as premissas de cada conjectura e colocá-las em discussão. Essa não é a tradição do Curador Americano nem dos diretores.

Os empacotamentos de Christo são uma espécie de paródia das transformações artísticas sublimes. O objeto é possuído, mas a posse é incompleta. O objeto se perde e se mistifica. Unidade da estrutura – a morfologia de identificação é substituída por um contorno tênue no todo, uma síntese que como a maioria das sínteses incrementa a ilusão de compreensão. Vamos restringir-nos a algumas deduções resultantes do Empacotamento do MAC de Chicago (processo) ou do MAC Empacotado (produto). O museu, o continente, está ele próprio contido. Será que esse duplo positivo – tornar a arte o continente que em si porta a arte – produz um negativo? Seria um ato de cancelamento, descarregando o conteúdo acumulado da galeria vazia?

A obra dos Christo lança as questões estéticas a seu contexto social, para aí fazerem parte da negociação política. Não só o pessoal ligado à arte deve tomar uma posição, mas também o público mais próximo, para o qual a arte é geralmente tão vaga quanto os filós num aquário. Não é uma consequência da obra, mas sua motivação principal. É tanto de vanguarda (tradicionalmente *engagé*) quanto pós-moderna

(se o público está cansado, arranje-se outro público). Ela também é notável pela firmeza de suas ironias, que atingem o objetivo – a perda de uma quantidade enorme de dinheiro, coisa que o público sempre compreende. Mas o que dá à obra uma dimensão política – um embate com a autoridade constituída cuidadosamente pensado – é o modo como ela se processa. A estrutura empresarial é parodiada magnificamente: fazem-se planos, pedem-se relatórios ambientais a especialistas, identifica-se e enfrenta-se o antagonismo, o debate renhido se faz acompanhar de sua dose de loucura democrática (debates públicos de âmbito local trazem à luz os mais esquisitos mutantes de uma sociedade livre). Atrás de tudo isso vêm as tecnologias pesadas de instalação, revelando por vezes a incompetência de diversos fornecedores e da técnica norte-americana. Então a obra está completa, mas é desfeita rapidamente, como se quem a viu não suportasse mais que um lampejo de beleza.

Essas obras públicas são do porte das de Robert Moses, mas sua espantosa ganância é perpetrada com o mais suave, tolerante e perseverante decoro. A combinação de estética refinada, sutileza política e métodos empresariais confunde o público. Não faz parte da tradição norte-americana colocar obras de arte gigantescas em meio ao corpo social. A Ponte do Brooklyn teve de ser primeiro construída para que só depois Hart Crane e Joseph Stella pudessem trabalhar nela. A obra artística americana de grandes dimensões geralmente leva o artista adâmico a locais remotos, onde a transcendência é imanente. Os empreendimentos dos Christo reproduzem em escala as boas obras do governo. Eles oferecem o

inútil a um custo alto. O empacotamento almejado por essas obras representa gastos de tal magnitude (3,5 milhões de dólares na *Cerca Contínua*), que soa irresponsável para aqueles que tentam evitar um ataque do coração. Ainda assim, seguindo a tradição imperial do individualismo de Ayn Rand, eles levantam o dinheiro com a venda da obra. Apesar da seriedade do negócio, sempre fico surpreso quando pessoas instruídas acham que estão se divertindo. Que diversão. Suas iniciativas são uma das muito poucas tentativas bem-sucedidas de dar fim à retórica de boa parte da arte do século XX. Eles impõem a questão da utopia num país que já foi Utopia. Ao fazer isso, medem a distância entre as aspirações da arte e os consentimentos da sociedade. Longe de serem o sonho russo de uma arte avançada no país, numa sociedade avançada, eles usam os métodos de uma sociedade imperfeita e seus mitos de livre empresa para impor um propósito tão forte quanto o de qualquer conselho diretor de empresa. Longe de serem um desatino, os empreendimentos dos Christo são parábolas gigantescas: subversivos, belos, didáticos.

A escolha do Museu Moderno como objeto de empacotamento foi uma evidência da profunda seriedade dos Christo e de Van der Marck. Eles perceberam o mal-estar de uma arte sempre asfixiada por uma instituição que hoje tende a ser, como a universidade, um empreendimento empresarial. Frequentemente se esquece de que os Christo, ao empacotar o museu, também empacotavam simbolicamente o corpo de funcionários e suas funções – o guichê de vendas (o pequeno depósito de bricolagem), os docentes, o pessoal de manutenção (operários servindo a uma fé alheia) e ainda, por exten-

são, os administradores. A paralisia funcional também exigia que o chão e as escadas fossem empacotados, e assim se fez. Só as sensíveis paredes foram poupadas. A essência desse empacotamento foi pouco comentada. Não havia nele esmero algum; parecia trabalho de amadores. Corda e cordel voltavam por aberturas; os nós eram toscos e atados de mau jeito. O embrulho lustroso não denuncia o talento americano para isso, que obviamente inclui embrulhar pessoas. Portanto, o museu empacotado (explícito) e o corpo de funcionários empacotado (implícito) dos Christo sugerem que abranger é sinônimo de compreender. Com o museu empacotado, o caminho para a compreensão está aberto?

Como todas as intervenções, o projeto tem como característica a expectativa, uma disponibilidade que, como toda pergunta ou piada, pede uma reação para se concluir satisfatoriamente. Por definição, uma intervenção é realizada para “ênfatisar idéias, emoções etc.” e é “quase sempre (...) feita somente para impressionar”. Isso tem relação com seu impacto imediato. Porque uma intervenção deve chamar a atenção, ou não durará o tempo suficiente para ganhar conteúdo. Porém, há uma barreira no tempo da intervenção, que é seu meio verdadeiro. O conteúdo, revelado pelo tempo e pela circunstância, pode estar defasado em relação à forma de apresentá-lo. Assim, há um efeito tanto imediato quanto remoto, o primeiro contendo o último, mas de modo falho.

A forma de apresentação tem seus problemas. Ela deve estar relacionada com um corpo de idéias reconhecido, e ao mesmo tempo colocar-se fora dele. A princípio, ela costuma ser compreendida – ou mal compreendida – dentro de um

espectro que vai da hostilidade rematada à pura diversão. Nisso, a “similaridade com arte” da obra é um compromisso. Se ela é compreendida dentro de uma categoria existente, a categoria tenta assimilá-la. As intervenções de sucesso – aquelas que sobrevivem à forma de apresentação – geralmente rompem o diálogo pertencente ao universo reconhecido do discurso. Nos jogos, é o equivalente a mudar as regras. Na arte, porém, a modificação ocorre com o tempo e tem consequências incertas – na verdade, imprevisíveis. Portanto, as intervenções possuem um elemento de charlatanismo e adivinhação. Faz-se uma aposta num futuro mal divisado – mas almejado. As intervenções são, assim, as mais instintivas das obras de arte na medida em que não resultam do conhecimento cabal daquilo que as motiva. Na verdade, elas nascem de um desejo de conhecimento, que talvez o tempo venha a conceder. A carreira de um artista (se é que artistas têm carreira) não pode ser acometida de muitas intervenções, porque elas a fazem dar saltos grotescos. Uma intervenção é antiformal (contrária à noção de que a arte se manifesta numa categoria própria) e talvez conflite com a trajetória homogênea do restante da obra do seu realizador. O artista não pode fazer uma carreira de intervenções, a menos que, como On Karawa, a intervenção repetida seja sua carreira.

O projeto dos Christo é raro na medida em que sua forma de apresentação e seu conteúdo subsequente são consonantes, embora, é claro, se tenha enfatizado a princípio o aspecto da “diversão”. A perspicácia e o humor dos Christo são indubitáveis, mas sua complexidade (o riso não é um tema simples) está longe de ser divertida. Sem dúvida o projeto favo-

receu uma compreensão mais profunda de um tema importante dos anos 60 e 70: o isolamento, a descrição e o desnudamento da estrutura pela qual a arte transita, inclusive o que acontece a ela nesse ínterim. Durante todo esse tempo a galeria sofreu muita hostilidade da boca para fora, ao mesmo tempo que era usada por artistas com aquela tolerância de sua vida inconstante necessária à sobrevivência. Obviamente, essa é uma das marcas da arte avançada na matriz pós-capitalista. Dar à arte o que é da arte e aos Colecionadores o que eles compram em geral constitui uma coincidência feliz. Excesso de consciência implica constrangimento, o rubor do revolucionário de gabinete. É uma glória exclusiva de alguns dos artistas dos anos 60 e 70, os Christo inclusive, ter feito jus às inferências de seus *insights* e controvérsias.

Todas essas intervenções vêem a galeria como um vazio preñado do conteúdo que foi o da arte. Ao se lidar com um espaço idealizado que se apropriou dos dons transformadores da arte, surgiu uma diversidade de estratégias. Àquelas já mencionadas – a morte da metáfora, o crescimento da ironia, as farsas de dar valor ao inútil, a “descriação” – deve-se acrescentar a destruição. A frustração é um ingrediente explosivo da arte modernista derradeira quando as opções se esgotam num corredor convergente de portas e espelhos. Um apocalipse ínfimo impõe-se a nós, confundindo facilmente seus dilemas com os do mundo. Apenas duas exposições reconheceram formalmente essa ira desatada. “Violência na Arte Americana Recente” foi realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago em 1968, na gestão de Van der Marck; e Varian, no Finch College, em Nova York, realizou a mostra da

“Arte da Destruição”, em 1968, em que os espaços da galeria se sobrepunham nervosamente. Ninguém destruiu um museu, embora espaços alternativos (ao museu) tenham saído perdendo. Porém, usaram-se vários métodos para diminuir a ubiqüidade e a eternidade da cela histórica da galeria. Ou a própria galeria poderia ser retirada e levada a outro lugar.

## POSFÁCIO

Escrever sobre o que você escreveu no passado é o que há de mais parecido com voltar do mundo dos mortos. Você adota uma falsa superioridade sobre seu eu anterior, que realizou todo o trabalho. Então, revendo esses artigos, ressuscitados entre seus próprios papéis, o que tenho eu a acrescentar? Bastante.

Nos últimos dez anos, muita coisa foi enterrada, como se nunca tivesse acontecido. A arte visual não avança por ter boa memória. E Nova York é lugar de um esquecimento radical. Você pode reinventar o passado, dando-lhe o disfarce conveniente, se ninguém se lembrar dele. Assim se define a originalidade, esse fetiche exclusivo do eu.

O que se enterrou? Um dos esforços compreensivelmente nobres da comunidade artística: uma iniciativa coletiva de uma geração de questionar, por meio de uma matriz de estilos, idéias e quase-movimentos, o contexto de sua atividade. Costumava-se fazer arte para iludir; hoje ela é feita de ilusões. Nos anos 60 e 70, a tentativa de abandonar as ilusões

era perigosa e não podia ser tolerada por muito tempo. Assim, a indústria da arte depreciou o esforço desde então. As ilusões estão de volta, as contradições são toleradas, o mundo da arte está em seu lugar e está tudo bem nesse mundo.

Quando a economia de uma área é tumultuada e subvertida, o sistema de valores se desordena. O modelo econômico vigente por cem anos na Europa e nas Américas é o *produto*, filtrado pelas galerias, oferecido a colecionadores e instituições públicas, comentado em revistas patrocinadas em parte pelas galerias e voltado para o aparato acadêmico que consolida a “história” – atestando, como fazem os bancos, a posse de seu maior repositório, o museu. Na arte, a história, em essência, vale dinheiro. Então, não temos a arte que merecemos, mas a arte pela qual pagamos. Esse sistema cômodo praticamente não foi questionado pela principal figura em que ele se funda: o artista.

A relação do artista de vanguarda com seu meio social é constituída de contradições, porque a arte visual tem o rabo preso. Ela faz *coisas*. E, invertendo Emerson, o homem está na sela e leva essas coisas à margem<sup>1</sup>. As vicissitudes desse produto, no trajeto do ateliê para o museu, suscitam um comentário ocasional, em geral de teor vagamente marxista. O idealismo implícito no marxismo exerce pouca influência nos empíricos devotados, entre os quais eu me incluo. Todo sistema interpreta a natureza humana segundo suas aspirações, mas desconsiderar os piores traços da nossa natureza, ou disfarçá-los, é o atrativo essencial de toda ideologia. Ela nos

1. Referência a trecho da Ode de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), no qual “As coisas estão na sela / e cavalgam a humanidade”.

convence da idéia de que somos melhores do que somos. As modalidades do capitalismo pelo menos reconhecem nosso egoísmo essencial; aí reside sua força. As farsas da ideologia e do objeto (seja obra de arte, seja televisor, máquina de lavar roupas) são encenadas num campo repleto das falsas esperanças, mentiras e megalomania de sempre.

Sem dúvida a arte está metida nisso tudo, geralmente como um espectador inocente. Ninguém é mais inocente do que o intelectual profissional, que nunca teve de tomar partido entre dois males e para o qual comprometer-se é sinônimo de lhe arrancarem as dragonas. Foi a vanguarda que criou a idéia defensiva de que seu produto tinha uma estética mística e redentora, um valor social e moral. Essa idéia emergiu da fusão dos remanescentes da filosofia idealista com os programas sociais idealistas do início do modernismo. *On Liberty\**, de John Stuart Mills, deve ser o texto ideal para justificar qualquer vanguarda, de direita ou de esquerda, futurista ou surrealista. Porém, atribuir força moral a um objeto vendável é como vender indulgências, e nós sabemos das reformas que isso provocou.

Sejam quais forem suas virtudes heróicas, a noção de vanguarda tem, percebemos hoje, compromissos. Sua relação peculiar com a burguesia (citada pela primeira vez por Baudelaire na introdução ao Salão de 1846) é interdependente e em última análise parodística. O culto da originalidade, a determinação do valor, a economia da escassez, da oferta e da procura são aplicáveis com especial pungência às artes vi-

\* Trad. bras. *Sobre a liberdade / Utilitarismo*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

suais. É a única forma de arte em que a morte do artista provoca um abalo econômico profundo. A posição social marginalizada do artista de vanguarda e o curso lento de sua obra, como uma espaçonave sem tripulação, para os centros de riqueza e poder serviram perfeitamente ao sistema econômico dominante. Com qualquer produto de valor, a primeira coisa a fazer é dissociá-lo do produtor. O programa social do modernismo, se é que se pode chamá-lo assim, ignorou seu meio imediato para exigir reformas amplas sob o argumento de que tinha uma opinião isenta. (Essa é a falácia "famosa": o mesmo que pedir a Babe Ruth<sup>2</sup> que solucionasse a Grande Depressão.)

Sabemos atualmente que o produtor tem um controle restrito sobre sua obra. É a *acolhida* que ela tem que afinal determina o conteúdo, e esse conteúdo, percebemos em estudos revisionistas, é temerariamente retrógrado. A oferta de conteúdo retrógrado para a arte constitui hoje uma indústria caseira. E é cumulativo. Todos devem inserir seu tantinho de conteúdo. E, se atentarmos para a história do modernismo, nem mesmo o conteúdo original tem grande efeito ideológico. O modernismo modificou a *percepção*, mas os princípios políticos da percepção ainda não foram colocados no papel. Nos anos 60 e 70, durante a dissensão da comunidade artística em relação ao Vietnã e ao Camboja, firmou-se um novo *insight*: era preciso examinar o sistema pelo qual as obras dos artistas transitavam. Esse é um ponto marcante, a meu ver,

do que se chama canhestamente de pós-modernismo (a morte é pós-vida?) nas artes visuais.

Foi radical. Às vezes é mais seguro blaterar sobre grandes assuntos políticos do que limpar a cozinha. Mede-se a coragem na política pelo tanto que a sua posição, definida com prudência, pode feri-lo. Não é tão cômodo dar início ao processo político no próprio país. Os artistas norte-americanos do pós-guerra, com algumas exceções (por exemplo, Stuart Davis e David Smith), não entendiam bem os princípios da acolhida da arte. Mas vários artistas dos anos 60 e 70, principalmente aqueles da geração minimalista/conceitual, entenderam perfeitamente. Sua preocupação continha uma transposição curiosa. O exame da arte com base em si mesma tornou-se, quase da noite para o dia, um exame de seu contexto social e econômico.

Várias questões provocaram isso. Muitos artistas estavam irritados com o público de arte existente; ele parecia insensível a tudo, menos, na melhor das hipóteses, ao conhecimento especial. E o caro aparato (galeria, colecionador, casa de leilões, museu) pelo qual a arte inevitavelmente transitava abafava sua voz. O desenvolvimento interno da arte passou a pressionar várias fronteiras convencionais, estimulando leituras contextuais. Tudo acontecia num contexto social agitado em que o protesto e proposições radicais eram um elemento cotidiano. Existia um quadro revolucionário potencial. Essa quase-revolução fracassou, como era de esperar. Mas alguns de seus *insights* e lições permanecem, embora, como eu já disse, haja um interesse inabalável de sufocá-los.

2. Apelido de George Ruth Jr., lançador e grande astro do beisebol que atuou nas primeiras décadas do século XX em equipes como Baltimore Orioles, Boston Red Sox e New York Yankees e faz parte do Panteão Nacional da Fama do esporte nos Estados Unidos.

Ficou sem resposta a pergunta – e provavelmente continuará assim – sobre as reações da arte a essa situação serem teleológicas ou políticas. Se a obra de arte é a principal unidade do discurso, tanto estético quanto econômico, pensava-se na época, então que seja eliminada. O sistema se fecha num espasmo à volta de um vácuo. Não há nada ou muito pouco para comprar, e “comprar”, claro, é o infinitivo sagrado. Tornem a arte difícil; assim se impede sua assimilação. Se a arte vive do criticismo, façam uma arte mais parecida com o criticismo, façam-na com palavras, que tornam o próprio criticismo um disparate. E então façam as pessoas pagar por isso. Verifiquem o colecionador, inclusive a origem de sua conta bancária; investiguem aquele que Nancy Hanks costumava chamar de o maior inimigo do museu: o conselheiro. Verifiquem a inclinação empresarial do museu e como o diretor do museu, o membro da burguesia perseguido com mais persistência, torna-se um cigano de terno e gravata.

Verifiquem a sina monetária da arte, o protecionismo que rodeia o grande investimento. Vejam funcionar a casa de leilões, na qual o artista vivo tem condições de presenciar sua aceitação, mas não de compartilhar dela. Vejam as contradições inerentes ao local onde a arte é exposta e vendida. E notem a auto-seleção implícita nesse sistema pelo qual a arte dos museus difere muito daquilo que Cézanne afirmou pretender fazer do Impressionismo. Assim como o formalismo levou à arte feita com receita (e assim como o novo criticismo costumava gerar espécimes poéticos próprios), os museus promoveram uma espécie de arte de museu, portanto arte oficial, apropriada para a apreciação das massas. Eu hesitaria

fazer um paralelo com um panorama esmorecido de boa arte que foge a esse processo. Mas continua a incomodar a idéia de que aí há mais do que nossa arrogância permite perceber. E como explicar a paixão pelo efêmero que tentou conter o porvir? Acima de tudo, isso nos faz lembrar de que devemos estar cientes dos modos arbitrários e dominadores de atribuir valor.

O que originou esse curioso surto de *insights*? Fora o socialismo ameno de sempre, teria sido um desejo dos produtores de controlar o conteúdo da sua arte? Ou uma tentativa de separar a arte de seus consumidores? Em parte, intencionalmente ou não, houve nos anos 70 a divisão da arte predominante em diversos estilos, movimentos, atividades. Esse pluralismo era intolerável para os puristas da estética, cuja paixão por uma linha predominante, no entanto, atende ao mercado – não é a primeira vez que o idealismo estético e o comércio se encaixam com perfeição.

O sistema também mantém a segurança de dispor de produtos novos com um ditame peculiar que eu chamo de “inserção”, exclusivo das artes visuais. Grande parte dos artistas fica presa ao momento de sua maior contribuição, e não se permite que eles o abandonem. O presente passa voando, enquanto eles cuidam do seu investimento – melancólicos imperadores do eu estético. E não se tolera mudança alguma; a mudança é tida como um fracasso moral, a menos que seus princípios morais sejam demonstrados convincentemente. Aliados do discurso contemporâneo, esses artistas aguardam ventos ocasionais do presente. A originalidade é coisificada, assim como seu criador. O panorama da arte em qual-

quer cidade grande é sempre o de uma necrópole de estilos e artistas, um pombal visitado e estudado por críticos, historiadores e colecionadores.

Enorme ironia que todo esse *insight* tenha levado, nos anos 80, à reconfirmação de tudo o que havia sido posto a nu e rejeitado. Produto e consumo retornaram com uma exuberância de conteúdo para os que têm fome disso. A defesa da obra nova contra o consumo fácil encontra-se em suas várias máscaras, nas quais se decifram suas complexas ironias. O tema explora a si mesmo, e estão de volta alguns dos paradoxos da Pop Art, sempre assistidos pela crítica que questiona brilhantemente os fundamentos dos julgamentos de valor. O recinto da galeria voltou a ser a indiscutível arena do discurso. Mas esse é o tema deste livro. Basta dizer aqui que a arte evasiva e ameaçadora do período de 1964 a 1976 está sumindo de vista, junto com seus ensinamentos, como deveria, dadas a situação e a nossa cultura.

BRIAN O'DOHERTY  
Nova York, 1986