

ARTE

CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA

COLEÇÃO N-IMAGEM

texturas
dicções
ficções
estratégias



contra
CAPA

Coleção N-Imagem

Direção: André Parente e Katia Maciel

O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges

Arlindo Machado

Arte contemporânea brasileira: texturas, diçções, ficções, estratégias

Ricardo Basbaum (org.)

Ricardo Basbaum
O R G A N I Z A D O R

ARTE CONTEMPORÂNEA
B R A S I L E I R A

CONTRA
CAPA



Copyright © 2001, dos autores

Copyright “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center” © 2001, Marco Rodrigues

Copyright tradução “Lygia Clark: six cells” e “Actively the void” © 2001, Marca d’Água Livraria e Editora Ltda.

Capa

Luciano Figueiredo

Projeto gráfico e preparação

214, casa

Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções
estratégias. Ricardo Basbaum (org.) – Rio de Janeiro: Rios
Ambiciosos, 2001.

414 p.; 16 x 23 cm

ISBN: 85-87184-18-0

2001

Todos os direitos desta edição reservados à

Marca d’Água Livraria e Editora Ltda.

<ccapa@easynet.com.br>

Rua Dias Ferreira, 214

22431-050 – Rio de Janeiro – RJ

Tel /Fax (55 21) 511-4082 / 511-4764

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------|---|
| Apresentação | 9 |
| André Parente e Kátia Maciel | |

| | |
|-----------------------|----|
| Prefácio | 11 |
| Ricardo Basbaum | |

INTRODUÇÃO

| | |
|---|----|
| Cica & sede de crítica | 15 |
| Ricardo Basbaum | |

PARTE I

| | |
|--|----|
| Lygia Clark: seis células | 31 |
| Guy Brett | |

| | |
|--|----|
| Hélio Oiticica e o supermoderno | 54 |
| Antonio Cicero | |

| | |
|----------------------|----|
| HOMmage | 58 |
| Waly Salomão | |

| | |
|---------------------------------|----|
| Ativamente o vazio | 66 |
| Guy Brett | |

| | |
|---|----|
| O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger | 73 |
| Fernando Cocchiarale | |

| | |
|-------------------------------------|----|
| A radicalidade do real | 79 |
| Márcio Doctors | |

| | |
|--|-----|
| Certeza estranha | 84 |
| Ronaldo Brito | |
| Antonio Dias | 87 |
| Paulo Sergio Duarte | |
| Barrio: a morte da arte como totalidade | 98 |
| Sheila Cabo | |
| Frequência imodulada | 111 |
| Ronaldo Brito | |
| Um véu | 117 |
| Sônia Salzstein | |
| A poética de Tunga | 124 |
| Paulo Sergio Duarte | |
| Entre lugar e passagem | 129 |
| Rodrigo Naves | |
| Volta de pintura | 136 |
| Ronaldo Brito | |
| Daniel Senise | 141 |
| Fernando Cocchiarale | |
| III de Nuno Ramos | 146 |
| Alberto Tassinari | |
| histórias | 160 |
| Adriano Pedrosa | |

PARTE II

| | |
|---|-----|
| Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra” | 169 |
| Frederico Morais | |
| O boom, o pós-boom e o dis-boom | 179 |
| Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito, Waltercio Caldas | |
| A Parte do Fogo | 197 |
| Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga, Waltercio Caldas | |
| O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo) | 202 |
| Ronaldo Brito | |
| Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil | 216 |
| Paulo Venancio Filho | |
| <i>Gute Nacht herr Baselitz</i> ou Hélio Oiticica onde está você? | 224 |
| Frederico Morais | |
| Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center | 231 |
| Jorge Guinle | |
| Nós e os pós | 236 |
| Alberto Tassinari | |
| Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea | 257 |
| Tadeu Chiarelli | |
| O mimético, a interferência e o instante nos MM (<i>mass media</i>) | 271 |
| Julio Plaza | |

| | |
|---|------------|
| Os geodemas de Uá Moreninha | 285 |
| Enéas Valle | |
| A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida .. | 292 |
| Márcio Doctors | |
| / Pintura dos anos 80: algumas observações críticas | 299 |
| Ricardo Basbaum | |
| Situações limite | 318 |
| Paulo Venancio Filho | |
| Dance a noite inteira mas dance direito | 321 |
| Milton Machado | |
| Tornando visível a arte contemporânea | 345 |
| Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum | |
| Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto | 350 |
| Martin Groissmann | |
| Brasil/Brasis | 359 |
| Paulo Herkenhoff | |
| A instauração: um conceito entre instalação e performance | 371 |
| Lisette Lagnado | |
| Crítica: a palavra em crise | 377 |
| Fernando Cocchiarale | |
| Uma dinâmica da arte brasileira: | |
| modernidade, instituições, instância pública | 382 |
| Sônia Salzstein | |
| Fontes | 403 |
| Sobre os autores | 407 |

APRESENTAÇÃO

Esta coletânea estrutura em rede uma série de textos críticos que participam e intervêm no campo da arte contemporânea brasileira. Pensar o território movente do qual emergem é a condição de possibilidade que sustenta essa rede. Seguir o fluxo dos textos aqui reunidos é acompanhar as transformações que atravessam o pensamento da arte no Brasil.

Podemos considerar contemporânea a arte que se faz a partir da década de 1920, de 1960, de 1980? Aquela que continua moderna? Que é pós-moderna? Toda arte é contemporânea daqueles que a realizam (artistas) e daqueles que, a partir dela, procuram criar pensamento (críticos). Toda arte é contemporânea. No Brasil, hoje, as questões são comuns a artistas e críticos.

Como fazer e pensar uma arte que surge do descompromisso com a forma, com a política, com o material, uma arte que se afirma como pura imagem dessemelhante, apolítica, imaterial, que se multiplica e se intensifica na variedade dos vazios? A arte de hoje representa o próprio curto-circuito da representação em uma produção incessante de imagens. Os artistas produzem uma imagem que não é sua, que é imagem de imagens, e os críticos procuram atingir essa profusão de imagens na construção de outras imagens-texto, textos-imagem. Pura fabulação que encena as obras dos artistas com um pensamento artista. Somos todos, afinal, construtores da arte contemporânea. Os artistas propõem experiências a serem vividas nos corpos. Os críticos escrevem fragmentos quase poéticos e se aliam à obra sem a preocupação de gerar a tradicional intermediação entre obra e espectador, assumindo a impossibilidade de formar um espectador que agora é suporte da experiência artística. Eles também participam da experiência proposta pelo artista, produzem interferências, ruídos que passam a integrar a obra.

A obra contemporânea trama em uma só rede descentrada artistas, críticos e espectadores em um deslocamento contínuo de funções e posições que tornam híbrida a atual produção de arte. As novas formas de relação entre esses personagens se atualizam em novas configurações de obras que se multiplicam a partir de uma lógica na qual está implicada a virtualização dos termos tradicionais da representação na arte. Essa virtualização incide como possibilidade ou potencialidade em obras que reúnem em si próprias as variações e intensidades emitidas por artistas, críticos e espectadores como campos múltiplos.

tiplos irredutíveis. Cada obra se define cada vez mais pela potência de diferir de si mesma, obra múltipla em sua infinita possibilidade de variação produzida pelos intercessores. Esses intercessores – artistas, críticos e espectadores – não se confundem, mas se transformam e se sobrepõem na lógica da rede.

O artista é “participador” (Hélio Oiticica), ou seja, não apenas cria e inventa, como também integra a obra. O espectador é também artista, pois experimenta a obra e atesta sua existência. O crítico se torna curador e permanece crítico, ainda que em outra função: ele organiza, tematiza, classifica e, em alguns casos, cria, gera nova obra a partir de sua intercessão com outras. Dessa rede continuam a emergir artista, espectador e crítico; cada nova vez, porém, produzem uma nova imagem, que nunca se fixa em uma forma. A radicalidade dessa rede reside em sua impossibilidade de se pensar a partir de apriorismos formais que permitiriam uma visão transcendental do campo da arte. A rede se estende como um sistema aberto, para além das tradicionais dicotomias entre idéia e essência, pensamento e ser, sujeito e objeto, material e imaterial, homem e máquina. A rede, em suma, é a condição de possibilidade de pensar a arte em que a obra se estende como uma teia à espera de que o real se deixe aprisionar.

Arte contemporânea é rede. Tanto no Brasil quanto fora dele, essa lógica altera a arte que conhecemos; ela nos distancia dessa arte conhecida não pela simples oposição ou contestação de princípios, e sim pela profunda imersão em um mundo que insiste em se presentificar. O crítico de hoje é aquele que convive e intervém nesse infinito presente, tornando-o visível a nossas sensações.

André Parente e Katia Maciel

PREFÁCIO

Estão reunidos aqui 39 textos que de algum modo se confrontam com a produção artística brasileira contemporânea. Seja através da publicação em revistas de circulação nacional ou internacional, catálogos ou livros, seja através de sua apresentação em simpósios ou seminários, todos já foram lançados ao debate público e buscaram assinalar instantes singulares dessa ampla discussão. Ainda que extensa, esta coletânea evidentemente jamais ambicionou ser exaustiva: muitos excelentes textos foram deixados de fora, alguns autores de intensa atuação nas últimas três décadas dela não fazem parte. Era preciso buscar um fio qualquer que orientasse a escolha e a ordenação de textos tão diversos. Uma coisa desde logo ficou clara: como esta, poderiam ser feitas diversas coleções sobre o assunto ou mesmo livros reunindo escritos de cada um dos principais autores aqui presentes. Não que a bibliografia inédita sobre arte contemporânea brasileira seja particularmente extensa; freqüentemente, ela tem sido ignorada pelo mercado editorial, resultando que a maioria dos escritos se encontra perdida em catálogos, *folders* ou revistas que já há muito saíram de circulação, tornando-os quase impossíveis de serem encontrados.

O leitor notará diferenças entre os textos, seja na abordagem do campo visual contemporâneo e na metodologia de aproximação com as obras comentadas, seja no recorte contextual e cultural pretendido e na intervenção proposta. Consideramos essa diversidade enriquecedora, por revelar diferentes agenciamentos entre o gesto de escrever e a atitude de inserção pretendida junto ao circuito de arte. Assim, se alguns textos assumem uma dicção ensaística, em que fica clara a presença da máquina universitária como possível espaço de debate da contemporaneidade, outros acentuam a invenção de uma linguagem capaz do embate direto com a plasticidade das obras ou relatam experiências imediatas de ação e participação. Às vezes com sotaque jornalístico, em linguagem crítica mais ou menos formal, com articulação poética ou literária, a indagação primeira desta publicação diz respeito à escrita sobre arte, gênero por excelência avesso à normatização. Cada novo texto tem de vencer o desafio do renovado confronto com a produção artística, escapando das fórmulas que nos condenariam a meros espectadores do acontecimento plástico. Esgueirando-se pelas frestas do visual, a escrita *sobre*

arte é escrita *com* arte quando vence o desafio de sobreviver, de maneira autônoma, ao lado dos trabalhos a que se refere, compondo com eles uma rica trama de remissões e funcionamento simultâneo dos campos visual e verbal.

Na escolha dos textos, entretanto, procurou-se enfatizar um leve traço comum que atravessa a relação dos autores com as questões problematizadas por eles: trata-se de textos que buscam se inserir em um conjunto de discussões, esforçando-se para propor um recorte singular – configurar uma intervenção. Mais que comentários distantes ou desinteressados, eles trazem à tona uma estreita cumplicidade entre os escritores e seus objetos, revelando o perfil de uma ativa inserção e participação nas dinâmicas que sugerem. Dessa forma, os textos foram selecionados não por um critério de “distanciamento crítico”, mas pela compreensão de seus autores da necessidade de um engajamento no espaço paradoxal posto em funcionamento pelo trabalho de arte contemporâneo – o que conduz diretamente às diferenças de dicção, encadeamento e condução das palavras reveladas em cada um deles. Daí o caráter de “combate” subjacente ao conjunto, apontando para a demarcação, pretendida pelos autores, de seus territórios de ação no circuito, no sentido mesmo de uma “política das artes” que compreenda a dinâmica própria do campo da contemporaneidade e suas conexões.

Os textos que compõem a primeira parte relacionam um conjunto de artistas cuja atuação se revelou ou tem se revelado decisiva, nas últimas quatro décadas, para a demarcação dos rumos da arte brasileira contemporânea. Tal percurso teve na experiência neoconcreta um impulso decisivo, que conduziu, nos anos seguintes, à deflagração de lances-chave para a caracterização de um campo experimental a partir do qual se expandiriam proposições sensoriais e conceituais que identificam uma importante – e bastante livre – área de ação dentro da arte brasileira. Essa dinâmica se insinuou francamente através dos anos 1970, quando a produção desenvolveu estratégias que mantiveram em alta tensão as possibilidades de inserção e intervenção. Desde as duas últimas décadas do século XX, os artistas têm procurado responder ao impacto das mudanças em curso, esforçando-se em repotencializar a imagem, localizando-se em relação à esfera pública e confrontando-se com ela sob sua atual caracterização informático-midiática. Dentro do esboço geral desse panorama, reunimos textos em torno da obra de quatro grupos de artistas, aproximados mais por encadeamento cronológico que por afinidades de linguagem:

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Anna Bella Geiger e Mira Schendel; José Resende, Antonio Dias, Artur Barrio e Cildo Meireles; Waltercio Caldas, Tunga e Iole de Freitas; Jorge Guinle, Daniel Senise, Nuno Ramos e Valeska Soares, procurando sempre caracterizar uma relação autor–artista que apontasse, na escrita, para a mobilização da fluência e voltagem plásticas próprias das obras.

Já a segunda parte caminhou em outra direção, mobilizando escritos que procuram alguma caracterização do campo contemporâneo, de modo a abrir possibilidades de atuação (nos níveis nacional e internacional) para a produção local. A difícil relação das artes visuais com o processo cultural brasileiro – em sua relativa invisibilidade social e ampla fragilidade institucional diante da consistência, da continuidade e da coerência das trajetórias artísticas, apesar da adversidade – é problematizada a partir de enfoques mais ou menos específicos, em que são registrados traços da dinâmica de nosso circuito nas últimas décadas. Alguns desses textos foram originalmente escritos como apresentação de exposições e, portanto, carregam as marcas da reflexão sobre um segmento ou problema particular a determinada produção; outros tomaram parte de revistas especializadas, cadernos culturais ou simpósios e buscaram conduzir a ressonância do debate para um público potencialmente mais amplo. É importante destacar ainda a presença de certos textos de autoria coletiva, nos quais a conjunção de artistas e críticos serviu como estratégia alternativa para a configuração de uma proposta de reflexão e ação provocadora do circuito. Essa segunda parte apresenta os textos ordenados cronologicamente de acordo com suas datas de publicação, de modo a enfatizar os eventos da história da arte brasileira recente e possíveis percursos subjacentes a eles.

Se, como dissemos, esta coletânea não pretende ser exaustiva, é porque acreditamos que seu papel mais importante é promover o intercruzamento dos textos reunidos: é um efeito do conjunto a mobilização de novas possibilidades de compreensão de cada um desses escritos, quando podem ser constatadas repetições, continuidades, saltos, rupturas, desvios etc. a conduzirem instantes reflexivos ao longo do tempo e junto à movimentação própria da produção dos artistas. Nesse sentido, procurou-se respeitar as características e indicações das publicações existentes de cada um dos textos aqui presentes, quase sempre as originais, mesmo que com isso tenham sido abandonadas a

uniformidade gráfica e a padronização das escolhas gramaticais e do uso de termos e referências históricas e bibliográficas.

Diante da dificuldade de acesso regular dos escritos sobre arte contemporânea brasileira ao mercado editorial, muitos dos pequenos textos, publicados sob as mais diversas formas, assumem, na maioria das vezes, uma significação decisiva, tornando-se documentos únicos sobre a obra de determinado artista ou evento. Sem dúvida, um fator limitante a indicar que o pensamento sobre arte brasileira recente se faz sobretudo através desses pequenos textos que alcançam pouco ou nenhum desdobramento; mas também índice, em seus melhores exemplos, de sua presença em situações de extrema proximidade com a produção, gerando uma linguagem inventiva e ousada. É nessa perspectiva que gostaríamos que o leitor recebesse esta coletânea: deslocando, em um movimento de aproximação, sua atenção para o que está escrito, e isto, em seguida, o conduzindo, em outro e novo movimento, de volta aos trabalhos, no exercício do pensamento que se constrói a partir desses pequenos gestos.

Gostaria de agradecer aos autores aqui reunidos, pela generosidade com que aceitaram fazer parte deste livro. Agradeço também a Eliane Ivo Barroso, Carolina Benevides e Julia Carrera, bolsistas do N-Imagem, pelo auxílio na preparação dos originais e na organização dos dados biográficos dos autores. Milton Machado e Eduardo Coimbra contribuíram com importantes comentários e sugestões, além de material para pesquisa. Katia Maciel e André Parente estabeleceram um diálogo constante em todas as etapas do trabalho. Por fim, sou grato a Sérgio Basbaum pelo incentivo e a Luíza Maria Xavier pelo carinho – presenças sempre marcantes durante a realização deste projeto.

Rio de Janeiro, abril de 2001

Ricardo Basbaum

CICA & SEDE DE CRÍTICA

Ricardo Basbaum

Não gosto muito de pronunciar a expressão “crítica de arte”. Para meus ouvidos, soa arcaica, antiga, ultrapassada. E inoperante. Em minha prática como artista, algumas vezes produzo textos. Como este, textos quase críticos, quando discutem o trabalho de algum artista ou mesmo o meu. Mas não gosto de chamá-los de “crítica de arte”, como também não me sinto à vontade no papel de “crítico”. Tentarei abordar aqui esse mal-estar e lançar algumas indagações sobre o assunto, não tendo como fugir à pergunta básica sobre qual seria a real possibilidade de recuperar a eficiência da crítica diante de seu suposto enfraquecimento. Parto de minha própria experiência, com atuação sobretudo no Brasil.

1

Estar atento à escrita, ao uso das palavras, ao aspecto material do texto e seus efeitos no campo do sentido. Prisioneiros das regras da sintaxe e da gramática que somos, ao menos um olho acompanha de perto essa limitação. Sim, muitos autores demonstraram possibilidades de invenção de linguagem, tanto na poesia e na literatura quanto na filosofia – para citar alguns exemplos óbvios: e. e. cummings e Augusto de Campos; James Joyce e Guimarães Rosa; Heidegger, Flusser e Deleuze. A invenção e a criação de linguagem como modo de levar a língua até seus limites, tocando as regiões em que ela desliza em linhas de fuga, talvez seja o único modo de produção de pensamentos novos. Caminho que pode se dar através da intervenção na materialidade da palavra (linhagem concreta) ou do investimento na lógica do sentido (percurso mais filosófico).

2

Crítica de arte, um gênero literário menor diante de outras artes da escrita como a poesia, a novela, o romance e o ensaio? As palavras que ela costura

acumulam um importante grau de potencialidade. Em suas melhores produções, os críticos constroem remissões a diversas áreas do pensamento, realizando leituras pessoais e produtivas dos campos da filosofia, da psicanálise, da antropologia etc., e estabelecendo um quadro de atualidade para suas próprias formulações. Pensemos no Kant de Greenberg ou no Merleau-Ponty de Ferreira Gullar, limitados do ponto de vista rigorosamente filosófico, mas extremamente persuasivos na perspectiva de suas intervenções críticas. Assim, a força de tais textos reside, por um lado, na liberdade do autor-crítico de conectar sua prosa a um amplo espectro de ligações multidisciplinares, estendendo o pensamento como rede de muitas seduções; por outro, no fato de serem elaborados como construção de um lugar de proximidade com o trabalho de arte, retirando daí a autoridade de sua fala: o texto crítico interessante sempre investe em uma elaboração mais ou menos sofisticada de sua condição cúmplice às obras – para daí conduzir à produção de valor. É portanto de uma condição intrinsecamente topológica que essa escrita arranca seu potencial: constituir-se enquanto modalidade literária de construção de espaço, sabendo-se portadora de alguma plasticidade como modo de se posicionar próxima ao trabalho de arte. Não o “distanciamento crítico” como pretensa localização do texto em um ponto de fuga de onde o olho projeta coordenadas totalizadoras de um espaço estriado, mas sim o olhar que é convidado a espacializar-se para se considerar participante de qualquer outra espacialidade.

3

O privilégio da escrita sobre arte reside em defrontar-se com seu limite: a visualidade. É nesse ponto de contato que a linguagem subitamente se torna frágil, impotente para recuperar o que quer que seja – isso para quem não resiste à tentação de celebrar o mutismo contemplativo, próprio do olhar extasiado e suposto componente das grandes obras de arte; sinal de reverência àquilo que atualiza o *nada*¹, ritual de respeito ao que expande a consciência. Mas, depois de John Cage, o silêncio onde está? Ainda que eu pretenda per-

¹ Refiro-me sobretudo a FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Editora Herder, 1963.

manecer mudo, o súbito ranger da cadeira, o automóvel que passa, a tosse de um vizinho, a batida de meu coração invadem o espaço de contemplação. Trata-se de um instante apenas o intervalo de tempo antes que alguém indague: “O que você achou?”, e receba de volta tão-somente sons em colagem indecifrável. Poderia estar sob o efeito de drogas e deixar a obra de arte à minha frente se dissolver em meu sangue, transmutada em neurotransmissores a intervirem na fisiologia do corpo – até que o efeito se esgote naturalmente. A menos que, como o dadaísta Hugo Ball, fujamos para os Alpes – para nada falar, explicar ou responder –, a exigência do discurso nos acossa, implacável.

4

Mas não é exatamente a isso que se propõem os artistas visuais? Os trabalhos de arte do século XX radicalizaram a questão da produção de visualidade e estabeleceram novos parâmetros, deslocando o campo para além do olho natural e inventando a artificialidade do olhar: seja a pretensamente “pura” sensação fenomenológica, seja a produção de imagens mentais através do conceito, nosso olho se tornou radicalmente outro (só temos olhos para a alteridade) – entramos no novo milênio sob a onda de uma visualidade potencial sem limites, estendendo-se para além da escala humana em um *continuum*, do micro ao macrocosmo, seguidamente trazendo novas matérias ao mundo (daí sua não-naturalidade). Um olhar que agora funciona integrado à totalidade do corpo (olho-táctil, olho-territorial) e junto da produção de sentido (olho atento à circulação dos signos e aos circuitos, ideológicos ou não), mas que apela por seu ingresso na ordem do discurso sob pena de se manter inacessível, à deriva, em lugar nenhum.

5

Pode ser vivida como a maldição de nossa época a condição proposta por Foucault de que enunciados e visibilidades se encontram em pressuposição recíproca. Não ser mais possível calar-se diante do trabalho de arte não significa que o autor que por ali se aventura deva se exercitar em psicografar um discurso pronto, latente. A rigor, essa condição não seria portadora de nenhuma garantia de sentido, pré-fabricado ou não; indicaria apenas uma condição

estrutural, parte da episteme em que estamos mergulhados, do ambiente de pensamento que nos condiciona (sua ecologia, se quisermos). Essa situação se oferece como potencialidade, e não se trata de uma maneira melhor ou pior de administrá-la; talvez a tarefa esteja em uma atitude de engenheiro-construtor, que propõe modos de direcionar e capturar parte das forças ali implicadas em composições, combinações, resistências e desvios, em rearranjos que ainda querem sustentar muito do impacto original da presença da obra (sem apagá-la ou rivalizar com ela). Nesse caso, o sentido se insinua no movimento de construção do texto e não como conteúdo a ele acrescentado; sentido que é plasmado tanto na escrita e em sua diagramação quanto na atitude em relação a ela e em seu processo de manuseio.

6

Somente assim existe verdadeiramente sentido em alguma atribuição de valor ao trabalho de arte: tratando-o (o valor) não mais como conteúdo acrescentado ao texto e por ele referendado, e sim como traço minuciosamente trabalhado no processo de tecelagem da escrita: texto que vale por sua presença junto à situação escolhida e que, ao se pensar construção (há aí a importante afirmação de uma espacialidade própria), faz-se produção de valor – alguém, afinal, ainda pode acreditar na neutralidade da linguagem? A possibilidade dessa atitude sem dúvida nasceu junto ao movimento de autonomia da arte, que anunciou a modernidade: desenvolve-se nessa esfera um campo em que a linguagem cada vez mais se pensa, dobra e redobra, e no qual, desde Cézanne, a percepção, em idas e vindas, percebe a si própria em funcionamento. Já no século XIX a arte procurava operacionalizar a suspeita do mundo enquanto obra pronta, investindo no campo vivencial e respondendo com obras que, mais que formulações de modelos ou princípios, foram sobretudo gestos com os quais se buscava efetivamente redescobrir como sobreviver, redirecionar a possibilidade da vida. Impossível não repetir aqui as belas palavras de Deleuze:

Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. Qual juízo de perito, em arte, poderia incidir sobre a obra futura? Não temos por que julgar os demais exis-

tentes, mas sentir se eles nos convêm ou desconvêm, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem às misérias da guerra, às pobrezaas do sonho, aos rigores da organização.²

7

É na arquitetura da escrita e em sua invenção como proposição efetiva de valor estabelecido na plasticidade e força específicas da linguagem, com suas propriedades de espacialidade e investimento – e não em seu estabelecimento das condições de exercício do juízo –, que reside a particularidade do texto que se localiza próximo da obra de arte. Nesse ponto se impõe o primeiro sintoma do mal-estar: a expressão “crítica de arte” carrega consigo certa tradição de duplo sentido positivista-paternalista, em que transparece o exercício de uma autoridade supostamente isenta e objetiva, qual ciência em seu momento pré-einsteiniano. No século XIX, Baudelaire proclamou seu engajamento – na vida e na arte – contra a rigidez do ponto de fuga único da perspectiva: na experiência da vivência e do choque se constrói um novo sujeito-autor que descobre como se localizar – cada vez em um lugar, enxergando pelas frestas e espaços vazios, exigindo ser provocado pelo trabalho de arte. Na dinâmica do circuito de arte que vivenciamos hoje – hiper-institucionalizado, veloz, ágil em seus agenciamentos com o capital –, a flexibilidade, o deslocamento e a fluidez do sujeito se tornaram um valor a ser incorporado pelo sujeito-autor, que aí se constitui como nó de uma rede que o ultrapassa. No exercício da escrita, ele pode opor resistência ou oferecer fluidez aos acontecimentos que o atravessam e demarcam seu campo de ação.

8

Brunet/Tiberghien – [...] pode-se admitir que o crítico de arte possui uma expectativa de vida de dez a vinte anos, não?

Krauss – Sim, em certo sentido.

² DELEUZE, Gilles. “Para dar um fim ao juízo”. Em: *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 143-53.

Brunet/Tiberghien – No fundo, o nome dos grandes críticos de arte está ligado a uma geração de artistas [...]

Krauss – Eu não sei! [...]³

Estaria o crítico de arte condenado à infância e à adolescência? A iconoclastia deliciosamente irresponsável de quem deseja se afirmar de súbito, num só lance (administrando um rigor próprio), ou numa seqüência bem coordenada de gestos, não está assim tão distante de sua prática. Tal estratégia se faz mais eficiente se aparece como movimento de um coletivo, expressão de um grupo que surge com sua proposta de intervenção, visando o ousado lance de produzir um desvio no ritmo das coisas já estabelecidas. Uma articulação assim não é freqüente, e exige considerável investimento de risco: a tarefa principal consiste sobretudo na coragem de um mergulho para imergir na mesma ambiência da produção, assumindo suas dúvidas e certezas e inventando as linhas por meio das quais irá se processar o impacto. Penso aqui (talvez de forma um pouco idealizada, não importa) na seqüência de gestos⁴ que configurou a intervenção Ronaldo Brito + Waltercio Caldas, marcando algumas trilhas férteis para a contemporaneidade da arte brasileira. Quero ressaltar a importância da intensidade dessas ações quase efêmeras, aproximando-se de uma aparição súbita – claridade em meio à noite (nada de luz solar: penso em lanternas e faróis). Nesse momento, estabelece-se uma real possibilidade de expansão: a chance de um desvio do pensamento, estampado decisivamente nas mentes e retinas do público como resultado da dupla estratégia de intervenção crítica – plástica e discursiva.

9

Em nosso circuito, as ações devem ser impactantes para ambicionar algum grau de eficiência: a fragilidade institucional só parece reagir (isto é, demonstrar

³ Diálogo extraído e adaptado de BRUNET, Claire & TIBERGHIE, Gilles A. “Entrevista com Rosalind Krauss”, *Gávea*, n. 13, setembro de 1995, p. 457-73.

⁴ Fora os lances individuais de cada um, seja no campo da escrita ou da produção visual, Brito e Caldas combinaram forças em ao menos um livro – *Aparelhos* (1977) – e alguns artigos – “O boom, o pós-boom e o dis-boom” (1976) e “A Parte do Fogo” (1980), ambos em co-autoria com outros críticos e artistas. Cf. p. 179-96 e 197-202 do presente volume, respectivamente.

reconhecer alguma presença) quando sob o impacto de acontecimentos que já tragam mitologia própria. Bem, essa é uma propriedade da sociedade industrial e de seus mecanismos da publicidade e consumo, que o momento pós-industrial só fez descentralizar (mas não anular), com iniciativas em direção à autonomia de grupos e subculturas. O crítico de arte, na condição de personagem, participa desse funcionamento e também se torna, ele ou ela, elemento de uma dinâmica auto-indulgente. Eliminando a idéia improdutiva de recuperação de sua neutralidade, o personagem-crítico encontraria possibilidade de uma sobrevida mais longa e divertida (além dos “dez a vinte anos”), à medida que se propusesse um horizonte de deslocamento sempre de encontro aos limites de sua prática.

10

Talvez se inscreva aí a recente eliminação das rígidas divisões que separariam crítico, historiador, teórico e artista. As últimas décadas têm visto a convergência e a sobreposição dos espaços de atuação dessas atividades, em um processo que é fruto de uma nova compreensão das especificidades do campo da arte: a autonomia moderna é vivida agora de forma aberta, enquanto espaço de troca com o ambiente e com os outros territórios. Decorre daí a importância das noções de “membrana” e “superfície de contato” como formas de pensar e conceber – e intervir, isto é, criar e inventar – passagens entre regiões heterogêneas; noções que necessitam dos processos de “tradução” e “transdução” como operacionalidade característica. Pode-se argumentar que os papéis apontados – crítico, historiador, teórico e artista – apresentam demandas próprias a partir da especificidade da inserção de cada tipo de produção e de mediação pelo mercado (obra de arte e pesquisa acadêmica, por exemplo); sob o ângulo dos processos de pensamento investidos, contudo, os campos estabelecem encontros bastante férteis. Hélio Oiticica é um exemplo de artista que fez de sua vida e obra um encontro com a história da arte: a linearidade vertiginosa do processo “evolutivo” de sua obra e sua obsessão de arquivista testemunham esse fato (sabemos que *linearidade* e *evolução* são traços atribuídos e não a dinâmica dos fatos ou da vida em si; trata-se, então, de uma surpreendente auto-atribuição, que encontramos também em Lygia Clark). Impressiona a convicção com que, desde o fim dos anos

1950, HO anunciou sua adesão à “era do fim do quadro”, avançando daí por sucessivos desdobramentos. Como artista engajado em processos da contemporaneidade, vivenciou a “crise da história” e a progressiva conscientização de outras temporalidades, não-lineares, terminando por viver essa superposição das temporalidades histórica e existencial como êxtase, em aceleração crescente.

11

Quando o papel do crítico é devorado pelo historiador, sempre existe o risco de a autoridade do crítico ser desdobrada sob a autoridade da História: há então uma perda do sentido de atualidade, em que o acontecimento contemporâneo é esvaziado de sua trama constitutiva, na maioria das vezes não capturável por metodologias avessas ao jogo da complexidade. A aliança crítica-história, entretanto, é capaz de assumir a forma de uma intervenção no circuito de arte quando traz para o debate uma ampliação do campo do discurso especializado, abrindo-se para as mais diversas alianças entre as disciplinas (crítica, história, psicanálise, lingüística, antropologia, estudos culturais etc.) – tendo como questão central o problema da arte em suas múltiplas relações –, como parece ser o caso pioneiro da revista norte-americana *October*. Encontra-se ali uma modalidade aberta de texto crítico que não hesita em recorrer a variadas ferramentas acadêmicas como estratégia de captura da obra, apresentada sempre como um feixe de relações em processo. O inevitável formalismo daí decorrente, é certo, também aponta para determinados limites de apreensão, passando ao largo daquelas discussões que enfatizam a dimensão informacional-midiática ou a inserção cultural-discursiva, próprias de uma vertente do debate da arte nas últimas décadas. É ainda decisivo o seguinte problema: sendo possível, por meio do discurso, pôr em funcionamento o sutil aparato tecnológico de um trabalho de arte, que tipo de deslocamento pretende o autor, uma vez que é impossível não ser carregado junto ao processo?

12

No Brasil, sente-se falta de uma disponibilidade maior dos artistas para com a escrita: poucos arriscam desenvolver em textos ou falas os traços que com-

põem sua prática – ou melhor: muito poucos assumem, como artistas, o campo discursivo como um território para o exercício de uma prática (a mesma, claro, deslocada e sob outra forma). Creio que esse é um fator de enfraquecimento dessa prática – mas não de perda de qualidade. De fato, a produção brasileira possui uma eficiente facilidade de deslocamento pelos mais diferentes modos de produção de arte, exibindo desenvoltura em face das estratégias contemporâneas e disponibilidade ao experimentalismo. Quanto ao deslocamento eficiente, seu sucesso é atestado pela presença cada vez maior da arte brasileira nos espaços do circuito internacional, sendo agenciada de maneira igualmente eficiente por um reduzido número de galerias. Já a disponibilidade experimental encontra grande resistência diante do mercado local, não contando com as mesmas facilidades de intermediação e administração. Mas, tanto em um caso como no outro, a ausência de uma tradição de textos de artistas torna por demais frouxa a dinâmica desse circuito, transformando-o quase (não completamente, pois qualquer totalização é falsa) em objeto de inteira manipulação por parte dos interesses da (reduzida) economia de um (reduzido) mercado de arte. O engajamento dos artistas junto ao campo discursivo envolveria também o interesse em promover situações em que pudessem ser instauradas as condições de seu exercício, incluindo, por exemplo, a viabilização de publicações e edições de diversos tipos e formatos: o efeito seria conceber e instaurar novos circuitos para a circulação de suas idéias e... suas obras. Essa aliança entre produção plástica e projeto discursivo em geral é vista com exagerada cautela pelos artistas brasileiros⁵, sobretudo por trazer complicações para as relações com o mercado – extremamente frágeis e totalmente dependentes de relacionamentos pessoais. Certamente uma preocupação maior de rigor discursivo é um fator que traz alguma complexidade ao trabalho e sua inserção – acreditamos ser também um valor de aceleração e eficiência da produção, possibilitando a ela voar mais longe em suas tramas junto ao pensamento e sua circulação, para além de seu congelamento academizante ou de sua fetichização simplificadora pelo mercado.

⁵ Cito novamente o texto “O boom, o pós-boom e o dis-boom”, como exemplo de uma reflexão sobre o mercado articulada como estratégia de inserção de uma nova prática.

Nada mais inoportuno hoje que pretender afirmar com clareza a natureza da arte: a quem pertence a primazia da questão, ao artista ou ao “outro” (o crítico)? Toda uma argumentação se organiza em torno desse filão, pressupondo inicialmente um purismo sensorialista que garantiria a legitimação do território da arte a partir da inteligência da sensação: aí se concentrou um dia grande parte do poder subversivo e transgressor da era moderna, portador de enorme potencial. Não se pode negar a importância dessa demarcação decisiva, por exemplo, para os suprematistas e neoconcretos. Ali se atuou, sem dúvida, no espaço singular e autônomo da arte, campo para a antropologia neoconcreta do corpo-a-corpo, em que se pretendeu atrair o espectador para transformá-lo em agente de uma corporalidade orgânica, supostamente não metafórica. Processo do qual Lygia Clark e Hélio Oiticica saberiam extrair, mais tarde, os desdobramentos mais radicais, já em fuga desse paradigma, mas até o fim tributários do valor da sensorialidade intensiva. Outras correntes, entretanto, procuraram desde sempre construir suas ações numa espécie de tangente a esse campo anterior. Não que renegassem valor à experiência sensorial (estética), mas antes procuraram construí-la de forma não mais tão pura, dessa vez afim aos mecanismos de misturas, hibridizações e contaminações. Arte em fuga da estética; arte expressionista; arte conceitual; arte tecnológica&cinética: por aqui ou por ali a pesquisa concentrou-se na investigação de novas e inéditas sensações. Marcel Duchamp, como aquele que surpreendentemente viu antes que todos as brechas pelas quais deslizava a arte moderna, entre vendo como funcionava e por onde circulava a obra em seu caminho junto e para além do artista, produziu uma mitologia que constitui forte campo magnético, qual estranho atrator caótico. O genial francês libertou o discurso para que ele fluísse simultaneamente ao trabalho e ocupasse com ele significativo espaço físico, tecendo uma imensa rede textual que entrelaçaria quase que a totalidade de sua obra – a mais densa trama sendo talvez a que se estende entre *Grande vidro* e *Étant donnés*. Nomes, processos, delírios patafísicos, sinais, símbolos sem qualquer decifração à vista: os trabalhos são suportes e deflagradores do processo discursivo (e por isso mesmo podem situar-se como superfícies-limite) e põem em ação outras e diversas sensações, ao mesmo tempo trazendo franca contestação da estética sensorialista e produzindo sinais em direção a novas percepções. Daí podermos reconhecer

também nas experiências híbridas e não puramente visuais formas legítimas do sentir e do pensar que não põem em risco a autonomia da arte mas a expandem, em linhas de fuga que tomam diversas direções. Estabelece-se então uma “fenomenologia do conceito” em que a articulação da malha discursiva com a obra de arte não é excluída de uma sensorialidade ampla.

14

Uma autonomia que talvez se faça sem a necessidade de reivindicar o nome de “arte” como garantia prévia de sua inserção. Que tipo de espaço estaria assim configurado? Que atividade afinal seria essa? Como poderíamos abordá-la? Se uma responsabilidade para com a cultura e a história implica em não desprezar a tradição, embora sempre a reconstruindo com o único olhar que possuímos – o de nosso tempo –, o engajamento como produtor, autor, artista etc. (poderíamos ainda investigar outros nomes...) faz com que a cada novo lance esse campo seja continuamente reconfigurado. Quando o consideramos saturado de predeterminações, não há outra opção senão arejá-lo, abrindo janelas para a obtenção de ventos e oxigênio. O segredo, não exclusivo dessa prática específica mas parte da vida como um todo, é saber como obter o sopro que anima e reanima o seu exercício – a partir do qual as coisas valem a pena. Essa genérica determinação direcionada à afirmação da vida parece banal mas, ao contrário, não é pouco. Acreditar no valor de um espaço para o cultivo de paradoxos, inversões, multiplicidades, problematizações, limites, linhas de fuga – em suma, um espaço de complexidade – e trabalhar para sua instauração é o que pode resultar da utilização dessa rara e fina tecnologia. Tanto faz se a chamamos ou não de “arte”, quando ocupamos o espaço que oferece de modo a estabelecer ali um fluxo (nossa estratégia dirá se de dentro para fora ou de fora para dentro), um redemoinho qualquer.

15

Urge ampliar o sentido da crítica, exigindo que ela se aproxime do indeterminado, acompanhando a deriva do trabalho de arte. Quando o espectador, no fim dos anos 1950, foi convidado a participar da “obra aberta” e se tornar quase co-autor de muitas das propostas apresentadas, não era so-

mente a mecânica de seu corpo que estava sendo requisitada. Ao contrário, tratava-se de um reajuste de relações: o artista reposicionava sua subjetividade como superfície exteriorizante – mero programa –, deixando espaço para outras presenças, persuadidas pelo jogo artístico. O fato de uma série de trabalhos aumentarem cada vez mais a responsabilidade desse espectador participante – ver *Baba antropofágica*, de Lygia Clark (1973), e *Trading dirt*, de Allan Kaprow (1987); *Espelho com luz*, de Waltercio Caldas (1974), aponta para os excessos desse processo – tem como consequência o “aprimoramento crítico” desse espectador, cada vez mais convidado a ser um especialista, ou seja, a sofisticar seu discurso dominando conjuntos de termos técnicos e referenciais. Essa é uma situação potencial, que incrementa o campo discursivo que envolve a obra de arte e redimensiona o papel tradicionalmente “pedagógico” do crítico de arte junto ao público. Com o advento das redes mundiais de computadores (internet), a possibilidade de uma intervenção discursiva se multiplica exponencialmente, uma vez que a troca de mensagens é facilitada pela quebra de certos rituais de hierarquia e qualquer um que esteja conectado pode enviar seu texto instantaneamente para o artista, a galeria, a revista ou o museu, por exemplo. A declaração de Beuys de que “todo mundo é um artista” fácil e ironicamente se desdobra em “todo mundo é um crítico”.

16

O que equivaleria a dizer: “Ninguém é crítico, ninguém é artista”. Com certeza, precisamos de artistas, ou melhor, de indivíduos ou grupos dispostos a experimentar e experimentar-se ou, melhor ainda, que construam a disponibilidade investigativa para aplicar o tempo próprio de vida em estratégias e tecnologias que busquem arrancar regiões de realidade a partir de paradoxos. É difícil encontrar a medida e a escala de tais ações, trabalho realizado muitas vezes no percurso de uma vida inteira. No entanto, não precisamos de críticos: a presença de um plantel de personagens a esperar, como que de plantão, pela emergência de seu objeto de trabalho nos parece patética. Muito mais interessante e significativo é outro tipo de disponibilidade, complementar a essa: a capacidade de se constituir como alteridades radicais, em deslocamento constante, mas que não se esquivem do confronto e do conflito, pondo em questão toda uma ordem de dispositivos sem os quais o trabalho raramente se

presentifica em toda a sua magnitude. Aqui, a tecnologia seria aquela de amplificação e aceleração – traduções que incrementam a circulação do trabalho –, investigação e detalhamento, operações em cadeia e em série – em que o trabalho é conectado a outros, seja aqui e agora ou em tempos passados –, atividades de construção e determinação do sujeito etc. Claro que nesse processo transparece alguém ou algo, um operador do texto a existir ali (o autor...) e cuja presença não pode ser apagada, mesmo que se configure como simples autômato bem-desenvolvido (a caricatura...) ou complexa superfície de proposição e registro a exhibir sua localização em uma rede diagramática (quem?).

17

Se o tema amargo da crítica provoca cica, azedume e mal-estar, é porque tudo é sintoma de uma sede que já se faz perene. Como produzir algo em um ambiente como o nosso, em que carece a interlocução? O trabalho de arte traz em si a provocação, o convite de quem está chamando para uma conversa – sem a qual aguarda, espera, em atividade. Despejar todas as palavras em uma centrífuga adaptada a nosso clima tropical, chacoalhar, triturar e misturar bem pode ter como resultado a obtenção de textos maravilhosos junto a outros inexpressivos – dependeremos da probabilidade, apenas uma entre as estratégias possíveis. Seja na floresta tropical úmida, na mata atlântica, no cerrado, no sertão ou nos pampas, alteridade, aparentemente, não é o que nos falta – de tal modo que redescobrir a riqueza da fala não é tarefa tão inviável por aqui. Concluo este texto – realizado sob a forma de parágrafos em bloco, erguidos em uma escrita compacta e em alguns momentos bastante cerrada – acreditando em sua possibilidade de atuar como material fertilizante para a raiz de alguns impasses, tornando-os produtivos.

1

Por um momento imagino que não estou me dirigindo a você por palavras, que não escrevo um artigo sobre o trabalho de Lygia Clark, mas simplesmente estendendo-lhe um de seus objetos. Talvez nem mesmo um objeto acabado, mas os meios de criá-lo ou as instruções para seu uso. Posso lhe dar um rolo de saco plástico de cozinha, um elástico e um seixo. Mostrar como inflar o saco, fechá-lo com o elástico, pressionar o seixo sobre um dos ângulos, apertar o saco suavemente entre as mãos.

Não seria preciso trocar uma palavra e eu teria prazer em observar sua reação.

Sinto que dando um objeto de Lygia para você segurar estou fazendo tudo o que é necessário para apresentar seu trabalho. A proposta de Lygia Clark ganha corpo no ato, e forma no corpo. Existe no momento em que você a faz, ou a vive, e nada permanece depois. E mesmo em sua extrema simplicidade, sensualidade e fugacidade, é também coisa mental. O aspecto alegre e divertido – um sorriso imediato, talvez uma risada de reconhecimento – é seguido pela reflexão e pela consciência de que Lygia Clark propõe uma mudança profunda, um salto conceitual de longo alcance para a arte, a filosofia e a ciência – para a cultura e a vida de modo geral.

Então inevitavelmente começa o processo de falar e escrever sobre ela. Esta exposição póstuma e este artigo são parte do processo e representam uma consciência expandida da grandeza do trabalho de Lygia Clark, ignorado durante sua vida pela maior parte do ‘mundo da arte’. Aqui estamos diante de um difícil dilema. O que acontecerá com o trabalho de Lygia Clark agora que ela está morta? Veremos a gradual institucionalização dos resíduos de um trabalho que rejeitava as instituições de arte (o museu, o mercado de obras de arte, o artista como produtor de objetos únicos), e buscava outro destino para suas práticas e idéias? Pode ele manter e renovar sua eficácia como um ‘ato-vida’? A que lugar pertence e onde suas propostas podem ser efetivas? Lygia foi uma ‘artista’ no sentido usual ou suas descobertas invocam um novo nome ainda não descoberto?

Essas questões não esperam respostas definitivas, são principalmente uma forma de preparação para os paradoxos inquietantes e os movimentos dialéticos que animam a obra de Lygia do início ao fim. Se na noção comumente aceita de comunicação artística há três entidades – o artista, o objeto ou meio e o espectador – o trabalho de Lygia as transforma, individualmente e em suas inter-relações. Tais transformações, porém, permanecem paradoxais, uma vez que as entidades ainda estão presentes em uma nova forma e Lygia não as abandonou completamente. Elas se desenvolveram organicamente num processo em que experiência vivida e pensamento foram completamente interdependentes e inseparáveis. Vejamos rapidamente cada uma das três entidades.

O ARTISTA

A noção de artista prevalecente na cultura moderna ocidental é a de um criador, análogo a deus, um ser expressivo único que se torna foco da necessidade poética alheia. Os outros, chamados espectadores nas artes visuais, permanecem passivos e projetam suas aspirações sobre o artista ou divindade. Os elos com a construção patriarcal da natureza de ‘deus’ são claros e Lygia Clark, escrevendo de Paris uma carta para o crítico de arte e filósofo Mario Pedrosa no Rio, em 1969, definiu sua posição dissonante com uma metáfora específica de gênero:

Tomci consciência de que, na medida em que quase todos os artistas, hoje, se vomitam a si mesmos num processo de grande extroversão, eu, solitária, engulo, cada vez mais, num processo de introversão, para depois fazer a ovulação, que é miseravelmente dramática, um ovo de cada vez. Depois é o engolir novamente, introverter-se até quase a loucura, para botar um único ovo, que nada tem de inventado, mas sim de gerado... Loucura? Não sei. Só sei que é a minha maneira de me amarrar ao mundo, ser fecundada e ovular.¹

Suas imagens de deglutição e ovulação são capazes de iluminar não só a evolução formal do trabalho de um esquema geométrico para algo mais orgânico e corporal (reveladoramente, um dos seus primeiros e mais belos rele-

¹ CLARK, Lygia. “Carta a Mario Pedrosa”, 22 de maio de 1969. Em: LINS, Sonia. *Artes*. Rio de Janeiro: 1966, p. 76. Sonia Lins é irmã de Lygia Clark e *Artes*, uma memória de Lygia e da infância das duas.

vos é um esquemático ‘ovo’), mas também o processo pelo qual o ‘outro’ que formalmente tem sido o espectador de arte pode redescobrir sua própria poética (expressividade, criatividade) em si mesmo e vir a ser o sujeito de sua própria experiência. Essa era a essência do convite à participação do espectador. O artista se contentava em propor aos outros serem eles mesmos. Que Lygia estava consciente da natureza paradoxal dessa abdicação, e do que estava em jogo nessa transferência de poderes, fica claro pela sua afirmação de que era “meu grande ego [que] me fazia dar tudo ao outro, até a autoria da obra”².

O OBJETO

O desenvolvimento do objeto no trabalho de Lygia Clark é de uma lógica e lucidez tão coerentes que poderia ser descrito como um movimento fluido da juventude à velhice. Talvez esse seja mais um de nossos privilégios (ou prejuízos) como observadores póstumos, uma vez que na experiência vivida por Lygia cada estágio foi acompanhado por uma crise dolorosa: um sentido esmagador de tédio e vazio quando uma proposição concluída e testada revelava suas limitações inerentes, seguida pela queda repentina e vertiginosa em novas percepções. Como esse processo poderia ser descrito de modo mais sucinto? Um abrir-se progressivo do objeto estético para o mundo externo a ele? Um esvaziamento continuado do valor de fetiche do objeto estético? Uma integração cada vez maior do objeto na experiência do sujeito? Todas essas são descrições relevantes.

Uma rápida cronologia do objeto na obra de Lygia Clark poderia ser a seguinte: o espaço pictórico auto-suficiente e ficcional se expande para o mundo além da moldura (*Superfícies moduladas* e *Espaços modulados*, nos anos 1950, e as séries *Unidade*). A superfície plana passa a esconder um espaço interior (*Casulos*, 1958). O objeto estático pendurado na parede desce para o chão e se reconstitui como um grupo de planos móveis (*Bichos*, 1960). As faces opostas de um plano retangular se tornam uma única e contínua superfície de Moebius (*Trepantes*, 1964). Metal rígido vira borracha flexível, capaz de assumir qualquer posição, lugar ou postura (*Obra mole*, 1964). Inicia-se um diálogo entre o espectador e o

² CLARK, Lygia. “Pensamento mudo”. Em: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 5.

objeto: um objeto para o olho torna-se um objeto para o tato (*Bicho*), e depois para o conjunto dos sentidos (*Máscaras sensoriais*, 1967) e para o corpo inteiro (*Ar e pedra*, *Respire comigo*, *Máscaras-abismos*, *Roupa-corpo-roupa*, 1967-8). Estes eventualmente se tornam *Objetos relacionais*, não ‘percebidos’ no sentido tradicional de objeto mas, nas palavras de Lula Vanderley, “vivididos numa interioridade imaginária do corpo”³ (*Terapia*, anos 1970 e 1980). O corpo e o ato se tornaram o centro da atenção e assim o papel do objeto passou a ser completamente paradoxal em relação à convenção (“Eu uso roupas para desnudar o corpo”⁴). O objeto deixa de fazer sentido sem o corpo vivo, o ato presente, portanto aliená-lo como uma mercadoria a fim de preservá-lo como obra de arte também não faz sentido. Lygia gostava de enfatizar o aspecto ao mesmo tempo cotidiano e universal de sua proposta usando materiais banais encontrados na rua ou na praia, baratos e disponíveis em qualquer parte, materiais que poderiam ser análogos a órgãos e ritmos do corpo: sacos e folhas de plástico, elásticos, redes de embalar cebola, pedras, água, conchas.

O ESPECTADOR

Se materiais efêmeros e sem valor se tornam meios para um insight, este podia ocorrer a qualquer hora, em qualquer lugar. “Em termos ideais, minhas obras deveriam ser jogadas, em grandes quantidades, para o homem da rua, algo que me é impossível fazer aqui no Brasil”⁵. Em cada estágio de suas proposições, Lygia redefine e reconstitui o público. Do espectador imparcial na galeria ela foi para o participante que transforma o objeto a sua frente. Então, o participante foi convidado a fazer ou usar um objeto seguindo instruções escritas ou iniciado em experiências grupais pela própria artista, primeiro nos limites de museus, depois – com a ajuda de amigos solidários – na rua e em espaços públicos. Nos anos 1970, quando Lygia ensinou na Sorbonne, em Paris, conseguiu trabalhar com um grupo de estudantes continuamente, dando às experiências um grande incremento, ao mesmo tempo agradável e

³ VANDERLEY, Lula. “O objeto relacional”, 1993. Inédito. Citado com a permissão do autor.

⁴ CLARK, Lygia. “Carta a Guy Brett”. Rio de Janeiro, 1968.

⁵ CLARK, Lygia. “Carta a Guy Brett”. Rio de Janeiro, 1966.

perturbador, de inventividade e intensidade recíprocas. Nesse período, o público no sentido convencional foi excluído, e um tipo de iniciação era necessária. Como escreveu Yve-Alain Bois: “Era impossível ‘assistir’ a um desses ‘cursos’, se isolar dele como um espectador. Quem não quisesse tomar parte do grande corpo coletivo que lá se formava, a cada hora de acordo com um rito diferente, era logo despachado”⁶.

Por fim, o espectador se torna para Lygia o ‘paciente’, engajado com ela numa troca interpessoal mediada por seus *Objetos relacionais*, como uma forma de psicoterapia experimental. Durante o fim dos anos 1970 e início dos 1980, no Rio de Janeiro, Lygia tratou de muitas pessoas usando seu método e guardou notas clínicas detalhadas de cada uma delas. Para Lygia, essa troca era tanto mais eficaz quanto maiores os distúrbios e disfunções psíquicas do ‘paciente’. Mas isso não a impediu de manter seu trabalho aberto a qualquer um que estivesse disposto a experimentar “uma forma de conhecimento interior” no processo de manipulá-lo.

O que emerge dessa mexida radical que Lygia Clark conduz nas interações entre artista, obra e espectador? Um dos significados, a meu ver, é o seu senso agudo de uma crise afetando as nossas relações com nós mesmos, os outros e o mundo. As mudanças que ela propôs no relacionamento sujeito-objeto, materializadas na comunicação artística, servem de modelos ou propostas para um vasto número de casos similares em que pares de opostos são vistos como antagônicos e mutuamente exclusivos: corpo e mente (ou o cerebral e o sensual), interno e externo, real e imaginário, masculino e feminino, arte e vida. A grande economia e simplicidade de seu trabalho foi um meio de tocar essa crise acurada e experimentalmente em vários níveis e aspectos. Não apenas tocar, mas propor uma solução para ela. De modo similar, o esforço de Mondrian no começo do século XX foi de, nas palavras de seu amigo Charmion von Weigand, “desenvolver uma nova estrutura conceitual do século XX, que fosse liberada, flexível e equilibrada”⁷. Lygia Clark fez o mesmo – do século XX apontando para o século XXI. Enquanto Mondrian

⁶ BOIS, Yve-Alain, “Nostalgia of the body: Lygia Clark”, *October*, n. 69, Cambridge: MIT Press, verão de 1994, p. 88.

⁷ VON WEIGAND, Charmion. “Interview with Margit Staber”, *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, Nova York: Guggenheim Museum, 1971, p. 85.

executou suas obras como modelos dessa estrutura (implicando, por extensão, num futuro impreciso, a ‘dissolução da arte na vida’), Lygia inventou ‘artefatos culturais’ para efetuar uma transformação física no aqui-e-agora. Por isso ela não descreveu seu trabalho, usando a velha linguagem da arte, como uma representação da realidade, mas como uma “preparação para a vida”.

2

Podemos tomar um grupo de obras de Lygia Clark do fim dos anos 1960 como eixo: as *Máscaras sensoriais* (1967), e as séries de trabalhos seguintes, as *Máscaras-abismo* (1968). Eles permitem olhar ao mesmo tempo para trás, vendo a posição que Lygia alcançara naquele momento em relação a seus contemporâneos, e para diante, focalizando suas descobertas posteriores na área que ela chamou, de modo geral, “Nostalgia do corpo”.

As *Máscaras sensoriais* são máscaras largas de pano nas quais a artista costurou objetos ou materiais que cobrem olhos e ouvidos e, no lado avesso, abaixo do nariz, uma substância aromática. A combinação de sensações, de beleza sutil, é produzida por meios simples: por exemplo, o som de uma esfera sólida rolando num pequeno recipiente contra o ouvido, talhos estreitos na altura dos olhos e uma erva aromática no nariz. Ou uma suave rede de musselina sobre os olhos, guizos em redes junto aos ouvidos e outro aroma para o olfato. Embora, para aquele que põe uma das *Máscaras*, a experiência seja interna, elas ainda têm um aspecto externo para quem olha: parecem cabeças de estranhas criaturas ou capuzes vestidos por penitentes em rituais religiosos medievais. Com as *Máscaras-abismo*, não há aspecto externo exceto uma vaga monstruosidade. Como o nome sugere, elas são radicalmente internas. Uma venda cobre os olhos. Pendendo de um arreiço na cabeça, estão sacos plásticos superinflados cercados por redes e vergados por pedras, também contidas em redes ou suspensas por elásticos. As pessoas que vestem as máscaras, sozinhas ou em grupos, tocam ou apertam os braços em volta do leve peso dos sacos de ar. “No momento em que se respira dentro dos sacos plásticos, descobre-se espaço [dentro] da gente e também o espaço exterior”⁸.

⁸ CLARK, Lygia. “Carta a Guy Brett”. Paris, 10 de novembro de 1968.

Vários processos foram se encadeando desde o início do trabalho de Lygia Clark para que ela chegasse a esse ponto. Ela saiu gradualmente do espaço privilegiado, fictício e isolado da arte para ocupar um espaço 'cotidiano', não previamente valorizado ou articulado artisticamente. Seus primeiros relevos foram pendurados na parede como pinturas. Sua descida rumo ao chão torna-se internamente articulada e convida o espectador a atravessar uma barreira comportamental (e mesmo terminológica) e jogar com eles. Formas rígidas tornam-se elásticas, perdem sua monumentalidade autônoma e tornam-se desenraizadas ou permeáveis ao ambiente, amontoadas no solo, grudadas numa caixa ou num galho (Lygia se divertiu quando Mario Pedrosa exclamou ao ver pela primeira vez sua Obra mole: "Finalmente, uma escultura que se pode chutar!"). Com as *Máscaras sensoriais* esse processo alcançou um novo estágio: o objeto não estava mais 'fora' do corpo, mas agarrado a ele, tornando-se não um objeto apreendido pelos sentidos, mas um filtro sensorial através do qual o mundo é experienciado.

Junto desse, outro processo provocantemente paradoxal para um artista visual estava em desenvolvimento desde o início: a perda progressiva da ênfase no sentido visual. Os primeiros relevos eram objetos para os olhos. Os Bichos introduziram o tato. As Máscaras sensoriais igualaram visão, audição e olfato num conjunto plurissensorial. Na época das *Máscaras-abismo* o sentido da visão foi completamente bloqueado e a ênfase passou de modo radical para o corpo como um todo. Esses trabalhos ainda são chamados 'máscaras', cobrem o rosto e envolvem a cabeça, mas esta *submerge* no corpo, assim como, pouco antes, as *Máscaras sensoriais* afundavam os olhos nos outros sentidos. (É revelador, desse ponto de vista, que uma *Máscara sensorial* sem elementos para o ouvido e o nariz tivesse espelhos e peças para os olhos, de modo que se pudesse mirar os próprios olhos).

As inovações de Lygia Clark tiveram implicações de longo alcance. De acordo com uma recente e perceptiva análise da natureza da 'visualidade' na cultura ocidental moderna, nosso modo usual de ver foi decisivamente influenciado por um processo histórico que "separou o ato de ver do corpo físico do observador, numa visão sem corpo"⁹. No livro *Techniques of observation: on vision and modernity in the Nineteenth Century*, Jonathan Crary analisa minuciosamente esse

⁹ CRARY, Jonathan. *Techniques of observation: on vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 39.

fenômeno, tomando a invenção da *câmera obscura*, no século XVI, como um momento decisivo. Essa invenção redefiniu radicalmente a relação entre o observador e o mundo. Pela criação de um “quarto escuro”, no qual uma imagem ótica plana do mundo é projetada para a contemplação, o observador é impelido a “um tipo de *askesis*, ou retirada do mundo, a fim de regular e purificar sua relação com os conteúdos múltiplos do agora mundo ‘exterior’”¹⁰. Cray relaciona esse fenômeno com um tipo mais amplo de separação filosófica entre sujeito e objeto, conhecedor e conhecido e, em última instância, indivíduo e cosmos. Isso torna fascinante interpretar os experimentos de Lygia Clark dos anos 1960 como um esforço pioneiro de reintegrar a percepção visual e o corpo num todo, para reconectar o mundo interior e o exterior, o conhecedor e o conhecido.

Essas interpretações são reforçadas pelo modo como os trabalhos de Lygia Clark representaram um desenvolvimento revolucionário das posições alcançadas pela vanguarda do século XX. O impacto total dessas idéias no Brasil coincide com o momento em que, logo depois da guerra, ela e Hélio Oiticica, o outro grande inovador brasileiro, começaram a trabalhar. Ambos viam Mondrian e Malevitch como seus mentores. Eles foram atraídos por esses artistas porque sentiam que eram aqueles que mais decisivamente tinham abandonado os dispositivos da representação pictórica – ilusionismo, profundidade, perspectiva – herdadas do Renascimento (para as quais a *câmera obscura* foi uma ferramenta), a fim de trabalhar com o ‘espaço real do plano do quadro’. Contudo, como fica claro em seus escritos e declarações, Lygia e Hélio entenderam as realizações dos pioneiros do abstracionismo não apenas como princípio formal e conceitual, mas também fenomenologicamente: o novo espaço poderia, de algum modo, ser sensualmente *vivido*. Pelo menos foi dessa maneira que eles interpretaram retrospectivamente sua posição. Em carta escrita para um amigo inglês em 1974, Hélio descreveu o *Branco sobre branco* de Malevitch em termos quase extasiados como “um estado necessário em que as artes plásticas se despem de seus privilégios e se EMBRANQUECEM EM PELE/CORPO/AR: o impulso para a absoluta plasticidade e para o suprematismo são impulsos para a vida e nos levam a tomar nosso CORPO (a descobri-lo) como a primeira sonda da vida”¹¹. Lygia Clark,

¹⁰ Ibid.

¹¹ OITICICA, Hélio. “Carta a Edward Pope”, 17 de agosto de 1974. Inédita.

referindo-se a seus primeiros trabalhos, contou para uma revista brasileira em 1980: “Comecei com geometria, mas estava procurando um espaço orgânico onde se pudesse entrar no quadro”¹².

Essas palavras iluminam a tensão dialética bem no início de sua obra, no fim dos anos 1950, quando ela ainda usava um formato pictórico. As séries de pinturas relevo denominadas *Unidade*, por exemplo, criam um sentido máximo de preenchimento e espaço infinito dentro do quadro (por meio do uso de um preto particularmente denso e opaco), e ao mesmo tempo estendem a atenção duradoura de Mondrian à margem do quadro, à moldura, onde a superfície pintada encontra o resto do mundo. Ligando partes da área preta com um raso sulco branco, Lygia fez essa borda parecer opticamente elástica como se os espaços interior e exterior estivessem, um em relação ao outro, em contínua expansão e contração. Aqui nós temos a sugestão de uma ligação entre uma experiência do espaço apreendida opticamente e a respiração do corpo. Essa é uma conexão especialmente fascinante por trazer à mente uma observação de Mondrian depois do comentário particularmente prazeroso de certo espectador que olhava uma de suas pinturas neoplásticas. O espectador simplesmente virou-se para Mondrian e disse: “Eu respiro”. Relatando o incidente numa carta a um amigo, Mondrian escreveu: “Para mim é exatamente o que deveria ser, isto é, que se respira, se sente livre, no ato de olhar para uma tela”¹³.

É como se ele fizesse o roteiro para a viagem de Lygia Clark além do óptico. Em 1967 Lygia fez uma de suas mais belas proposições simples/complexas, *Respire comigo*. Pega-se um tudo de borracha de curta extensão (tirado do equipamento de oxigênio dos mergulhadores), junta-se as duas pontas de modo que um canal seja produzido, coloca-se o polegar sobre o canal e dilata-se o tubo para fazer um som de respiração no próprio ouvido. É como se alguém tirasse o pulmão do próprio peito ou evocasse uma outra pessoa intimamente próxima. Lygia escreveu sobre suas *Máscaras-abismo* na carta de 1968 citada anteriormente:

¹² CLARK, Lygia. *Veja*. Rio de Janeiro, dezembro de 1986.

¹³ MONDRIAN, Piet. Em: MATTHES, Hendrik. “Aphorisms and reflections by Piet Mondrian”, *Kunst & Museum Journal*, vol. 6, n. 1, 1995, p. 57-62.

Elas têm o mesmo sentido que *Respire comigo*, porque quero que as pessoas o façam por si mesmas, e no momento em que se respira dentro dos sacos plásticos descobre-se um espaço [dentro] de si e também o espaço exterior da gente. Organicidade, o inteiro vazio, todos os conceitos que propus antes no objeto estão agora introvertidos no interior da pessoa. Homem, objeto de si mesmo, como diz Mario Pedrosa.¹⁴

Em outras palavras, Lygia chegou a um ponto em que o vazio, o espaço de projeção, alcançado no desenvolvimento da arte abstrata no século XX, foi abraçado, engolido, incorporado pelo objeto da comunicação artística, o espectador

3

Era o fim dos anos 1960, vinte anos após a morte de Mondrian. Lygia tinha alcançado uma posição fértil, cujo sentido pode ser relacionado com a tradição moderna tanto brasileira quanto 'internacional'. Por um lado, seu trabalho constituía uma surpreendente renovação da *Antropofagia* celebrada por Oswald de Andrade, talvez o mais poderoso conceito ou metáfora na cultura intelectual brasileira do século XX, produto do primeiro florescimento da vanguarda brasileira nos anos 1920. Uma imagem para o processo pelo qual o Brasil 'engoliu' várias culturas a fim de criar a sua própria, não de maneira predatória, mas num espírito de rebelião anticolonialista¹⁵. Com ou sem a intenção de fazer referência a Oswald, Lygia deu ao conceito do escritor modernista um novo sentido corporal como parte de seu desenvolvimento altamente pessoal das descobertas do abstracionismo europeu. Implícito em *Máscaras-abismos*, ele se torna explícito em *Antropofagia* e em *Baba antropofágica*, ambos de 1973.

¹⁴ CLARK, Lygia. "Carta a Guy Brett". Paris, 10 de novembro de 1968.

¹⁵ Como reformulada numa definição contemporânea pelo destacado poeta brasileiro Haroldo de Campos, significa "a deglutição crítica da herança cultural universal, elaborada não da perspectiva submissa, conciliadora, do 'bom selvagem', mas do ponto de vista desiludido do 'mau selvagem', o que comia o homem branco, o canibal. Envolve [...] transvaloração: uma visão crítica da História [...] tão adequada à apropriação quanto à expropriação, desierarquização ou desconstrução". CAMPOS, Haroldo. "De la raison anthropofagc", *Lettre Internationale*, n. 20, primavera 1989.

Por outro lado, a renovação de Lygia do conceito de ‘canibalismo’ introduziu meios extremamente importantes e sutis de distinguir seu trabalho do de muitos de seus contemporâneos europeus e americanos, com quem ela tinha, em termos formais, alguns pontos em comum. A proposta do objeto ‘incorporado’ pelo espectador deu a ela uma posição conceitual diferente tanto da escultura de vanguarda emergente nos anos 1960 quanto da posterior ‘body art’, apesar do fato de Lygia poder ser vista tanto como uma inovadora em termos puramente escultóricos quanto como uma pioneira do ‘retorno ao corpo’, descrito como uma das características mais marcantes da arte recente. *A Obra mole*, por exemplo, antecipou em vários anos obras como as esculturas flexíveis de feltro de Robert Morris e a elástica *Rosa Esman’s piece*, de Richard Serra (fato ignorado pela História da Arte européia e americana). Suas *Máscaras-abismos* têm paralelos, no nível formal, com os pesos tecidos suavemente suspensos de Eva Hesse, assim como com sua escultura *Untitled*, de 1966. Mas as diferenças são óbvias. As peças de Morris, Serra e Hesse são objetos para os olhos. As de Lygia não têm existência ou sentido sem o suporte e a manipulação do outro. A metáfora canibalista de engolir, que Lygia ligou, como vimos em observação citada anteriormente, ao princípio de ovulação feminina, também separa sua posição da dos ‘body artists’ posteriores. Ela mesma censurou a tendência de muitos desses artistas para perpetuar com seus próprios corpos a divisão sujeito-objeto inerente à noção tradicional de objeto de arte. “Nesta aparente desmistificação”, escreveu ela em 1973, “o mito do artista não cresce, na verdade, na medida em que este mito é o objeto do espetáculo? [...] Esta é a atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto – mesmo que esse objeto seja ele mesmo – para negá-lo”¹⁶.

Se fosse uma metáfora meramente cerebral, o conceito de canibalismo de Oswald não teria tido seu efeito de energização ou galvanização. Parte de seu poder está em seu lado diabólico ou monstruoso, um aspecto que também é extremamente importante no trabalho de Lygia Clark. De fato, um dos mais férteis paradoxos do pensamento de Lygia, que provoca profunda reflexão, é a aproximação da noção de liberação por meio do seu oposto: amarrar, bloquear, restringir. A forma externa de muitos dos seus objetos nos recorda

¹⁶ CLARK, Lygia. “De la suppression de l’objet”. *Macula*, Paris, n. 1, 1973, p. 118.

subliminarmente todo o conjunto de aparelhos de cativo humano, desde instrumentos usados na punição de escravos e tortura de presos políticos, na opressão sexual (cintos de castidade e outros), no tratamento equivocado de doenças mentais (camisas-de-força – de fato o título de uma das séries de Lygia de 1968), até meios de abuso da fantasia para o prazer erótico, com a parafernália fetichista e sadomasoquista. Há, é claro, todas as diferenças do mundo entre o que é cativo real e imaginário nessa lista de exemplos. As distinções podem ser cruas e óbvias, ou sutis e sujeitas a variações de consciência, como as construções mentais daqueles que causaram sofrimento achando que estavam curando. Mas o que é importante aqui, na longa distância que vai do abominável ao ambivalente, é o relacionamento entre o real e a fantasia. Claro que esta é uma área na qual os artistas são especialistas. Na obra de Goya, por exemplo, ao mesmo tempo encontramos crueldades chocantes que ele testemunhou e desenhou fielmente e imagens para serem entendidas metaforicamente, como quando ele mostra um homem com cadeados nos ouvidos como símbolo geral da estupidez e da morte sensorial. A imagem de Goya tem afinidades inequívocas com o despertar dos sentidos de Lygia, apesar das diferenças entre sua linguagem visual e a sensorial e corporal de Lygia. A obra de Goya como um todo, especialmente seus conflitos entre luz e sombra na psique, o prazeroso e o monstruoso, tem alguns pontos de contato intrigantes com Lygia Clark, aos quais gostaria de retornar adiante.

Antes disso, a natureza das *Máscaras sensoriais* e das *Máscaras-abismo*, como um dispositivo paradoxal de aprisionamento/libertação, pede uma descrição mais precisa. Há um forte elemento de ironia e liberação lúdica nesse relacionamento, uma vez que o trabalho de Lygia não mostra fascinação fetichista ou interesse obsessivo por instrumentos de tortura. Uma característica de seu processo emancipatório é liberar os participantes da forma externa, do poder hipnótico da imagem e de significados únicos, e revelar dentro deles um espaço de possibilidades e projeção imaginativa. Foi nesse sentido, creio, que o espaço não figurativo de Mondrian e sua relação com a respiração, como um homólogo de bem-estar e plenitude, permaneceram sempre importantes para ela. A experiência dos participantes poderia não ser alegre: eles poderiam se sentir perturbados, aterrorizados, assim como o abismo ou o vazio podem ser experimentados de modo positivo ou negativo. Inevitável, se a realidade é compreendida dialeticamente. Poderia ser positiva para um e negativa para

outro, ou positiva hoje e negativa amanhã. De qualquer modo, deveria levar a um equilíbrio mente/corpo, mesmo que este nunca possa ser definitivo. A intenção é harmonizar a experiência vivida e a construção mental, o real e o imaginário.

Outro objeto fora do mundo da arte que, curiosamente, as *Máscaras sensoriais* e as *Máscaras-abismo* de Lygia lembram – dessa vez um objeto com uma história curta, e não funestamente longa – é o capacete de “realidade virtual”. A semelhança não é fortuita. É como se Lygia Clark tivesse captado a medida desse fenômeno anos antes de ele aparecer. O jovem artista brasileiro Ricardo Basbaum foi o primeiro a sugerir as implicações críticas que o trabalho de Lygia Clark (e o de Hélio Oiticica) podem ter para a proliferação de mundos virtuais gerada pela tecnologia do computador. Evitando cuidadosamente a antiga terminologia da arte, Basbaum descreve os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica como “uma nova entidade, formada [...] pela soma corpo + objeto de arte, tecidos biológicos + materiais manufaturados/industrializados. Como se VOCÊ tivesse uma ferramenta nas mãos, como uma extensão de seu corpo, mas para atuar sobre si mesmo”¹⁷.

Basbaum descreve o modo como essa ‘nova entidade’, proposta por Lygia e Hélio, produz a experiência de um “fluxo sensorial-conceitual”, e a compara à desintegração da realidade em dígitos pelo computador. A partir desse fluxo de informação virtual, o participante que veste um trabalho de Lygia ou Hélio produz uma transformação no corpo-mente, ao passo que o computador só pode reconstruir os dígitos em termos de uma limitada forma de cognição. Basbaum enfatiza a “pobre interação sensorial” oferecida pelo computador, em comparação ao trabalho dos dois artistas brasileiros: “Há uma falta de ressonância orgânica nos *bytes* de informação [do computador], enquanto os *quanta* sensoriais [de Clark e Oiticica] proliferam através do corpo.” Basbaum conclui que os computadores têm de mover-se além do “processo cognitivo formal para conquistar uma compreensão ampliada de realidades sensoriais-conceituais”¹⁸.

¹⁷ BASBAUM, Ricardo. “Clark e Oiticica”. Em: *Blast 4: bioinformática*. Nova York, 1994.

¹⁸ *Ibid.*

A idéia de Basbaum se junta perfeitamente à crítica da visualidade de Jonathan Crary. O capacete de realidade virtual, no qual o campo de visão é completamente preenchido por imagens geradas por computador, que parecem reais mas são meras projeções, pareceria representar uma extensão lógica da estrutura da visão definida pela invenção da *câmera obscura*, que separou o ato de ver do corpo como um todo. De fato, nos aparatos de realidade virtual, não só a visão mas também a audição e o tato estão separados do corpo como um todo, considerando-se que esse 'todo' representa a interface entre o ser humano individual, outros seres humanos e o mundo natural. Enquanto a realidade virtual produz um mundo ilusório, no qual só podemos agir ilusoriamente, a obra de Lygia produz uma sensibilização entre o imaginário e o real.

Como se, num reconhecimento implícito dessa contradição, e sustentando a convicção de que seus conceitos, além de exporem a crise ofereciam uma solução para ela, muito cedo Lygia introduziu em sua obra a relação social primária do diálogo. O espectador dialogava com *Bicho* porque, embora fosse um objeto inanimado, possuía uma estrutura 'orgânica', uma "vida própria"¹⁹; portanto ele não podia ser manipulado arbitrariamente ou casualmente, mas sempre oferecia uma resposta. O diálogo estava no ato do espectador e na resposta imediata do *Bicho*. Lygia comparou a elástica fita de Moebius a uma "dobradiça" que liga duas pessoas em *Diálogo de mãos*, o primeiro e único trabalho que ela e Hélio fizeram juntos. Portanto, ao lado e interligadas com obras profundamente voltadas para dentro, como *Máscaras-abismo*, que podiam 'pôr um indivíduo em contato consigo mesmo', estavam sempre proposições para serem experimentadas coletivamente, tendência que Lygia foi capaz de desenvolver admiravelmente com seu grupo de estudantes da Sorbonne.

Esses 'corpos coletivos' passaram por uma evolução estrutural mais forte. Lygia usava duas metáforas: uma baseada na roupa, outra na arquitetura. Elas fundem-se uma na outra, uma vez que o corpo é o suporte de ambas. A metáfora arquitetônica foi inaugurada por *Bichos*, cujo desdobramento de seqüências espaciais fundia as idéias de organismo e abrigo. Lygia continuou relacionando corpo e arquitetura através da estrutura do labirinto, sobretudo em *A casa é o corpo*, o ambiente que ela construiu para o pavilhão brasileiro na Bienal de

¹⁹ BOIS, Yve-Alain. "Nostalgia of the body: Lygia Clark". Op. cit., p. 99.

Veneza de 1968. Ali, os participantes tentavam se mover através de quartos escuros congestionados de balões, para emergirem dentro de uma tenda cheia de luz, numa analogia com o nascimento. O labirinto, porém, era percorrido de acordo com um plano, com um começo e um fim. Em sua série seguinte, a estrutura nascia inteiramente dos próprios participantes, seus gestos e interações, com a ajuda de uns poucos e simples materiais, transparentes e elásticos. A noção de suporte estrutural e de espaço estava costurada com uma exploração experimental e imprevisível da psicologia das pessoas. Lygia explicou assim o processo que chamou *L'homme, support vivant d'une architecture biologique et cellulaire*:

O meio ambiente existe somente na medida em que há essa expressão coletiva. Ele é criado pelos gestos dos participantes, onde cada um pega uma folha de plástico e produz por sua vez uma célula que envolve este ou aquele participante e assim sucessivamente. Através de cada um destes gestos nasce uma arquitetura viva, biológica, que, terminada a experiência, se dissolve.²⁰

Por meio desse desenvolvimento estrutural, a interação do indivíduo no coletivo se tornava cada vez menos delineada, mais fluida, marcada por níveis de interioridade mais profundos e intocados.

4

Uma pessoa deita no chão de olhos fechados. Outras sentam ou se agacham em volta, inclinando-se sobre o seu corpo e puxando continuamente de um carretel dentro da boca um fio de linha de algodão que deixam cair sobre a pessoa deitada até todo seu corpo e o rosto serem cobertos. Depois que esse estágio é alcançado os participantes pegam a massa de linha recoberta de saliva e a removem como quiserem do corpo em repouso. *Baba antropofágica*, de 1973, e *Antropofagia*, do mesmo ano, foram, em vários sentidos, os experimentos culminantes de Lygia com seus estudantes em Paris.

Em trabalhos coletivos anteriores, como as séries *L'homme, support...*, ou *Mandala* (1969), as pessoas eram ligadas por folhas de plástico e/ou fitas elásticas

²⁰ CLARK, Lygia. "L'Homme, support vivant d'une architecture biologique et cellulaire". *Robho*, n. 5-6, Paris, 1969, p.12.

presas em partes do corpo. Embora “a experiência de cada pessoa seja ao mesmo tempo pessoal e coletiva, porque está ininterruptamente ligada à dos outros, no seio da mesma estrutura polinuclear”²¹, sua configuração, como Lygia notou, era essencialmente “uma ligação muscular de um corpo ao outro”²². Como tantas vezes em sua obra, isso lhe pareceu externo demais. A dialética entre vida exterior e interior poderia ir ainda mais longe, mais fundo. *Antropofagia* e *Baba antropofágica* iniciaram um período notável de experiências e “proposições comunitárias” entre Lygia e seus alunos, por meio das quais, escreveu ela:

Chegamos ao que chamo de Corpo coletivo, que, em última análise, é a troca, entre as pessoas, de sua psicologia íntima. Esta troca não é uma coisa agradável. A idéia é que, quando tome parte numa proposição, a pessoa ‘vomite’ suas vivências. Este ‘vômito’ vai ser engolido pelos outros, que imediatamente também vomitarão seu ‘conteúdo’ interior. É, portanto, uma troca de qualidades psíquicas e a palavra comunicação é muito fraca para expressar o que acontece no grupo.

A respeito da *Antropofagia*, ela escreveu: “[É] como entrar no corpo do outro. Não há espectador aqui. É uma idéia monstruosa transformada em alegria íntima”²³.

Apesar da afirmação de Lygia de que não há espectador aqui, não se pode negar a extraordinária poesia das imagens produzidas pelas fotos de *Baba antropofágica*. As linhas de algodão cobrem o corpo como uma espécie de casulo iridescente, ou traçados cósmicos de filamentos nervosos expostos, ou teias-de-aranha do mais antigo sepultamento. A despeito ou justamente por causa dos aspectos perturbadores e desestabilizadores da experiência, como foi descrita pela própria Lygia ou por outros participantes, fica-se atraído pela leveza, economia e senso de humor de sua proposição. O dispositivo do carretel de linha retira o ritual do lúgubre ou do meramente literal. Não é apenas uma metáfora isolada, mas um elo numa cadeia de metáforas, uma vez que o fio representa a saliva, que por sua vez representa o interior visceral das pessoas, que por sua vez representa o seu ser psíquico, a sua ‘poética’. A linha de algo-

²¹ Ibid., p. 13.

²² CLARK, Lygia. Em: BRETT, Guy. “Lygia Clark: the borderline between art and life”, *Third Text*, n. 1, outono 1987, p. 87.

²³ Ibid.

dão é como a ‘linha da vida’, que se estende da superfície às profundezas, vai além das palavras no processo de comunicação, permanecendo ainda um elemento de linguagem, uma linguagem do corpo.

Na experiência de *Baba antropofágica*, a linha é mais sentida do que vista. Tratá-la como uma imagem visual é ainda outra instância da contradição entre o lado de dentro e o lado de fora, que Lygia Clark continuamente explorou. O que importa é a resposta dos participantes, que pode ser verbalizada ou não. A psicanalista e escritora brasileira Suely Rolnik, depois de tomar parte na *Baba antropofágica*, em São Paulo, em 1994, como a pessoa que fica deitada no chão, foi capaz de descrever vividamente a experiência como uma dissolução da sua própria imagem do corpo e do sentido do eu. No princípio foi assustador, mas ela perdeu gradualmente o medo quando começou “a ser aquele emaranhado de baba.” Ela comparou a “matéria não formal da baba-fluxo” ao “corpo sem órgãos” referido por Antonin Artaud. Como escreveu, sua experiência ocorreu:

num plano totalmente diferente daquele onde se delinicia minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva [...] Comecei a ver que o corpo sem órgãos da baba-fluxo é uma espécie de reservatório de mundos – de modos de existência, corpos, cus. [...] É um ‘fora de mim’ que, estranhamente, me habita e ao mesmo tempo me distingue de mim mesma – como diz Lygia, “o dentro é o fora”. Do “fora” se produz um novo “dentro” de mim.²⁴

A dissolução do eu – no berço, por assim dizer, de uma dissolução experimental das fronteiras psicocorporais entre as pessoas – deve ter dado a Lygia a idéia de uma “estruturação do self”, um dos nomes que ela deu a sua *Terapia*, a aplicação consciente de suas descobertas num processo ‘de cura’, no qual ela embarcou após retornar de Paris para o Rio, em 1976. Uma reestruturação ou restauração podia emergir do outro lado da navegação à deriva no fluxo e no caos. A analogia de baba ou saliva com a primeira infância na *Baba* (palavra da linguagem tatibitate dos bebês) era autorizada pela *Terapia* de Lygia, que visava realizar um retorno imaginário ao estágio pré-verbal na vida do indivíduo, às memórias do corpo, a uma forma de “conhecimento corporificado”,

²⁴ ROLNIK, Suely. “Um singular estado de arte”, *Folha de São Paulo*, 4 de dezembro de 1994, p. 6-16.

“que o verbal não consegue detectar”²⁵. Era possível trazê-las de volta, revivê-las e transformá-las em pontos específicos no corpo do ‘paciente’, num processo que Lygia conduziu intuitiva e distintamente com cada pessoa, usando seus *Objetos relacionais* em contato com o corpo ou o toque direto de suas mãos.

O repertório completo dos *Objetos relacionais* de Lygia – a última manifestação do objeto em sua obra – e o seu modo de funcionamento é descrito com grande precisão e empatia por Lula Vanderley (que continua a trabalhar com os métodos de Lygia como psicoterapeuta no Brasil), e por Gina Ferreira, em várias publicações. O ponto básico (confirmando a lógica do desenvolvimento total da arte e do pensamento de Lygia Clark nessa direção) é que a “relação estabelecida entre objetos e corpo não é atingida através de significado ou forma (imagem visual do objeto), mas através de sua imagem sensorial: algo vago ‘vivido’ pelo corpo [...] numa interioridade imaginária, onde encontra significação”²⁶. Em vez de reproduzir mais descrições, gostaria de mencionar aqui apenas um pequeno elemento da *Terapia* de Lygia – a pedra, envolvida numa rede tecida livremente, que durante todo o processo o participante segura na mão.

Como se pode ver, essa pedra viajou através da obra de Lygia a partir dos anos 1960. É um componente básico de seu pensamento. Em *Terapia*, a pedra “fica fora da relação, adquirindo o *status* de uma ‘prova de realidade’”²⁷. O participante pode, se quiser, segurá-la na mão como uma âncora enquanto as sensações dos *Objetos relacionais* o põem à deriva em sua própria “produção fantasmagórica”²⁸. A qualidade material da pedra, sua suavidade dura, é portanto essencial para a dialética de real e imaginário, lado de dentro e de fora, da *Terapia* de Lygia e de sua obra como um todo. Porque é através da liberação de suas fantasias, através da habilidade, como ela diz, de “pôr para fora suas fantasias”, que os participantes deveriam “tomar a medida do que é real”²⁹.

²⁵ CLARK, Lygia. “Memória do corpo”. Em: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 55.

²⁶ VANDERLEY, Lula. “O objeto relacional”. Op. cit.

²⁷ CLARK, Lygia. “The relational object 1975-80”. Em: *Fluc*, vol. 3, n. 2. New York: Franklin Furnace, primavera 1983, p. 26.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

Isto nos traz de volta, por uma rota sinuosa, às estranhas e reveladoras afinidades entre os trabalhos de Lygia e Goya. Não há nenhuma evidência de que Lygia tenha feito tal conexão, ou pensado especialmente sobre Goya, embora ela o mencione muitas vezes em cartas. Para mim, a afinidade é uma sensação, não-verbal, que parece residir em atitudes em relação a corpo, loucura, sabedoria e tolice, racionalidade e irracionalidade, crueldade e sensualidade, luz e sombra, sono e vigília, anjos e demônios. Goya enfrentou essas contradições em si mesmo, na sociedade, nas condições do fim do século XVIII e início do XIX na Europa. Lygia propôs uma nova solução para essas contradições em nossa época, que implica um tipo de fluidez na emergência de oposições, refletida na criação de algo novo a partir das tradições européia, africana e ameríndia da cultura brasileira.

Já mencionamos a metáfora gráfica de Goya para a sensualidade reprimida nos ouvidos fechados a cadeado de *Capriccio 50*. Um paralelo ainda mais notável é um desenho, no museu do Prado, de duas mulheres encapuzadas cobertas de cadeados da cabeça aos pés (variações de cinto de castidade), envolvidas num diálogo às cegas de trancar e destrancar (exploração sensual), que tem uma espantosa semelhança com *O eu e o tu* de Lygia, seu diálogo ‘corpo-roupa-corpo’, de 1967. Nesse trabalho, um homem e uma mulher vestindo trajes com capuz, unidos por um elástico umbilical, exploram-se através do tato, encontrando, em zíperes e bolsos na roupa do outro, sugestões metafóricas de seu próprio sexo. Goya podia atribuir as repressões que evocava à loucura, à crueldade, ao poder; em geral, ele não tinha medo de olhar e desenhar as coisas mais horríveis feitas ao corpo, sem volúpia e também sem frieza distante. O peso humano do corpo sempre é sentido, seu desejo de plenitude e satisfação, a despeito de sua condição desesperada de sofrimento ou loucura.

A ligação entre os dois artistas continua, acredito, com o paralelo entre os desenhos de Goya da loucura proscrita e os distúrbios psicológicos extremos sofridos por alguns dos ‘pacientes’ de Lygia antes de começarem seu processo de *Terapia*. Por exemplo: numa carta para mim, de 1983, ela escreveu sobre um homem de 35 anos, impotente e incapaz de trabalhar por vinte, cujo delírio era o sentimento de que um rosto de mulher tinha “penetrado” o seu próprio rosto. Ele podia passar o dia todo na frente do espelho para ver se o rosto da mulher ia embora. Outro homem jovem, enquanto andava pela rua,

podia sentir repentinamente que tinha uma grande bola de plástico na cabeça e que toda sua pele estava caindo. Ele experimentava uma dor tão intensa que podia começar a correr sem parar até a sensação passar. Segundo relato de Clark, através de sua terapia usando os *Objetos relacionais*, ela foi capaz de trazer ambos de volta a uma vida potente e criativa³⁰. As afinidades internas entre Goya e Lygia, apontadas aqui, têm a ver com os aspectos intoleráveis da experiência e também com a contradição entre o monstruoso e o prazeroso, com a qual ambos se preocuparam. Na opinião de Lygia é “nessas sensações psicóticas, anormais, abomináveis [que] se esconde a verdadeira sensualidade”³¹.

Para dar outro exemplo, semelhanças intrigantes podem ser encontradas entre a pintura *Brujos por el aire* (1794-5), de Goya, e a *Antropofagia* de Lygia Clark. Na configuração das três bruxas em volta da pessoa deitada nua que elas parecem devorar, cuja ausência de gravidade sugere um estado de sonho, na pessoa encapuzada incapaz de olhar, na figura encolhida de medo cobrindo os ouvidos, e mesmo no jumento ao lado, uma sombria presença de animalidade, sente-se de algum modo a presença de Lygia. Há uma certa sugestão de exorcismo. Muitos dos amigos de Goya, que adotavam as mesmas idéias progressistas e liberais que ele, eram figuras destacadas do iluminismo espanhol. Goya idealiza sua representação dos bruxos em termos das superstições que eram condenadas no conflito entre racionalidade e obscurantismo, mas é impossível negar sua fascinação pelas forças escuras, sua ambivalência em relação ao espetáculo que criou. Pode-se apenas notar a liberdade das bruxas, a maneira bonita como os pés nus estão equilibrados no ar em contraste com o amontoado de figuras terrestres abaixo. Como disse Dore Ashton, “Goya, que declarou que o sono da razão produz monstros, não pôde resistir a pintar seus próprios demônios noturnos”³².

Lygia Clark não desconhecía as forças obscuras. Ela também propôs a pedra como “princípio de realidade” para ser segurada durante cada liberação dos demônios interiores. Em toda parte de sua obra há uma influência constante e recíproca entre mente e corpo, pensamento lúcido e energia orgânica.

³⁰ CLARK, Lygia. “Carta a Guy Brett”. Paris, 14 de outubro de 1983.

³¹ Idem.

³² ASHTON, Dore. “Carta a Guy Brett”, 22 de julho de 1997.

Na geometria abstrata das obras iniciais, como a irmã Sonia Lins notou, “o animal estava à espreita”³³. Ainda assim, nos seus momentos mais viscerais e subjetivos, a obra de Lygia nunca perdeu o sentido, tirado dos exemplos de Mondrian e Malevitch, de livrar-se das teias, algemas, simbolismos e obscurantismos. A dinâmica e a linguagem dos *Objetos relacionais* se baseia no jogo dialético entre as oposições mais universais e mais comuns: peso e leveza, plenitude e vazio, calor e frio, transparência e opacidade, aspereza e maciez, dentro e fora, grande e pequeno, som e silêncio. Parece ter sido um ponto de honra para Lygia executar suas proposições com a maior economia e agudeza possíveis. Isso não é surpresa, dada a conexão indissolúvel entre inteligência e liberdade. Talvez o aspecto mais caracteristicamente brasileiro de sua obra fosse sua base em *vivências*, que era uma de suas palavras prediletas. Em inglês, ela significa, grosseiramente, experiência de vida (*life-experience*), como uma totalidade mente-corpo, a maneira pela qual, nas memoráveis palavras de Fernando Pessoa, “o que em mim sente está pensando”³⁴. Uma coisa não pode fazer sentido sem seu oposto. Como Lilico, passista da Mangueira, disse certa vez ao pôr uma das capas *Parangolés* de Hélio Oiticica: “Você sente uma coisa meio mágica, como se fosse deus e diabo ao mesmo tempo”.

6

Lygia morreu em 1988, e a produção de arte continua. Uma vez que se tenha sido exposto ao seu trabalho, é impossível não sentir que muito do que passa por arte hoje é desnecessário e ultrapassado. Essa afirmação poderia ser tomada como simples arrogância se tantos trabalhos de arte contemporânea não mostrassem signos da crise que Lygia estava preocupada em solucionar. De um lado, há as forças de institucionalização que tentarão conformar seu trabalho às categorias existentes – escultura, performance, *body art* – com as quais ela decisivamente rompeu. Isso é inevitável. Do outro, a sensação de um impasse diante do qual muitos artistas se vêem quando tratam da questão do

³³ LINS, Sonia. *Artes*. Op. cit. p. 68.

³⁴ CAMPOS, Haroldo. “Depoimento a Lenora de Barros”. Em: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 54.

corpo, do eu e da relação eu-outro com conceitos e métodos exauridos. É espantosa a proliferação de artistas que hoje produzem efígies humanas: deles mesmos, dos outros, de figuras fictícias. Não são esculturas no sentido tradicional, mas provavelmente cifras do eu, do sujeito; ou do outro, do objeto. Algumas vezes essas efígies são submetidas a violentas intervenções: perfuradas à bala, mutiladas, dilaceradas, as vísceras expostas. Às vezes elas sofrem mutações. Às vezes se deitam em atitude de grande quietude. O que quer que elas façam, deparam-se com a questão da superfície, da pele, que corresponde também à exterioridade da imagem. Não conseguem fazer uma relação entre interior e exterior que não seja literal. Daí o profundo sentimento de insatisfação implícito na violência, no sentido de limitação, na falta de fluidez, mesmo em comparação com posições alcançadas por artistas cinquenta anos atrás. Porque Lygia foi capaz de “diluir a noção de superfície”³⁵, resolver a dicotomia sujeito-objeto e propor a experiência de comunicação em modelos de diálogo, sua obra fornece um ponto de lucidez no meio dessa confusão e se torna cada vez mais pertinente.

Um dos aspectos do modelo de reciprocidade de Lygia é sua fusão dos papéis de ‘artista’ e ‘médico’. Não estamos certos de que terminologia usar aqui. Quando Lygia começou sua *Terapia*, parou de chamar a si mesma de artista, preferindo o termo ‘pesquisadora’ ou ‘psicóloga’. Isso foi em parte uma medida do isolamento que ela sentiu, não há dúvida. Mas a evolução do seu trabalho parece para mim tão coerente que pode ser vista para diante e para trás, por assim dizer (foi Tunga o primeiro a sugerir essa perspectiva). É possível olhar para frente, dos primeiros relevos até *Terapia*, e para trás, de *Terapia* para os relevos, e então ver *Terapia* fundada em considerações estéticas de espaço e tempo. A inter-relação entre estética e medicina tem longa tradição; na verdade, as duas noções provavelmente estiveram mais tempo associadas que dissociadas na história humana ocidental e oriental. Essa relação é baseada na interligação psique—corpo—cosmos. Entre muitos exemplos, uma conexão pode ser apontada entre a noção de liberação proposta através do trabalho de Lygia e a antiga meta espiritual indiana de fusão com o universo, como um ‘tratamento’ de corpo e mente. O psicólogo indiano Sudhir Kakar, por exemplo,

³⁵ VANDERLEY, Lula. “O objeto relacional”. Op. cit.

escreveu: “é em primeiro lugar o nosso corpo (ou mais precisamente a nossa imagem do corpo) que nos bloqueia na meta mística de não-dualidade, não-separação e dissolução da identidade individual em outra identidade maior, cósmica”³⁶. Mas esse modo de ver parece muito místico, muito absoluto para Lygia, que atribuía à sua Terapia propósitos mais modestos e relativos:

Acho que o que importa é ter uma vida satisfatória; isto é o bastante. Estou convencida de que qualquer pessoa que pense que pode ‘finalizar’ outra pessoa esquece que as pessoas são e sempre serão ‘inacabadas’ e vão ser sempre vulneráveis a outra crise, provocada pela experiência de novas percepções.³⁷

Talvez seja nessa fluidez e nessa relatividade que arte e cultura sejam introduzidas na equação, pois, a meu ver, a obra de Lygia Clark permanece como uma estrutura poética. Sua poesia está em sua economia, leveza e afastamento de toda turgidez, obscurantismo, dogma, lugubridade e literalidade. Incorpora o encontro, uma espécie de ‘terceira coisa’ extraída da clareza utópica do abstracionismo moderno inicial e da alegria refinada e sensual da cultura popular brasileira do corpo. Talvez seja nesse casamento de cérebro e corpo, saliva e espírito, masculino e feminino, que esteja realmente o futuro melhor anunciado por Lygia Clark.

³⁶ KAKAR, Sudhir. *Shamans, mystics and doctors: a psychological inquiry into India and its healing traditions*. Nova Déli: Oxford University Press, 1990, p. 233.

³⁷ CLARK, Lygia. “Carta a Guy Brett”, 11 de janeiro de 1981.

HÉLIO OITICICA E O SUPERMODERNO

Antonio Cicero

O Neoconcretismo não abandona o quadro num gesto contra a pintura, mas, ao contrário, por radicalizar a exigência de que a pintura seja imanente. Ou seja, a pintura em si dispensa o enquadramento e o espaço da representação ou espaço virtual¹ que é também o espaço da composição. Para Hélio Oiticica, o fim do quadro, “longe de ser a morte da pintura, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da pintura [...]. A pintura teria que sair para o espaço”². É o que faz o *Relevo espacial*, que o próprio Hélio já qualificava de estrutura-cor.

O *Parangolé* leva às últimas conseqüências a libertação da pintura de seus antigos liames. Como se sabe, trata-se de uma espécie de capa (lembra ainda bandeira, estandarte, tenda) que não desfralda plenamente à luz sua imagem de uma miríade de tons, cores, formas, texturas ou grafismos senão a partir dos movimentos – da dança – de alguém que a vista. “O ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição”³. A dança de quem veste o *Parangolé* o revela não apenas ao espectador que não o veste, mas sobretudo ao dançarino mesmo. Na verdade, o dançarino se mostra ao dançar. Desaparece, assim, a separação tradicional entre o sujeito e o objeto da contemplação, a obra. O *Parangolé* em si constitui apenas o fecho do círculo, ou melhor, na bela expressão de Haroldo de Campos, o *ponto de confluência* em que o dançarino admira a própria dança.

Trata-se de uma dança narcísica. Mas quem é Narciso? Narciso é o ser ou estar que prova e aprova a si próprio. Narciso é a instância do ser ou estar que prova e aprova o próprio ser ou estar. A dança do *Parangolé* – o agora pelo agora – não tem necessidade de transcendência para se afirmar.

¹ Expressão de Ferreira Gullar.

² OITICICA, Hélio. Texto do catálogo da exposição “Grupo Frente Metacsquemas”. São Paulo: Galeria São Paulo, 1989.

³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 9.

Assim, a superação do quadro em nome da pintura – um momento da qual é o *Parangolé* – acabou resultando: a) no fim da própria pintura, que, enquanto objeto em si, deixa de existir; b) no fim, pela mesma razão, da obra em si; e c) no fim da arte em si, isto é, separada do fruidor ou do criador, em suma, da vida. “Aqui no Rio, o que caracterizou basicamente a produção”, dizia Lygia Pape sobre os neoconcretistas, “foi a quebra das categorias. De repente, pintura não era mais pintura, poesia não era poesia e começaram a se misturar as linguagens”⁴.

Digamos, de passagem, que isso não se deu apenas no Rio. O Rio neoconcreto foi apenas um dos caminhos originais – um caminho construtivista – pelos quais o moderno chegou às últimas conseqüências na busca da arte enquanto arte e produziu a antiarte. Há outros. O próprio termo “antiarte”, por exemplo, surgiu no meio Dadá. Os *ready-made* constituem exemplos de antiarte. *Action painting*, em suas últimas conseqüências, e arte conceitual são outros que vêm de diferentes tradições da pintura. Podemos dizer, esquematicamente, que a variante duchampiana, partindo de uma forte reação contra a pintura retiniana, se caracteriza por uma atitude lúdico-intelectual (que conduz à antiarte por um curto-circuito conceitual) enquanto o caminho de Hélio Oiticica tende a ser lúdico-sensual.

Mas a antiarte será um fenômeno pós-moderno, como queria, por exemplo, Mário Pedrosa? Ela certamente rompe com a arte moderna que a precede. Romper com a tradição moderna, porém, é o que todo moderno parece sempre ter feito. O *Parangolé*, a “antiarte por excelência” para o próprio Hélio, se insere perfeitamente no que é conhecido como a tradição da ruptura. “O que o movimento neoconcreto faz”, diz Ferreira Gullar, “é levar às últimas conseqüências o que está implícito na experiência anterior do cubismo, do suprematismo, do neoplasticismo, de tudo isso que se encaminhou para algum ponto”⁵.

Mas então podemos nos perguntar: o que acontece, uma vez atingido esse ponto para onde convergiu todo o moderno? Se o moderno se caracterizava

⁴ Lygia Pape, entrevista. Em: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

⁵ Ferreira Gullar, depoimento a Glória Ferreira e Luiza Interlenghi. *Catálogo do IX Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

pela tradição da ruptura, queremos saber o que acontece quando ele rompe até com essa tradição, isto é, quando já chegou onde queria e não tem mais caminhos a percorrer nem, ante si, tradições intactas. Que acontece quando já não há necessidade nem de heroísmo nem de marginalidade? Será que, quando não há mais necessidade de vanguarda, como hoje, já não saímos do moderno para entrar em outra coisa?

Acontece, porém, que o moderno não é, em primeiro lugar, a tal tradição da ruptura. Esta constitui apenas o lado negativo da irrupção do novo, isto é, da manifestação do poder criativo do agora. À destruição das convenções pela vanguarda correspondiam, no pólo positivo, novas fantasias, novas invenções, novos exercícios da criatividade. O próprio *Parangolé* é um exemplo disso. É essa afirmação do poder do agora – que, quando ainda há formas tradicionais fetichizadas, choca-se com elas – o aspecto positivo fundamental do moderno. É nisso que ele difere do não-moderno.

O homem arcaico, por exemplo, somente faz o que “já foi feito”, ensinamos Mircea Eliade. “A vida dele é a repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros”⁶. Se o passado perfeito (ou às vezes o futuro perfeito, isto é, escatológico), dimensão ausente do tempo, é constitutivo para o homem arcaico, para o homem moderno dá-se algo muito diferente. Ele considera a sua própria atualidade, o seu agora, como a única essência. Ora, o agora é tanto mais agora quanto difere do passado. A própria palavra “moderno”, como se sabe, vem do advérbio latino “modo”, que quer dizer agora mesmo. “Moderno”, relativo a agora, consiste, portanto, em um universal, como o próprio “agora”. Moderna se diz a época que não se define, ao contrário de outras épocas, por um nome próprio que o passado lhe tenha atribuído, a época que não se define. Assim como o agora somente pode ser superado por outro agora, o moderno somente pode ser superado por outro moderno. É por essa simples razão que não se pode consistentemente empregar o termo “pós-moderno” nem aqui nem em nenhum outro contexto.

Assim, o que a antiarte e toda vanguarda realizaram foram exatamente as últimas conseqüências do moderno. Se quisermos, por isso, opor nossa época àquela em que a vanguarda ainda se encaminhava para este ponto em que nos

⁶ ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969, p. 15.

encontramos, podemos chamar a nossa época não de pós mas de supermoderna. Destarte, a criatividade não tem preferência maior pela pintura ou por qualquer forma convencional, mas pode tanto criar novas formas como usar qualquer das formas – novas ou antigas, desta ou daquela cultura, de caráter “estético” ou não disponíveis. Nessa situação, constituem evidentes tolices as repetitivas queixas que se fazem ouvir no sentido de que hoje não haveria mais “grande pintura” ou de que não se produziriam mais tantas “obras-primas” ou de que não surgiriam mais tantos “gênios” quanto “antigamente”. A pintura de fato perdeu a ilusão de que sua aura lhe pertencia por direito divino, mas provou-se que a fonte de toda aura, de todo encantamento, de todo direito e de todo divino é a boca mesma do agora.

Desfez-se também, por exemplo, a ilusão de que haja critérios “objetivos” ou mesmo consensuais para a seleção das obras que figurarão em uma mostra qualquer de arte. Todas as escolhas são (mas sempre foram sem o saber) autorais. Mas não é melhor que, de fato, cada qual assinasse as escolhas que faz, em lugar de falsamente imputá-las a qualquer tipo de “objetividade”?

O fato é que jamais a tantos, em qualquer outra época, foi possível tanta experiência de liberdade ou ambição de criar. Evidentemente, o medo dessa liberdade e a frustração dessa ambição também se espalharam pelo mundo, produzindo o pessimismo vulgar que caracteriza o senso comum jornalístico de nossa época. Mas a verdade deve ser também dita: a vanguarda chegou à sua conclusão, isto é, deu certo.

HOMMAGE

Waly Salomão

[...] toute commémoration est aussi trahison [...]

Merleau-Ponty

1

Sol, eixo, feixe de convergências e divergências, bólido de ambivalências e contradições milionárias, neto do mentor e militante do movimento anarquista AÇÃO DIRETA, Hélio Oiticica enquanto vórtice de um Brasil complicado. De um Brasil complexo. Culpa e culpa e culpa e cárcere escuro e calabouço e masmorra, herança pesada de um Portugal inquisitorial e da pedagogia colonizadora jesuítica e do marcante espírito da Contra-Reforma. O Brasil é um gigante semi-adormecido do Atlântico Sul marcado por um abismo socioeconômico quase sem paralelo no planeta Terra: um punhado de milionários representando a peça de teatro intitulada *A vida na ilha de prosperidade do então Xá Reza Pahlavi* e uma classe média cada vez mais encolhida e uma horda imensa de miseráveis. Parada. Uma longa seqüência de ditaduras militares, cada *pronunciamiento* seguido de outro *pronunciamiento*. O mito da democracia racial desmentido pelo real *apartheid* das favelas. A prática eventual epidêmica da tortura de presos políticos e a prática permanente endêmica da tortura de detentos comuns. Linchamentos. Esquadrões da morte. E a democracia que na cansada e sempre repetida metáfora vegetal permanece uma plantinha anêmica, débil, sofrendo visíveis dificuldades de aclimação ao solo áspero. Genocídio dos índios. Assassinato dos menores abandonados dos centros urbanos. IMPASSE. O Brasil posto em questão é um nó cego difícil de desatar.

INCORPORO A REVOLTA.

Hélio Oiticica, este homem-poliedro em estado de permanente intensidade, amalgamou *cosamentale* e transe instintivo genital em que a obra espelha o paroxismo do prazer (“teu amor eu guardo aqui”), dança do intelecto e dilaceração dionisiaca, obsessiva idéia de fundar uma nova ORDEM frente às categorias exauridas da arte e a indignação da rebeldia ética, a quase catatonia do quase-cinema e o júbilo epifânico (reino do SUPRA-SENSORIAL) do ÉDEN,

num todo múltiplo, totalidade indivisível vida/obra. Oiticica foi movido pela legenda EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, tensionou a si mesmo enquanto campo imanente de possibilidades SÍSMICAS e se metamorfoseou em vertigem, voragem, redemoinho. VORTEX. Na linha abaixo do Equador.

2

HO levou até as últimas conseqüências a opção expressa no manifesto neoconcreto (1959) pelos organismos vivos. Sua imersão na comunidade marginal do Morro da Mangueira, na quadra de ensaio da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira onde o samba é madeira e vem balançando o galho da velha MANGUEIRA, aprendendo com Miro a virar passista. Um dos passos que o Miro ensinou ao Hélio foi o PARAFUSO, que consiste em o corpo saltar do plano do chão e rodopiar qual um parafuso no ar e voltar de novo ao solo num giro alucinante. Como se diz na nossa gíria: HO entrou em parafuso. Passo arrojado. Ruptura radical com a visão etnocentrista do seu grupo social e dribles nos círculos da cultura dominante de então. A vida de Hélio se retemperou no calor do embalo do samba. Samba, o dono do corpo, expressão musical das etnias negro-mestiças no quadro da vida urbana brasileira. A vida do Hélio ganhou uma têmpera nova no calor do embalo do samba, mas não abdicou nunca da vontade de construir novas estruturas espaciais e não se ofuscou como replicante de Rimbaud. O Morro da Mangueira não era caricatura da Abissínia. Traficante de escravos na África, Arthur Rimbaud emudeceu e fez de si mesmo um Saara. A Mangueira HO é prenhe de sinais e símbolos clamando para se transmutar em linguagem. Hélio-demiurgo não ficou chapado na curtição hedonista nem na impressão servil do vivenciado. Territorializador de vastos domínios, ele soube bater o cinzel no joelho do Moisés terceiromundista e fazer aflorar a fala da favela. O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem-convite para uma viagem.

Fala Mangueira, fala...

3

TROPICÁLIA é a redução eidética (de *eidos*, *please*) contida numa pílula ambiental sintética preparada pelo feiteiro Hélio Oiticica, nosso Kurt Schwitters.

TROPICÁLIA: Merzbau brasileiro.

Hélio Oiticica cunhou a expressão para conceituar o ambiente que ele realizou no Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, em abril de 1967, meses antes de o grande compositor brasileiro Caetano Veloso fazer uma música e colar o mesmo selo. TROPICÁLIA nasceu num rio de HÚMUS generoso. É o desembocar MEÂNDRICO do ateliê de Ivan Serpa, do círculo Mario Pedrosa, do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, do movimento neoconcreto, da teoria do não-objeto, da idéia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do buraco quente, das quebradas do Morro da Mangueira, do Tuiuti, da Estrada de Ferro Central do Brasil, dos fundos de quintal da Zona Norte, do Mangue, do samba, da prontidão, da liamba (*cannabis sativa*), e outras bossas.

Um em busca do ÉDEN nas rodas da malandragem.

A PRAIA DA TROPICÁLIA.

4

A fecundidade HO deriva da tensão pendular transgressão/construtivismo.

A caixa de CARA DE CAVALO enquanto estrutura homóloga do livro *LES DAMNÉS DE LA TERRE* de Frantz Fanon e antípoda do cepecismo Stalin/Zdanovista do filme *Cinco vezes favela*.

A linha russa do Hélio é supematista. Sua mente-flecha num fixo esforço de altura obsessiva Kazimir Malevitch. METAESQUEMA é Malevitchmania.

5

Nova sensibilidade explodindo a velha sintaxe conformada/conformista.

“SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI” é o *strip-tease* do humanismo do assim chamado “homem de bem” que proclama satisfeito “bandido bom é bandido morto”. Presuntos a granel, aumento dos locais de desova, Esquadrão da Morte enquanto justiceiro de Deus e da Pátria e da Família. Pena de Morte e decapamento da cabeça e corte do caralho para animar a primeira página deste tecido de horrores que é o jornal *O POVO*.

O “homem de bem” é um amoral nato.

6

O Rio de Janeiro superlotado de mendigos parece uma encenação permanente da *ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES* de Bertolt Brecht pelo Berliner Ensemble. Mendigo tem que se virar para sobreviver no Rio, na Babilônia ou em Calcutá. Catar os materiais mais inesperados. O que der ou vier. O primeiro PARANGOLÉ foi calcado na visão de um pária da família humana que transformava o lixo que catava nas ruas num conglomerado de pertences. Mas PARANGOLÉ também é dança onde o homem ou a *Donna è mobile*. Encaro PARANGOLÉ como um encontro de águas, uma POROROCA entre o *insight* naturalista, a foto crua da bricolagem de objetos heteróclitos e bizarros do mendigo na frente do Museu de Arte Moderna do Rio e, por outro lado, o diálogo altivo descolonizado e o aprofundamento das questões levantadas pelas anti-stáveis, esculturas aladas de Alexander Calder. O PARANGOLÉ quando gira no espaço real encarnado por um corpo pulsante dispara e presentifica camadas e camadas e camadas de sinais.

Sem artepoverismo e nem embelezamento da miséria.

7

Ao mesmo tempo fina flor e palmeira do mangue, Hélio Oiticica é supercarioca, sem privilegiar clichês folclóricos, a “cor local”. Não dá para imaginar o personagem de Disney, Zé Carioca, usando a capa ESTOU POSSUÍDO ou a capa INCORPORO A REVOLTA. Ou entãc as mulatas esculturais-pitorescas da casa de espetáculos para turistas “Oba Oba” do Sargentelli ou do show “Brasil Dourado” da Churrascaria Plataforma terem como ambientação o que denomino estandarte anti-lamúria:

DA ADVERSIDADE VIVEMOS.

8

ESTOU POSSUÍDO

Capa é como se fosse uma máscara mágica que não remete para uma ancestralidade arquetípica nem para um presente que se anula enquanto presente quando se coagula ou muito menos para um futuro utópico. ESTOU POSSUÍDO pelo fogo do múltiplo desdobrar da PERSONA camaleônica do Deus

PROTEU. É o jogo entre o vazio e o pleno. É o metamorfosear-se, é o tornar-se, é o reino do vir a ser. É um espírito religioso que emerge pleno de entusiasmo. Entusiasmo, palavra grega que quer dizer penetrado pelos deuses de muitas faces. O objetivo suprematista do branco sobre o branco se converte no propositor de máscaras sobre máscaras.

ESTOU POSSUÍDO não é a voz da personalidade mas a voz do MÉDIUM. HO é um inventor, não é um fixador de tipos mas sim um produtor de protótipos.

SOMETHING FA' THE HEAD. FA: aqui ressoa a voz da variação do inglês *black* de New York.

•:

9

A Escola de Samba da Mangueira é caracterizada pelas cores verde e rosa. Rito de passagem, o transe metamórfico do Hélio deve ser percebido também enquanto modulação cromática. A ruptura com o etnocentrismo pode ser cromaticamente visualizada pelos seus dois vértices antagônicos: por um vértice, empalidescimento crescente e desbotamento irreversível do velho quadro do seu grupo social de origem; por outro vértice, o ensaio da quadra da verde e rosa encarado como um mito vital da ressurreição da cor do mundo. Cintilações. Reverberações. Relâmpagos.

O brilho e a cor do mundo resultam do espatifamento e extinção da idéia do lar, foco de luz mesmerizante, único lugar, peito que hipnotiza a boca, um eixo fixo. Cambiante, o MUNDO-ABRIGO é um jardim de veredas que se bifurcam. Fissura. Delírio ambulante, MITOS VADIOS, o desejo errante, ninfomaniaco, que pode perceber num detrito, nos escombros, numa sobra, num dejetivo de asfalto do centro da cidade do Rio de Janeiro o mapa da ilha megalópolis-atual reencarnação da Roma de Agripina. O resto de asfalto e seu mais que provável destino de escória se reveste agora do caráter de achado arqueológico do presente movediço, de avatar da Roma ou da Babilônia contemporânea:

MANHATTAN BRUTALISTA.

10

HO despido do complexo de inferioridade do mundo periférico e livre do império do pastiche das modas artísticas do mundo afluente. HO, equilibrista

que se mantém entre uma *forma mentis* hipersofisticada e a inocência do estado bruto de criação. HO é um gigante canibal da América do Sul.

11

OLFÁTICO

Cheiro de pó de café donzelo cafunado através deste bizarro “narguilé de nariz” maquinado por HO e que ele com precisão denominou OLFÁTICO. Mas em vão dicionários serão vasculhados porque OLFÁTICO, embora primordial, ainda não se encontra incluído lá neles. O olfático precede o olfativo que só se constitui enquanto discurso mediato. Olfático é a sensação direta, *en train de se faire*, imediata.

12

NOVELETA EXEMPLAR

No sousandrado inverno/inferno de New York numa de nossas intermináveis conversas no seu BABYLONEST, Hélio me contou que uma turista *brasilly* fez de tudo para que ele morresse de nostalgia do esplendor da Mangueira numa projeção fantasmática de imagens eróticas do esquentado pro carnaval daquele ano. Desalienado e confirmado da qualidade especial das suas vivências, Hélio Oiticica desatou aquele nó com uma fulminada digna de um koan Zen:

– A MANGUEIRA SOU EU.

13

SOB O SIGNO DA DEVORAÇÃO

A margem do rio e o uso de materiais precários, a subversão axiológica privilegiando o submundo e os fora-da-lei, o fato de nunca ter macaqueado as revistas importadas transforma os conceitos-criações de Hélio em exportáveis e universais e certamente e talvez e virtualmente o BRASIL HO que mostra a sua cara e cujo cartão de crédito é uma navalha se inscreverá no circuito do esgotado Primeiro Mundo porque é brutalista e matemático, delirante e rigoroso, geométrico e carnaválico, transgressor de valores e construtivista.

Já o corrente projeto do Brasil *clean Collor de pular de pára-quebras e mala Vuitton no Primeiro Mundo, este, certamente, é um bateau mouche furado.*

Olor podrido de jasmim.

14

ÉDEN

Oposto ao *pesadumbre* e remordimentos da tradição judaico-cristã no qual quem saboreia a gostosura da maçã é expelido do paraíso, o ÉDEN HO se alcança no pleno desenrolar das potencialidades criadoras e é o espaço de lazer não-repressivo. Há um apagamento não só dos traços mas até da noção inculcada do pecado original. Otário não penetra neste ÉDEN.

ÉDEN é a linha de plena constituição da SUPRA-SENSORIALIDADE que se perfaz sobre o terreno de todos os sentidos e da intersensorialidade. ÉDEN é olfático/tátil/sonoro/visual. Otário não penetra neste ÉDEN.

15

O corpo de ébano de Nildo faz vibrar o PARANGOLÉ num vigor cinético elementar e assim é pioneiro e precursor do que posteriormente vem a ser catalogado como arte cinética. HO enquanto cartógrafo de uma terra ignota: O TERRITÓRIO DA INVENÇÃO. Chão e céu. Um Cristóvão Colombo veste um Parangolé-placenta-capacete de astronauta da espaçonave Terra. O céu do céu do céu do céu do céu do céu não é mais uma promessa ilusória no mundo além-vida, mas hic et nunc ou seja aqui e agora. NINHOS. COSMO-COCA. BABYLONEST. HENDRLXISTS. NEWYORKAISES. O mundo imanente transmutado em mundo-mãe. Sem viscosidade regressiva.

Fogos novos de inusitadas pigmentações para ELE, O SOL, que combateu sempre no limiar do ilimitado, na zona de fronteira da SUPRA-SENSORIALIDADE.

Hélice propulsora. Arquiteto dos signos em ereção de um mundo precário.

O fora-da-lei CARA DE CAVALO vivia, melhor dizendo, tinha seu esconderijo na favela conhecida como a FAVELA DO ESQUELETO, quer dizer, uma favela destituída de qualquer ornamento de carne, uma favela sem nem pele, uma favela só osso, puro esqueleto. O Bólide Caixa CARA DE CAVALO é bifronte: por uma face, é um canto de amor ao amigo bandido assassinado pelo Esquadrão da Morte;

por outra face, para o assim pejorativamente chamado “homem de bem”, são gotas terríveis borrifadas de um frasco das essências mais venenosas das cobras da fauna brasileira tais como jararaca, urutu, cascavel ou coral. Equivalente imaginário da extensão da dor e da perda, o Bólido Caixa Cara de Cavallo quer ser picada letal na consciência das belas almas. Signos em ereção de um mundo precário. Mundo mais que precário, tão precário que parece aquém da precariedade, tão precário que parece anteceder aquelas condições mínimas que costumam existir para que se designe um mundo precário de mundo precário.

Bem distante do círculo dos marchands, da ciranda das galerias e *vernissages*, esta terra cor de terra quando treme que se insinua neste EVANG’HELIO pagão.

Quando os desenhos de Mira Schendel foram expostos pela primeira vez em Londres, em meados dos anos 1960, na Signals Gallery (inicialmente por recomendação de Sérgio Camargo), achei sua economia espantosa. O vazio radical da folha de papel era correspondido pela extrema delicadeza das marcas. Como objetos materiais, eles tinham uma qualidade única, que eu nunca vira nas artes gráficas, uma combinação de formato, quantidade, dimensão, papel utilizado e técnica de inscrição. Nesse período, Mira estava em pleno desenvolvimento de uma forma de produção que renovaria de modo especial a capacidade da arte como processo de sensibilização.

Muitos críticos escreveram sobre “o tratamento meticuloso da superfície” através do conjunto diversificado da sua obra: pinturas, relevos, livros impressos e feitos à mão. Quanto aos desenhos, era óbvio que suas marcas não residiam na superfície do frágil papel japonês, mas se fundiam nele. Isso suscitou questões sobre o seu método, cujas particularidades técnicas nunca compreendi completamente, mas sabia ser uma combinação do gesto ativo e da impressão passiva, produção e reprodução.

Havia uma dualidade e uma fusão intrigantes em sua base material, que pareciam avançar direta e naturalmente para a percepção criada na imaginação do espectador: a sensação de que o espaço vazio e a linha, marcando-o ou definindo-o, eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro. Não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um suporte ou campo passivo. A resposta que Mira deu, numa carta de 1965, às questões sobre essa relação, me impressionou como algo novo: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”.

Mais tarde, em outra carta, ela retornou ao assunto e fez novo esforço para definir esta relação, chamando a linha de “expressão” do vazio. “A linha é, por assim dizer, seu símbolo real”. Um símbolo real, para ela, significava uma expressão de “relações reais”, e indicava que a arte não era mais ‘religiosa’ ou ‘mágica’.

Portanto o vazio não era, para Mira, “o símbolo vicário do não-ser.”

Que tipo de afirmação pode surgir dessa dupla negação? Responder talvez seja dar à noção de vazio uma importância nunca reconhecida na maioria dos estudos da arte do século XX. Obviamente, dar importância a um ‘nada’ é um paradoxo, mas o ponto é precisamente esse. O vazio é sempre uma relação dialética entre a ausência total (*null-and-void*, na expressão inglesa¹) e seu oposto: o potencial total. Silêncio, vazio, nada, negação, podem ser vistos como princípios muito importantes, no sentido filosófico e sociopolítico, para o trabalho de artistas no pós-Guerra, talvez especialmente no Brasil.

O paradoxo, na verdade, está em seu coração. Os usos do vazio por artistas contemporâneos trazem de volta um antigo dilema filosófico: definir e nomear a realidade é de algum modo reduzi-la. Perde-se o que Rabindranath Tagore chamou de “o valor etéreo do divinamente indefinido”. O zen-budismo, particularmente, desenvolveu esse paradoxo em técnicas espirituais como a prática do ‘satori’, o súbito despertar para a ‘vida’ através de sentidos incongruentes. O poeta concreto inglês dom sylvester houédard, que também conheceu o trabalho de Mira em Londres em meados dos anos 1960, expressou bem esse paradoxo: “Tudo o que é material é uma revelação do não visível – a verdade última sobre a verdade está pintada em todas as coisas materiais para aqueles que conseguem ler – isto é, deus é conhecido apenas como não isto (*neti*), isto é, não coisa ou nada”.²

A aplicação desse princípio na instituição não da religião, mas da arte, tornou-se especialmente acentuada no período dos anos 1950 e 1960. Encontramos artistas empregando estratégias similares ao satori zen: o que as instituições do mundo da arte – galerias, museus, mercado, história da arte acadêmica – denominaram e especularam como sendo ‘arte’ não é o lugar onde a arte realmente está. Na verdade, a arte está em toda parte exceto ‘lá’. Uma expressão particularmente feliz e espirituosa disso foram os “Efêmeros”

¹ N. do T. “Null-and-void” é um termo jurídico que designa, de modo pleonástico, o que se tornou sem efeito, nulo, vão. Em português, usa-se a expressão “írrito e nulo”.

² HOUÉDARD, dom sylvester. “Introduction to 12 dacepoems from the cosmic typewriter”, *Aplomb Zero*, número 1, 1969. N. do T.: O jogo de palavras no original entre “not thing” e “nothing” é intraduzível. Optei pela tradução literal *não coisa e nada*. O texto original é: “[...] god is known only as [...] not thing (*nada*) or nothing”.

que o artista filipino David Medalla projetou e submeteu a um salão internacional de “Múltiplos” nos anos 1970 (Whitechapel Gallery, Londres). A retórica dessa exposição já falava, de modo ambivalente, da ‘democratização da arte’ através da produção de obras de arte múltiplas e baratas. Medalla lançou a noção de múltiplo sob a forma de um ‘pensamento’ para ser realizado por qualquer um, em qualquer lugar, a partir de materiais comuns e fartos. Ele chamou um “Efêmero”, feito com dois palitos de fósforo e duas folhas, de “balança para pesar luz do sol e sombra”. Neste dispositivo para equalizar dois contrários ele bem poderia estar aludindo, maliciosamente, à verdade do pintor expressa por Goya, segundo a qual “na natureza há apenas luz do sol e sombras.” De qualquer modo, Medalla referiu-se a seus “Efêmeros” como “metáforas em miniatura do Vazio”, e prosseguiu: “não monumentos ou objetos de arte para especulação, consumo ou auto-elogio”³.

Motivação similar parece atravessar a atração de muitos artistas pela noção de vazio, no período do pós-Guerra. Pode-se perceber um vetor internacional ligando artistas como Klein, Manzoni, Fontana, Takis, Medalla, Soto, Tobey, Newman, Cage, os irmãos Campos, Lygia Clark, Oiticica, Camargo, Houédard, Li Yuanchia e, é claro, Mira Schendel. O vetor conecta práticas diversas, da pintura à arte conceitual, da poesia à música. Uma das suas muitas instâncias na obra de Hélio Oiticica ocorreu logo após a exposição do seu ambiente “Tropicália”, no Rio, em 1967. O trabalho desempenhou um papel seminal em todo um movimento cultural no Brasil, que foi, nas palavras de Hélio, “uma tentativa ambiciosa de criar uma linguagem que nos fosse própria, com nossas características, que se levantasse contra as imagens da op e da pop arte internacionais, nas quais muitos de nossos artistas tinham submergido”⁴.

Mas Oiticica ficou insatisfeito com a recepção de *Tropicália*. Ele sentiu que muitas pessoas viam sua proposta em termos de imagens fixas, circunscritas e de consumo fácil. Para ele, o real interesse da obra estava no processo de penetrá-la. Assim ele desenvolveu sua noção subsequente de ‘supra-sensorial’, na qual dispensava as imagens. Os penetráveis de *Eden* (1969) eram essencial-

³ MEDALLA, David. Em: *3 > ... : new multiple art*. London: Arts Council of Great Britain, 1970, p. 54.

⁴ OITICICA, Hélio. “Tropicália”. Em: *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 125.

mente ‘vazios’, mínimos espaços cercados para estimular a própria imaginação do participante: “uma espécie de lugar mítico para sentimentos, para atuações, para fazer coisas e construir o seu próprio cosmos interior”⁵.

Em certo sentido, a obra de Lygia Clark poderia ser lida como todo um processo de separação da noção de vazio da sua representação no plano – superfície e suporte tradicionais das artes visuais –, redescobrimdo-a no nível psicossomático da experiência individual, em que ela passa a ser, nas palavras de Lula Vanderley, “vívda numa imaginária interioridade do corpo”⁶. *Ovo* (1959), um dos primeiros relevos de Lygia Clark, era uma expressão, dentro dos princípios da arte concreta, do paradoxo do “vazio pleno”, como ela o chamou. Mais tarde, em obras como *Máscaras-abismo* (1967), em que o sentido visual é deliberadamente bloqueado, é como se, em vez de se ver, se abraçasse o espaço vazio de potencialidade, de liberdade, proposto desde o princípio da arte abstrata.

Uma inversão ou um duplo do processo de revelar um espaço de possibilidade é obscurecer, esvaziar, apagar e negar a influência dominante do espaço ao redor. De novo, esta é uma tendência recente nas artes visuais que pode ser notada internacionalmente, e torna-se particularmente intensa (e necessariamente irônica) em países de regime político opressivo. A aguda duplicidade das operações de negação foi vigorosamente expressa, mais uma vez, por Oiticica, no penetrável *Nada* (PN 16, 1971), uma das séries iniciada em Nova York e chamada *Projetos Tropicália Subterrânea*. O participante penetraria num labirinto inteiramente preto, atravessaria vários quartos iluminados por uma luz agressiva ou de chão metálico e, por fim, chegaria a um microfone suspenso do teto, diante do qual seria convidado a improvisar livremente sobre o tema do NADA. Hélio chamava o trabalho de “um exercício numa estrutura não-espetáculo, não-ritual e não-significativa [...] isenta de quaisquer correlações com conceitos metafísicos ou tentativas de interpretação”⁷. Por um lado, ele continuava, ironicamente, com seu desejo de eliminar toda rotina condicionadora da cultura; por outro, *Nada*, em sua

⁵ OITICICA, Hélio, “Eden”, Em: *Hélio Oiticica*. Op. cit., p. 12.

⁶ VANDERLEY, Lula. *A memória do corpo*, 1993. Inédito.

⁷ OITICICA, Hélio. “About PN16, 18/9/71”. Em: *Hélio Oiticica*. Op. cit.

aridez de campo de concentração ou cenário de cela de tortura, pode ser lido como um comentário sobre o profundo vazio do jargão oficial e do regime militar.

De modo diferente, *Cruzeiro do Sul* (1969-70), obra de Cildo Meireles, também fez uso de um entendimento do vazio como positivo/negativo. Um cubo bem pequeno, metade de madeira de carvalho, metade de madeira de pinheiro – madeiras que, na tradição indígena brasileira, friccionadas, produziam fogo – é exposto sozinho num espaço de duzentos metros quadrados. Percebemos o espaço vazio como se nos tornássemos ao mesmo tempo conscientes do isolamento e da debilidade da energia indígena na sociedade brasileira, e das imensas possibilidades de sua revitalização.

Outro fio a seguir na arte brasileira recente é a noção daquilo que Jac Leirner chamou, referindo-se a uma série de trabalhos realizados por ela, de “versão-fantasma”. Em outras palavras, a semelhança do real, que sugere tanto a potencialidade da realidade quanto sua ausência. Leirner disse: “Eu desejo tanto o real [...] (talvez porque) aparentemente trata-se de um país de ficção. Seus valores não são reais. A moralidade está ausente, invertida”⁸. De acordo com esse pensamento, Leirner fez versões “gêmeas” ou paralelas de suas esculturas de notas de dinheiro desvalorizado, a partir de papel em branco. É fascinante ver outro artista fazendo uma abordagem de idéias similares com um ponto de vista completamente diferente. Antônio Manuel expôs no Rio, em 1994, a instalação *Fantasma*. Todo o espaço da galeria era tomado por novecentos pedaços toscos de carvão suspensos do teto por fios em alturas diferentes. Eles eram iluminados, vez por outra, ao acaso, pelo fecho de luz das lanternas também suspensas. O visitante penetrava o espaço, roçando levemente na matéria suspensa (ao mesmo tempo crua e delicada) até chegar a uma formidável fotografia afixada na parede, originalmente publicada no jornal: uma pessoa com um pano branco cobrindo inteiramente a cabeça (não era uma máscara), cercada pelos microfones da mídia. “Uma pessoa real,” escreveu o artista, “de carne e osso, cuja imagem foi amplamente divulgada pela mídia, que havia testemunhado um crime e,

⁸ LEIRNER, Jac *apud* BRETT, Guy. Em: *A bill of Wrongs*. Bienal de São Paulo, 1989. Catálogo.

tendo a sua vida ameaçada, desapareceu e perdeu sua identidade, tornando-se assim um verdadeiro fantasma”⁹.

Pode parecer um longo caminho da metáfora tópica de Antônio Manuel à linha econômica de Mira Schendel. Mas na realidade não é. Paula Terra escreveu sobre “o ponto de vista social extremamente sutil” de Mira. Ela definiu certas obras de Mira de meados da década de 1960 como “uma resposta silenciosa à ideologia do progresso que move tanto a vida mecanizada, frenética e turbulenta de São Paulo, como a ditadura militar imposta aos brasileiros em 1964”¹⁰. A atração do vazio na arte brasileira me parece expressar de modo particularmente claro a contradição, o conflito – mas também a convívio íntimo, o desejo intenso – existentes entre o cósmico e o tópico, o filosófico e o político, o metafísico e o material. Foi bastante revelador que Mira tivesse chamado a série de trabalhos extraordinários que surgiu de seus desenhos dos anos 1960 de *Droguinhas*, ou, em inglês, “little nothings”, ou “junk”¹¹.

Em certo momento, Mira pegou as folhas de papel de arroz japonês que usava em seus desenhos, enrolou-as e emaranhou-as, formando um denso objeto nuclear ou celular sem precedentes. “Comecei um novo trabalho”, ela me escreveu em 1965, “talvez mais importante para mim do que qualquer trabalho anterior. ‘Escultura’ no mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental essas ‘esculturas’ (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao Zen [...] [Meu novo trabalho] está em franca oposição ao ‘permanente’ e ao ‘possível’”.

Havia uma lógica poderosa no gesto de Mira. Desde que o papel dos desenhos era simultaneamente suporte e vazio, fazia sentido para ela vê-lo além do seu papel passivo, acentuar seu potencial transformador e mudar seu modo

⁹ MANUEL, Antônio. “Nota”. Rio de Janeiro, Instituto Brasil-Estados Unidos, 1994. Catálogo

¹⁰ CABO, Paula Terra. “Mira Schendel”. Em: *The dictionary of women artists*. Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, 1996.

¹¹ N. do T. O autor faz uma associação de palavras entre as duas línguas, traduzindo *Droguinhas*, título da obra de Mira Schendel e antiga gíria brasileira para expressar algo insignificante, por “little nothings” – em português, *nadinhas* – ou “junk”, que significa, entre outras coisas, refugo, papel velho.

de significação. Ela escreveu, ironicamente: “Os mal-entendidos, que no desenho diziam respeito ao vazio, aqui dirão respeito à matéria”. Essas *Droguinhas*, ela sentia, eram definitivamente invendáveis; poderiam ser colocadas numa caixa protetora, mas fazer isso seria “como guardar a espuma de David Medalla” (referindo-se às efervescentes *Máquinas de Borbulhas* de Medalla de meados da década de 1960). “Quem quer que as ‘possua’, não as deixará ‘ser’. A eternidade da flor e a eternidade da basílica românica. A essência (por exemplo, em Husserl) e a duração. Este trabalho me deu muita alegria. Você também vai rir”.

Os trinta anos passados desde então formularam um outro paradoxo, inteiramente de acordo com o paradoxo zen que em parte inspirou *Droguinhas*. Essas coisas efêmeras, que quase foram jogadas fora, cada vez mais têm se revelado como poderosas concentrações de energia, com densidade e carga que desmentem sua fragilidade. Nesse sentido, elas transcenderam a tendência de tantos objetos escultóricos do mesmo período. Elas parecem absolutamente contemporâneas para o público de hoje. As *Droguinhas* de Mira têm uma espécie de pureza inconfundível, ‘estimulando’ um vazio em termos de escultura como os desenhos o faziam em termos gráficos e de escritura. Seria mero acaso que a passagem de Mira dos desenhos para as *Droguinhas* pudesse reunir tantas linhas de um passado etimológico comum: texto, textura, tecido, trama; e até contexto, subtexto, sutil?

O SENTIDO CONSTELAR NA OBRA DE ANNA BELLA GEIGER

Fernando Cocchiarale

Dispersão pode parecer a principal característica da obra de Anna Bella Geiger, desde sua origem, no início da década de 1950. A flagrante variedade dos meios de expressão, de técnicas e materiais usados (desenho, pintura, gravura, fotografia, vídeo, xerox, cera etc.) e, sobretudo, a aparente diversidade dos resultados obtidos impedem leituras que procurem, na unidade do estilo individual, o sentido último de sua obra. A fragmentação do trabalho da artista revela, paradoxalmente, porém, o fundamento de sua totalidade.

Evidenciada na atomização e superposição de linguagens, meios e métodos de trabalho, a atual crise do sujeito manifesta-se, na arte, através da crise dos estilos. A falência do sujeito-artista pode ser apreendida não só pela indeterminação do estilo individual, como também pela impossibilidade de definição clara de um estilo de época, e corresponderia, em um contexto mais amplo, ao desaparecimento da definição histórica de sujeito.

O campo da arte é um dos poucos em que o esforço de investigar alternativas ao sujeito moderno soa produtivo. Se a fragmentação dos meios e linguagens, neste campo, seria expressão da crise dos estilos, manifestaria também a necessidade de estabelecer um tempo e local destinados a totalizar a ação do artista, a partir da desterritorialização dos valores que orientaram seu passado recente. Nesse sentido, o conjunto do trabalho de Anna Bella não poderia ser pensado através de noções lineares de coerência, mas produzido pelo agrupamento de obras que configurassem constelações imagéticas, ainda que contradizendo a seqüência cronológica de seu trabalho.

Em um agrupamento desse tipo, as partes, em vez de se tornarem significativas somente por sua relação com o todo, seriam fragmentos formais, representativos ou imaginários, de significado prévio à sua reunião no conjunto. Já que identidade e lógica das partes não cessariam de existir, elementos de tipos, funções e níveis diversos poderiam ser combinados em um amálgama forjado na diferença. Tanto no caso da produção artística como no de suas interpretações pelo discurso, esta totalização constelar não se legitimaria na unidade formal – o estilo – e no seu coerente desenvolvimento,

nem decorreria apenas da reflexão sistemática do sujeito, artista ou crítico, mas da reunião no trabalho de fragmentos formais, espaciais, imagéticos ou verbais. A *representação* – fundada na unidade do modelo natural –, a *expressão* e o *projeto*, manifestações distintas da unidade do sujeito, não bastariam, atualmente, para qualificar os processos de totalização das partes de uma obra.

O sentido da obra de Anna Bella Geiger emerge precisamente da clara dispersão de seu estilo individual, dos meios e linguagens que aciona e, sobretudo, da deliberada fragmentação de forma e imagem, quase sempre tematizada nos títulos ou conceitos associados aos trabalhos, perpassando todos os níveis da sua produção.

Anunciada pela fase visceral (1965-1968), quando os títulos dos trabalhos aludem a órgãos humanos separados do organismo através da intervenção real do corte na chapa da gravura, a diáspora de carinhos e objetivos, a autonomia entre parte e todo, tornou-se, progressivamente, um tema explícito e uma estratégia de resistência estética ao possível enquadramento de sua obra nos limites de um meio cultural rarefeito como o nosso. Recusando a inserção em questões previamente estabelecidas, desgastadas pelo uso excessivo, cristalizadas pelo senso comum, a poética de Anna Bella aflora, então, na inquietante pluralidade da obra.

Já em 1973, seu trabalho orientou-se para uma investigação sobre a função e a natureza da obra de arte, investigação essencial para o desenvolvimento da produção de muitos artistas nesse período, mas que no Brasil trouxe problemas de difícil solução. É que entre a crítica de uma questão como a brasilidade, carregada de conotações ideológicas tradicionais, e sua organização como trabalho de arte havia sempre o risco de não ultrapassá-las, transformando a obra em uma espécie de ilustração simplificada do debate. Face à totalidade temática e ideológica da brasilidade, o trabalho de Anna Bella optou pela paródia, fazendo-se fragmento desterritorializado e dissonante dessa composição. A este estranhamento soma-se a condição exilada na qual se insere o artista brasileiro, parte secundária de um sistema de arte internacional.

Postais, vídeos, atlas e cartilhas¹ aparecem como um ideário elementar que ironiza mecanismos do circuito de arte e da cultura brasileiras. Referem-se

¹ Como exemplos: os postais *Opão nosso de cada dia* (1978), *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977); os vídeos *Mapas elementares I, II e III* (1976-77); os *Novos atlas I e II* (1975-76); e as cartilhas *História do Brasil* (1975), *Admissão à geografia* (1974), *Os dez mandamentos* (1974) e *Uma pequena lenda brasileira* (1974).

não apenas ao compromisso do artista brasileiro com a realidade social do país, como também às suas possibilidades de inserção no circuito de arte ocidental. Estas obras definem desde o campo ideológico suas fronteiras estéticas, formalizando esta contradição. Hoje é possível compreender em que medida essa investigação frutificou.

Paralelamente ao questionamento explícito destes pressupostos ideológicos, nas séries *Iniciações primárias*, *Sobre a arte*, *Brasil nativo/Brasil alienígena* e *O pão nosso de cada dia*, em dois momentos – entre 1973 e 1974, e 1979 e 1980 – a gravura é retomada. O enigmático título da série iniciada em 1979, *Local da ação*, embora impresso em alguns trabalhos, é de difícil leitura. Encobertos pelas nuvens-camuflagem, a palavra e o conceito sucumbem ao olhar.

Esvaziada de sua carga conceitual, a palavra passa a funcionar como índice do retorno gradual ao campo específico da arte, ao *local da ação* por excelência do artista. A migrante trajetória de Anna Bella é pois inseparável da conquista e atualização de um repertório complexo. Emblemas de uma ordem transitiva, os mapas não aludem a nada além de um campo específico de produção.

Os anos 1980 encontram-na mais uma vez a caminho de uma descoberta: a pintura. Entretanto, a consciência adquirida no passado a respeito do valor específico da forma, da matéria, do gesto, em suma, da auto-referência moderna pouco contribuiu para esta tarefa. Talvez porque remetesse a um retorno não desejado pela artista ao “abstracionismo informal”.

Uma noção de totalidade estrutural¹ orientou parcela significativa da produção artística moderna. O todo deveria ser construído através de relações entre formas ou partes qualificadas pelo sujeito. Nasceu da necessidade, tipicamente moderna, de produzir uma linguagem plástica fundada na autonomia e auto-referência. A forma, em última instância, só significaria a si própria. O abstracionismo, geométrico e informal, situado nos limites estéticos desta concepção de subjetividade, tomou, em graus diversos, a noção de estrutura como chave de sua unidade formal, a composição.

Iniciadas na década de 1950, ainda em território moderno, as composições abstratas de Anna Bella, mais do que um conjunto de formas que se relacionam estruturando o todo, produziram espaços fraturados, superfícies quebradas, em que a unidade da obra não prevalece sobre os fragmentos que a compõem. Diluindo a organização estrutural em que se baseava a maioria das obras do abstracionismo no país, Geiger já não trabalhava propriamente

formas, e sim fragmentos. A opção da artista pela gravura, ainda na fase abstrata, se deveu talvez à possibilidade do recorte das matrizes, elas próprias fragmentos. Na pintura, essa reordenação de cacos só poderia ser representada; jamais um registro real do ato de fracionar.

Progressivamente, a partir de 1965, ela se afasta da auto-referência plástica, própria da abstração, interessando-se por formas representativas, portadoras de significação prévia à sua emergência na obra. A forma autônoma, que não alude a nada, é, desde então, substituída por imagens². Vinculadas plasticamente à nova figuração brasileira dos anos 1960, as gravuras da fase visceral, que se prolongou até 1968, seccionam do todo icônico a que deveriam pertencer formas alusivas a órgãos humanos, através do recorte das matrizes.

O corte da chapa não é somente um recurso técnico, é também poético. Títulos e imagens dos trabalhos referem-se textual e iconicamente à partição do corpo; mas também àquela da forma e à do espaço plástico, ambas herdadas do modernismo. As frações funcionam, ainda, como índice de separações: uma, de caráter temático, que secciona do corpo seus órgãos; outra que cinde a forma da estrutura compositiva, e, possivelmente, aponta para a separação do processo de trabalho da artista daqueles procedimentos técnico-artesanais, valorizados na gravura brasileira do período. As obras possuem, pois, camadas imaginárias complexas, decorrentes desta superposição de significados. Se confrontada à gravura brasileira da época, a fatura das obras viscerais de Anna Bella é altamente renovadora.

Separada deste *corpus* ideológico, entre 1969 e 1972, concentrou-se prioritariamente em atividades didático-intelectuais. A reduzida produção da artista no período manifestava uma insatisfação crítica. Anna Bella ainda não chegara às alternativas técnicas e estéticas que fizeram de sua obra gravada um divisor de águas da gravura de arte no país. Em 1972 apresenta *Circumambulatio*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fruto de um trabalho de equipe, esta exposição marca o início da exploração de outros meios de expressão e o esforço de repensar a totalidade tão fragmentada na fase visceral.

² A noção de imagem, aqui, difere daquela formulada por Panofsky, uma vez que engloba também o que este autor chamou de tema primário ou natural. Nesse aspecto, aproxima-se da concepção de signo icônico adotada por Peirce, sem contudo restringir-se ao escopo teórico da semiótica.

O caminho pelas novas linguagens jamais pretendeu, porém, abolir em definitivo a gravura. Ao contrário, o distanciamento do predomínio artesanal nos processos de gravação, que a aproximou da reflexão crítica proposta pela arte conceitual, foi também uma saída para renová-los, confirmando a gravura como um meio de expressão possível de questões contemporâneas. Na exposição de 1974 na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, apresentou uma série de gravuras cujas matrizes resultavam de processos de gravação menos dependentes da habilidade manual – clichês fotográficos, serigrafia e outras técnicas, inclusive as tradicionais –, restringindo o artesanato ao momento da impressão.

A renovação de um meio expressivo não se dá, porém, automaticamente, através da substituição de processos tradicionais por novas técnicas. Ela ocorre quando, compreendendo suas inúmeras possibilidades de aplicação, o artista amplia ou restringe, afirma ou subverte as normas que sistematizam seu uso. O processo fotográfico de feitura dos clichês e da tela serigráfica não é, pois, para Anna Bella, somente um meio técnico mais preciso de registrar objetos. As imagens apropriadas pela artista representam, antes, determinadas porções de espaço do que coisas nele contidas. A reprodução icônica de espaços contínuos como a superfície lunar ou o céu nublado configurará sempre, através do recorte do conjunto a que pertenciam, um território de imagens de referência ambígua que, entretanto, parecem familiares.

Transmutada ao longo dos últimos 22 anos pela repetição, variação cromática ou pela ampliação e redução, a imagem das nuvens tornou-se uma camuflagem de sua própria origem; uma pele estampada que suporta e vela diferenças, aprisionando os cacos icônicos. A camuflagem, porém, não é o único elemento de mobilização da superfície usado na gravura de Geiger. Suscitada pela presença dos mapas, a grade, ou rede de meridianos, desempenha função análoga. Ambas, camuflagem e rede, constituem a imagem da unidade de um campo, que junta na superfície da obra os fragmentos que a compõem. A camuflagem paira sobre o plano expandindo virtualmente para além de seus limites; a grade delimita e esquadrinha um território, contendo-o. Cada estampa dessa artista pode, então, ser tomada como fração do campo contínuo e ilimitado da nuvem-camuflagem. O campo produzido pela gravura de Anna Bella nasce da tensão entre métodos artesanais de impressão (manipulação das telas, chapas de clichês-matrizes, entintamento, entradas do papel na prensa) e a gênese fotográfica da imagem.

Se na gravura a interação das partes ocorre na superfície, na pintura ela se realiza na matéria pictórica em que se incrustam, acolchoadas no quadro, as frações formais e icônicas, e a cor. Trata-se, portanto, de totalizar fragmentos pela própria matéria pictórica criando uma espécie de estofado que os contenha. Entretanto, seria necessário fundar na superfície homogênea da tela um padrão de ocupação espacial. Experimentado desde as naturezas-mortas, as paisagens e as abstrações do começo de sua carreira, este padrão, na pintura, é dado pela divisão em áreas, através do seccionamento vertical do quadro.

A obra pictórica de Anna Bella reconquistou o ilusionismo descartado pela modernidade, em nome do plano pictórico e do estabelecimento da diferença em relação à representação da tridimensionalidade na arte clássica, mas não retomou sua concepção perspectivada do espaço.

Ao longo de seu exercício contínuo nos últimos 16 anos, a pintura desta artista, mais do que espaços, vem produzindo territórios, campos de ocorrência. Um deslocamento da paisagem para a topografia da arte. É, nesse sentido, o local da produção de uma espessura, nem plana, nem tridimensional, que acolchoa – em seus nichos, portas e janelas – fragmentos formais e imagéticos sem nexo lógico. Só por isso criam-se ilusões incompletas, imagens que sugerem tempos históricos diversos – combinação cujo sentido atualizado, contudo, é somente possível em nossa época.

Os macios e mesmo os frisos e mesas das instalações³ explicitam, literalmente, a tendência de Anna Bella a constituir um solo – superfície e densidade – para a produção de situações imaginárias. Se as gravuras mapeiam a extensa superfície deste campo e os macios realizam sua espessura, as pinturas integram-nas virtualmente em um mesmo estofado de cor, imagem e forma.

Os recentes trabalhos em cera e metal qualificam o périplo da artista. São fronteiriços: quase-objetos, quase-gravuras, quase-pinturas, superfície/estofado; uma espécie de síntese constelar de seus diversos tempos e territórios. Tal como a contigüidade das estrelas sugere a constelação que desenham, o sentido da obra de Anna Bella Geiger é inseparável de sua aparente dispersão, do contágio entre os meios e linguagens que utiliza, assim como dos territórios que instaura.

³ Refiro-me às instalações mostradas no Centro Cultural Cândido Mendes (Rio de Janeiro, 1978), e a *Mesa, friso e vídeo macios*, apresentada na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981).

A RADICALIDADE DO REAL

Márcio Doctors

Pontuar a obra de Lygia Pape (L.P.) significa frisar palavras como se estivéssemos tensionando os nervos da sintaxe. Executar exercício extrativo – tal qual ela realiza – que faz rachar as coisas do mundo e dele extrair o outro sempre presente que não se permite ou não se quer ver. Há de se buscar uma localização estratégica – o ponto cego do espelho – de onde se vê e não se é visto. De onde as coisas silenciosamente se abrem, indicando o outro de si mesmas como positividade. O exercício plástico de L.P. não comporta negação. Daí sua complexidade. Sua estratégia é a de ir ocupando os espaços que sobram à afirmação, não como negação (confirmação do vazio), mas como positividade (confirmação do pleno).

É essa percepção do pleno que a faz a mais radical de todos os neoconcretos e que melhor evidencia o projeto do grupo, ao transformar sua obra no outro do neoconcreto. Pressuposto positivo fundamental para surpreendermos seu pensamento plástico: L. P. sempre foi e não é mais neoconcreta. Sua constante atenção aos movimentos da ambivalência é que gera concentração possível, tensão capaz de explodir, de fazer rachar, de deixar que as coisas se abram e gerem sua própria conformidade: se façam ver. Essa é a lógica que guia sua prática artística. Há uma coesão de propósitos que faz com que localize sua obra sempre no outro de si mesma. Essa é sua complexidade: sua obra é sempre igual e diferente de si mesma.

Se conseguirmos entender esse movimento do raciocínio, conseguiremos perceber com clareza maior o que tem ocorrido na história recente da arte brasileira e o que queremos dizer quando afirmamos que L. P. sempre foi e não é mais neoconcreta. Façamos uma interrupção e busquemos analisar o movimento neoconcreto.

O neoconcreto é uma cópula. Como toda cópula, não é síntese de negativas, mas diferenças positivas que se juntam para produzir novos desdobramentos. Quando os artistas introduzem a noção de *durée* bergsoniana no código do projeto construtivo internacional, estão liberando as forças da singularidade enquanto expressão, e isso equivale a dizer que estão estabele-

cendo uma outra localização para o artista. Não no sentido tradicional da subjetividade (enquanto conceito psicológico), mas enquanto embate entre as forças interior e exterior do mundo. Isso significa que neoconcreto não é geometria sensível, porque não é subjetivação do espaço, mas percepção radical da formação subjetiva enquanto desdobramento interno do espaço – o outro na exterioridade. Essa distinção é fundamental porque traça a um só tempo os limites do acontecimento neoconcreto e seus desdobramentos. Se insistirmos na análise do neoconcreto enquanto polarização do extremo subjetivista, estaremos introduzindo um sentido narrativo que é o oposto de toda proposição construtiva e não conseguiremos perceber a originalidade de sua contribuição.

Por outro lado, o que confunde e estabelece a leitura fechada e já tradicional do que se convencionou neoconcreto, é que o foco de sua inteligibilidade foi gerado a partir da sua aliança com a fenomenologia de Merleau-Ponty. A fenomenologia é uma estrutura de raciocínio que desmancha a dicotomia tradicional sujeito/objeto, visando preservar o sentido metafísico do mundo. Para reproduzir a forma metafísica, lança o sujeito numa relação direta com o objeto, suspendendo temporariamente a palavra como forma de intermediação, para recuperá-la mais adiante como fala do mundo: “como se as coisas nos murmurassem um sentido que a nossa linguagem só precisaria levantar”¹. Esse murmúrio, em que palpita a metafísica, vai de encontro à experiência radical da espaço, que o exercício da prática neoconcreta indica. Há uma duplicidade. O que está sendo posto em questão é (para além da relação sujeito/objeto) a origem constitutiva do modo de subjetivação. E a duplicidade é o paralelismo que se constitui na apreensão do neoconcreto pelos próprios artistas geradores. Isto é, a fenomenologia dá conta de um incômodo entre o visível e o dizível, mas, em última instância, reafirma o espírito narrativo (as coisas dizem) e garante o sujeito da enunciação, porque não se conforma que não haja mistério escondido no mundo; que não haja metafísica. O que não é percebido é a inexistência da relação entre a palavra e a coisa. O sujeito da fenomenologia é constituído para apaziguar essa diferença e para localizar uma concentração de adequação necessária que sustente e preserve a metafísica.

¹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Na outra via, atropelando a metafísica, vem a experiência radical do espaço, indicando o esvaziamento dessa relação de adequação. É a percepção da forma geométrica não como abstração, mas como relação *concreta* e de um pensamento que se constitui e se pensa enquanto prática. Essa localização é refratária a qualquer captura metafísica porque é radicalmente anti-narrativa na medida em que as forças exteriores e interiores do espaço são pensadas como positivities. Não há nada escondido. Sua experiência plástica nasce da apreensão do mundo enquanto expressão da forma e não enquanto expressão da subjetividade. O modo de subjetivação metafísico cede lugar à formação subjetiva de singularidades, em que o sujeito é visto como o interior na exterioridade; como o outro do outro. Afirmção de positivities.

É a partir dessa fissura (que se constitui no outro do neoconcreto), que localizamos como a RADICALIDADE DO REAL, que vemos se delinear as obras de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. O compromisso da prática desses três artistas é com um discurso anti-metafísico. Por isso é que Lygia Pape sempre foi e não pertence mais ao neoconcreto.

A experiência radical do espaço é uma experiência de finitude e de intensidades. De intensidades de dentro e de intensidades de fora. A teia do acaso pôs frente a frente duas LYGIAS e um HÉLIO no meio. Clark busca as intensidades do dentro, Pape as intensidades do fora e Oiticica as intensidades da prática da existência e das práticas da transformação. As intensidades do dentro e as práticas da existência são mais visíveis porque ancoradas em uma nostalgia do sujeito da enunciação (Eu sinto). As intensidades do fora e as práticas da transformação são mais invisíveis porque mais políticas, privilegiando a constituição da singularidade a partir da consciência da finitude: limite da exterioridade (morte de Deus).

L.P. é a mais radical dos três, porque é a que menos se territorializou. Como a tribo dos Levis, a única das 12 tribos do povo judeu a quem não foi dado o direito de constituir território, porque tinha por missão preservar o espírito do judaísmo, L.P. insiste em se localizar e ser localizada no ponto cego do espelho. Nossa tentativa de executar a maldosa tarefa de territorialização de L.P. não vem de querer adequá-la à enunciação, mas, ao contrário, nasce da consciência dessa impossibilidade e do caráter provocativo de sua obra ao se fechar em um sistema anti-narrativo coeso. Sua obra provoca a crítica: mexe com os nervos da sintaxe.

ROTEIRO DE CAPTURA DE L.P.

A grande pista é a experiência radical do espaço. O espaço é visto e vivido como concreitude; como campo de positivities. Não há nada escondido. Não há vazio negativo. Há a **RADICALIDADE DO REAL**. O espaço não é pensado como abstração. É pensado como campo de finitudes externas e internas que se determinam e agem como vasos intercomunicantes do dentro e do fora. Por isso a experiência é radical: é duramente política. Não há lugar para amolecimentos morais. É ética. Tudo que está dentro está fora. Tudo que está fora se fecha no dentro. É um sistema fechado que funciona como logística para que a singularidade e a obra não se territorializem nunca; permaneçam como sistemas pulsativos e abertos em que as intensidades interajam com o mistério, tornando-o visualmente produtivo. A seguir algumas das estratégias ou pistas de captura de L.P.:

1. **AMBIVALÊNCIA**: resultado da radicalidade anti-narrativa. O sujeito da enunciação não se fecha nunca porque o objeto é constituído por uma pluralidade discursiva. O que se mostra é o que se esconde. A **CAIXA DAS BARATAS** é materialização visual do nojo (o que se mostra) desmistificando a concepção de museu enquanto reserva de preciosidades (o que se esconde). O asco passa a ser peça museológica. O que se esconde é o que se mostra. O **BALÉ NEOCONCENTRO** esconde o corpo para revelá-lo. Não há bailarinos. Há dança. O **DIVISOR** secciona o corpo para induzir a consciência do invisível a partir do visível e vice-versa. A cumplicidade com o duplo e a duplicidade cúmplice com a exterioridade são clara consciência das forças constituintes e constitutivas da interioridade. São o avesso positivo e contínuo do que está fora (fita de Moebius). Sua obra é como se fossem moldes da exterioridade ou próteses da interioridade: sistema intercomunicativo de ambivalências que se esbarram. **OBJETO DE SEDUÇÃO**.

2. **COMPORTAMENTO GRÁFICO**: desdobramento da experiência da ambivalência. É a captura do momento em que as coisas deixam de ser o que são e fazem ver o seu outro. A linha que surge indicando as diferenças de superfície. Os **TECELARES** tramam essa questão ao indicarem superfícies perceptivas que intercambiam suas aparições (figura/fundo – preto/branco). Os **AMAZONINOS** remetem, com humor, essa questão para os jogos da bi e da tridimensionalidade. É uma mesma superfície bidimensional que, provocada através da dobra, produz diferentes possibilidades tridimensionais. A estratégia do

grafismo implica numa concepção do movimento como rastreamento gráfico do espaço. As TTÉIAS é o congelamento desse movimento revelando sua estrutura internamente geométrica. A CAIXA DAS FORMIGAS e os ESPAÇOS IMANTADOS são a revelação do grafismo que o corpo desenha no espaço através do deslocamento e de pólos de atração.

3. ANTI-NARRAÇÃO: desdobramento da experiência do fora como força de finitude. O sujeito da tradição metafísica se digladia com o infinito (precisa explicar o mistério inatingível e maior que a forma homem). O modo de subjetivação da singularidade se localiza fora da explicação. Há aceitação: conformidade. Por isso é que não há lugar para julgamentos morais (baixa e alta cultura/belo e feio). A RODA DOS PRAZERES é o desmantelamento dessa relação. A mesma palavra que diz da experiência visual agradável das cores é a que diz de seu terrível sabor. A experiência da não-adequação entre o visível e o dizível, embaralhados pela própria experiência dos sentidos. Localização amoral que está fora da narração enquanto adequação (verbo) e produz conformidades (visões). O HOMEM E SUA BAINHA.

4. MOVIMENTO: desdobramento da experiência da não-adequação e da não-explicação. O movimento como imersão no espaço. Como tempo não-narrativo. Temporalidade destituída de subjetividade. Tempo como deslocamento do espaço (tempo gráfico). O movimento como prática de transformação e não de explicação. Comprometimento com o devir. Plenitude da história. O LIVRO DA CRIAÇÃO é perfeito em surpreender essa noção de movimento a ponto de produzir torção e revelar a possibilidade de uma “linguagem não-verbal determinando uma narrativa-verbal”². O OVO.

Não existe a obra como um objeto acabado e resolvido, mas alguma coisa sempre presente, permanente no interior das pessoas (L.P.).

² *Lygia Pape*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

CERTEZA ESTRANHA

Ronaldo Brito

O que surpreende e desconcerta, de início, é a unidade de coisas tão diversas¹. A identidade paradoxal que as une no indistinto, precário e volúvel movimento perfeito que realizam. Elegância perversa. O que se junta aqui o faz pelo avesso, ao contrário, por antagonismo. Um secreto – mas patente – momento de torção é justamente o que organiza a obra e a identifica. Vertiginosa, abrupta, cada peça aparece na plenitude de uma tensão irresolvida, em um ponto máximo – ou mínimo – no qual não poderia *normalmente* persistir. Haveria assim a impossibilidade radical de um segundo olhar – inevitavelmente, o trabalho vai mudar, será outro. Olhar de passagem, sem memória, eis o que essa escultura parece exigir, Monumento à Dispersão.

Como explicar um só gesto vário e complexo, um só momento com diversas articulações, um quase nada tão múltiplo? Claro, o trabalho não surge em um espaço e tempo naturais, não é simples solução de massa e volume em abstrato. Atua em contexto preciso, minuciosamente marcado, com sentidos estritos, na História da Arte e sua hierarquia. Daí a pressa, a premência com que acontece, transversal, esquivo e esquisito. Resumido, condensado e suprimido. E, no entanto, lá. Tão lá quanto alguma coisa consegue estar. Mas inadequado e inadequando, desambientado e desambientando. Irritando e ironizando o espaço ao redor com sua irrisória organização. Nesse sentido seria até uma metáfora exemplar para a situação da arte no mundo contemporâneo – algo que está em toda parte e afinal em lugar nenhum. A essa desatenção, a essa literal desconsideração, o trabalho responde com a inteligência sacana de uma percepção desatenta e desconsiderada. Faz voltar ao mundo a verdade de sua denegação: é a arte agora que, refletida e deliberadamente, desatenta e desconsidera o mundo. Desconfia de sua objetividade, irrealiza os seus dados. Ataca o princípio de realidade com uma movimentação atópica.

¹ N. do Org. O autor se refere às obras de José Resende exibidas de 16 de dezembro de 1980 a 31 de janeiro de 1981 no Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro).

A questão será portanto construir um lugar insituável, criar uma situação insustentável. Logrando porém efetua-los. Este é um êxito transgressivo desses objetos – se impõem como *fatós*, específicos e irredutíveis, investindo contra as suas condições de existência. Derivam daí efeitos de prazer negativo, prazer antinormativo. O trabalho pratica assim a própria impossibilidade. Põe em ação uma lógica intempestiva na qual imaginar e realizar implica ignorar e ausentar. Cada peça passa e conduz, materialmente quase, a energia de sua desconstituição, sua iminente descaracterização. Ao contrário de uma arte lúdica, em que o espectador é solicitado a participar e refazer, aqui ele é levado virtualmente a desfazê-la. Espécie de contraparticipação ativa – a obra suscita a dúvida de sua origem, instiga ao questionamento de sua ordem. Mais até: convoca a intervir em seu corpo sem que possamos fazê-lo. Por isso vacilamos, ansiamos, maquinamos.

O que inquieta e intriga, a seguir, é a síntese alucinada da qual parecem resultar as peças. Sem subtrair os momentos analíticos da produção, insistindo mesmo em exibi-los, cada uma dispõe e resolve seus elementos com toda clareza. Convenhamos porém: o resultado é absurdo. Um truque, um lapso, um imponderável qualquer entra em ação e altera a ordem lógica de uma maneira tal que os trabalhos parecem acabar estranhos a seu projeto. Afinal ficamos sem saber o que significam, embora saibamos que significam e não param de significar. Pensando neles, repetimos compulsivamente a dessincronia – intuímos um todo, analisamos as partes, mas não achamos relação entre as duas operações. O que as liga talvez seja uma precisa separação, uma calculada margem. Um intervalo esquivo vem a ser, propriamente, o tempo do trabalho. Irredutível ao Tempo da Produção e ao Tempo da Contemplação. Nem trabalho produtivo, nem Arte, como são reconhecidos e instituídos na sociedade do Capital, assim se coloca este problema: o trabalho de arte contemporâneo.

Por isso a forma dessas esculturas só pode ser interrogativa. Irreprimivelmente assumem o modo de Questão. Mas, enquanto práticas do olhar, resistem a toda tentativa de resgate verbal. Há que enfrentá-las em seu inalienável domínio: na trama de uma visualidade complexa e inquieta. Não há tradução possível em outra língua, esses problemas demandam respostas rigorosamente perceptivas. E com elas, vê-se logo, vão embora as certezas da *nossa* visão. Decerto perdemos o olho e nem sequer vamos ouvir estrelas.

A alternativa é aderir e entrar na confusão. Tarefa embaraçosa pois não há um ambiente, um canto sequer, onde penetrar. Esses objetos indefiníveis tampouco dão espaço, permitem ingresso. Ligeiros, casuais, ora avançam agressivamente, ora desaparecem em si mesmos. Teimam em só existir na tensão entre essas manobras. Narração sumária da própria vertigem.

O que finalmente interessa e polemiza é a escolha radical do trabalho pela Transformação. A maneira como incorpora os dados ainda pulsantes da modernidade e debate literalmente seus efeitos. A seu modo às vezes aéreo, volátil, essas são peças densas, mais ainda, condensadas. Nelas estão retidas, até à saturação, as marcas decisivas da revolução moderna. A essas marcas, entretanto, o trabalho aplica a inteligência de uma economia ao mesmo tempo rigorosa e liberatória – apresenta as informações que tornaram possível sua existência mas, a golpes de transformação, aparece outro e singular –, pura interrogação no presente e do presente. A força desse *agora* nos atrai para essas coisas sem nome e nos prende na rede de suas inquietações. Ali experimentamos *momentos de arte*, essa certeza estranha de não saber quem somos.

Não é difícil fazer coisas; o que é difícil é nos pormos na correta condição para fazê-las.

Brancusi

O RIO E A NAVE

Ausländer (Estrangeiro, 26 x 28 cm, 1993) de Antonio Dias é uma carranca. As carrancas são esculturas em madeira para a proa das barcas que navegavam no São Francisco. Rio que nasce lá na Serra da Canastra, toma o rumo sul-norte, atravessa as Gerais, em Minas, corre todo o sertão da Bahia. De repente muda de direção e segue o rumo leste. Depois de dividir a Bahia de Pernambuco, e Sergipe de Alagoas, deságua no Atlântico. Nessa caminhada do nascedouro até o oceano, o Velho Chico, como é chamado pela população ribeirinha, percorre 3.161 km. Grandes são também muitos dos rios que nele vêm dar, como o Velhas, o Verde Grande, o Paracatú e o Grande. A aventura do São Francisco é enorme, são corredeiras e desníveis imensos desde os mil metros da Canastra até o mar. E variados são os climas que conhece, desde o úmido, com fortes chuvas, até o semi-árido do agreste e do sertão e, de novo, o úmido, na Zona da Mata, junto ao litoral. Essas mudanças não se dão somente no espaço, se dão também no tempo, fazendo variar de um para mil seu volume d'água, dependendo da estação. O verão é o tempo das chuvas e o inverno é a época da seca. Inversão perversa para dificultar o entendimento dos homens e mulheres vindos de lugares onde há harmonia e coerência entre as estações. Mas tão extenso e farto é o São Francisco que conserva navegáveis longos trechos o ano todo. Sua estrada líquida desempenha um papel importante em todas as regiões. Além de adubar, nas cheias, suas margens, permitindo intensa atividade agropastoril, é leito de navegação das *gaiolas*, barcos a motor, para carga e passageiros. Antes das gaiolas eram as barcas. Um especialista em arquitetura naval brasileira as descreve como rústicas e robustas, de propulsão mista: a vara, remo ou vela; para enfrentar a variedade de condições do leito e do tempo. E conclui: “o mais notável nas Barcas do São Francisco eram as figuras de

proa – as carrancas¹. As carrancas continuavam no rio uma tradição, espantavam os maus espíritos, mantinham na rota a nave, ajudavam a enfrentar tempestade e evitar barrancos, protegiam a barca de mau-olhado, tudo para atravessar, sã e salva, o São Francisco. O *Estrangeiro* é uma carranca. Mas o *Estrangeiro* é plano, é superfície só, navega-se sobre seu olhar esquisito e disforme, manchas verdes de malaquita, mineral sobre mineral, o fundo em ouro, boca vazada, recortada em forma de osso. O *Estrangeiro* é quadro, pintura, e, no vazio da boca, sua ausência devora o olhar que a atravessa até à parede. O *Estrangeiro* é laico e gratuito – obra de arte – não se envolve em nenhum contexto mágico-religioso. Quem o *Estrangeiro* espanta? A boa figura na arte contemporânea seguramente se assusta, porque não está preparada para percorrer as adversidades do rio. Mas também espanta a fórmula adequada que se ajusta, bem comportada, para captar o conceito. Sua expressividade é falsa, aparente, é construída e é apenas figura de proa de uma nave maior, pronta para atravessar as diversas regiões da arte contemporânea. A obra de Antonio Dias é a nave e o rio.

Percorrer a obra de Antonio Dias, sua diversidade que preserva o método, suas variações no tempo e no espaço, que se estendem de trabalhos em que a dimensão dramática prevalece sobre a construção, até aqueles que se reservam a operações calculadas e fundadas numa economia rigorosa, tem algo da montanha e da planície, da cheia e da seca. Esse berço dinâmico, de curso variável e incessante, de abismo, queda e repouso, é a própria forma que assume sua linguagem, que vai permitir a navegação dos trabalhos, seus barcos, suas naves. É neste longo e acidentado caminho que serão formulados e elaborados os três grandes problemas tratados simultaneamente pela obra de Antonio: o desencontro entre arte e sociedade, o sujeito e seu corpo em jogo com um processo que o fragmenta e dilacera e, por último, a investigação crítica do conhecimento da arte e de sua capacidade para apontar tais problemas. Para disciplinar o rio e dele extrair mais recursos, principalmente energia, foram construídas grandes barragens. Assim devemos entender os momentos de formalização extrema, em que Antonio força uma redução ascética para deixar expostas apenas as vértebras, a trama significativa, que organiza e permite o sentido.

¹ GRAÇA COUTO, Ronaldo & DUARTE, Kelvin de Palmier Rothier. *Embarcações típicas do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1985.

A ARTE COMO MODELO CRÍTICO DA ARTE

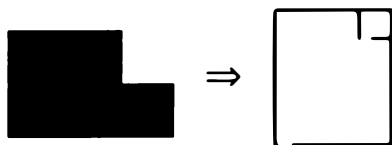
O desafio consiste, desde o início, em pressionar limites da arte. A crueza da matéria será disciplinada, organizada, submetida à arquitetura do conceito, ainda que dissimulada sob a exuberância de imagens. A idéia da perda, de uma ruptura originária, chegou a ser exposta numa construção esquemática. Era necessário evidenciar, reduzir o campo significativo a sintagmas mínimos, capazes de enunciar, numa extrema economia de linguagem, a matriz de toda uma série que se desdobraria posteriormente numa diversidade de caminhos. Hoje, culmina na generosa visibilidade que, no entanto, continua a interrogar o olhar contemporâneo. Este mesmo olhar que parece já tudo ter consumido, na arte e fora dela, ainda é capaz de ser surpreendido. Mas para compreendermos a permanência de uma certa ordem, melhor é retornar à matriz.

A exposição da origem é o antiespetáculo, e nisso acompanha a negação do mundo com o qual travará seu embate e construirá sua crítica. *Biografia alfaômega* (1968, 190 x 380 cm) já faz aparecer o modelo desta ordem, em que o quadro não se completa e exhibe a parede, no canto superior direito. Mais exemplar é seu desdobramento, despojado, quase como a demonstração de um teorema, em *The Illustration of Art – Art model* (1973, 60 x 690 cm) e *The Illustration of Art – Society model* (1973, 60 x 810 cm). As duas séries estão apresentadas em paredes opostas. No “Modelo da Arte”, seis telas retangulares, de mesma dimensão, se repetem. Idênticas, nelas não há traço de nenhum fazer, nenhum gesto, nenhuma marca de artesanias que as diferencie. Nas telas pretas, o quadrado, módulo que representa a sexta parte de sua superfície, no canto superior direito, está apenas tratado em gesso. Há circularidade e repetição no “Modelo da Arte”. A mesma série se repete no “Modelo da Sociedade” à qual é acrescentada mais uma tela, no mesmo tamanho, toda pintada de preto, como se este acréscimo pudesse ser construído das seis partes ausentes das seis primeiras. Já está problematizada, com judiciosa restrição de meios, uma poética. O caráter ambíguo e ambivalente da estrutura e do processo que constitui a demonstração de *The Illustration of Art*, mascarado pela rigidez de sua aparência, se evidencia. Seguramente, a “Ilustração da Arte” é um convite à reflexão, se este não for aceito não seremos introduzidos no seu universo.

O “Modelo da Arte” aparentemente se completa, auto-suficiente, sem produção de excesso. Quem o contraria é o “Modelo da Sociedade”; em seu sétimo elemento, acrescenta uma totalidade, inexistente na Arte. O “Modelo

da Sociedade” é apresentado como continente, o “Modelo da Arte” como conteúdo. As telas e a cor preta evocam todo um dilema da investigação pictórica do século XX, de Malevitch a Ad Reinhardt e também insistem na morte da representação. Mas sabemos que não estamos diante de uma exposição de pintura. As paredes estão incorporadas como parte do trabalho, sobre elas estão impressos os títulos, com destaque, em letras sem serifas, centralizados e acima das duas séries de telas. Trata-se do que se convencionou chamar de “instalação”. Mas não é uma investigação sobre o espaço, sobre sua ocupação ou sua reinvenção. O espaço a que se refere *The Illustration of Art* é a instituição, a urgente e última presença da sociedade diante da arte.

Antonio não nos indica uma nostálgica ruptura entre arte e natureza, aponta para um desajuste necessário, em segundo grau, entre arte e sociedade. Ao fixá-la numa forma, não a emancipa ao estatuto do signo, a mantém como



sinhal identificador que participa ativamente no sistema de composição de diversos trabalhos. De qualquer forma haveria o risco dessa insistência marcar um estilo, abalando o potencial crítico da operação. Num inteligente distan-

ciamento irônico, o artista transforma o sinal esquemático do retângulo incompleto na representação da planta baixa da galeria de arte, em que o quadrado que faltava no “Modelo da Arte” passa a ser indicado pelo gabinete do *marchand*.

Durante toda a primeira metade da década de 1970, o trabalho de Antonio se ocupa com a série *The Illustration of Art*. Trata-se de uma dispersão calculada em que o artista, explorando as investigações da *Minimal Art* e da arte conceitual, ao mesmo tempo delas toma certa distância, para deixar explícita num acervo de dispositivos críticos uma aguda consciência do funcionamento do sistema da arte. Os trabalhos, ainda que mantendo seu centro na reflexão sobre a prática pictórica e seus limites no mundo contemporâneo, se estendem explorando diversos suportes e *media*, como o filme, o disco, as instalações e a performance. Mesmo submetidos às exigências da aplicação crítica, os trabalhos alcançam diversos momentos de riqueza plástica através de uma poética capaz de coordenar uma arquitetura rigorosa e despida de ornamentos com uma gratificante manifestação da cor associada a títulos/textos integrados nas telas. No conjunto da obra, a série *The Illustration of Art* desse período, como

um porto, é o lugar de lançar âncora, e deixar claro que mesmo nas navegações mais distantes, por territórios não mapeados pelo conhecimento, como referências esotéricas, ou no encontro com outras culturas, existe sempre a consciência da origem – esse desencontro moderno entre a arte e a sociedade.

O CORPO E A MÁSCARA

Se não há mais possibilidade de um ajuste funcional entre arte e sociedade pois esta só através de precárias ideologias mascara o campo de tensões, lutas e interesses contraditórios que constituem a dinâmica de sua própria estrutura, tampouco o sujeito se apresenta como portador do Eu metafísico, consciência prévia às esferas psicológica e gnoseológica. A harmoniosa percepção organizada geometricamente em acordo com um mundo em perspectiva é posta em questão pela teoria da *Gestalt*, o conhecimento de si mesmo lhe é vedado pelo recalque e a descoberta freudiana do inconsciente. Sociedade e sujeito são totalidades que têm frustradas sua completa realização, esta a lição moderna.

A figura do corpo encontra-se distante do ideal olímpico grego ou da anatomia clássica dos renascentistas. “A imagem do corpo ultrapassa as fronteiras da anatomia: uma bengala, um chapéu, uma roupa qualquer dela também fazem parte”². Este corpo construído psicologicamente que não se detém nos atributos físicos naturais, capaz de se apresentar acrescentado de acessórios ou mutilado, sempre como fragmentos de imagens, é desde cedo incorporado à coleção de signos de Antonio Dias.

Agora, é fonte das pulsões distribuídas em zonas crógenas. O conhecimento do corpo não se esgota nos processos orgânicos; como linguagem, pela conversão histórica, ele fala, através dos sintomas, dessa outra ordem. Os emblemas do corpo da pintura [...] são parte deste outro mundo onde Homem e Natureza não podem apenas ser contemplados na sua exterioridade, mas devem ser vistos como forças em processo e relações de energias atuando. Não é mais o depósito do sentido da Criação, mas produtor de sentido, corpo significante, através de sua própria gramática.³

² SCHILDEI, Paul. *L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché*. Tradução de F. Gantheret e P. Truffert. Paris: Gallimard, 1968, p. 229.

³ DUARTE, Paulo S. *Emblemas do corpo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1993, p. 17.

As imagens do corpo nos trabalhos de Antonio nunca querem ser representação de fantasmas ou transferências para a tela de sensações oníricas. Não há pastiche surrealista, mas uma manobra de reorientação da estratégia *pop* nos trabalhos que se estendem até 1967.

Historicamente a *Pop art* se opõe à abundância vulgar de “figuras abstratas” já no período do declínio da grande arte americana dos anos 1940-50, e também ao mundo inflacionado de ícones da sociedade de consumo que toma como matéria-prima. Desta forma, a lata de cerveja, o rosto da estrela, o posto de gasolina ou o monumental cachorro-quente, no circuito de arte, são as novas imagens que se abstraem das figuras da abstração, o vinho diluído pela banalização das lições do expressionismo abstrato. No entanto, para realizar sua intervenção, a *Pop* estabelece uma relação promíscua com a visualidade cotidiana. E cede à tentação da virulência gratuita da tradição dadaísta, já destituída do poder corrosivo que possuía quando vanguarda no início do século XX. A distância que separa Antonio da experiência americana é inteligentemente utilizada para não tentar reproduzir o sucesso do outro num procedimento de mimetização de estilo. A estrutura visual das histórias em quadrinhos é retomada depois de perturbar a sua continuidade narrativa, substituindo-a pela justaposição de imagens, de modo aparentemente desconexo, como ocorre nas associações de idéias numa situação psicanalítica. Mas mesmo a estrutura dos quadrinhos não se apresenta como um *ready-made*, deixa-se infiltrar pelos valores gráficos do construtivismo russo tanto na composição como na redução cromática com o uso abundante do branco, do vermelho e do negro. A violência simbólica de suas figuras é retirada do imaginário produzido pela imprensa cotidiana e da dissolução das fronteiras entre o público e o privado, não das prateleiras do supermercado, não se fixa em personagens paradigmáticos da sociedade do espetáculo em objetos emblemáticos da sociedade industrial. Por essa razão, a imagem do Sagrado Coração da iconografia religiosa podia se encontrar ao lado da exibição de genitálias e armas instrumentos de crime⁴.

Nota sobre a morte imprevista (1965, 220 x 175 x 60 cm) se encontra no conjunto de trabalhos que já anuncia este problemático lugar da arte em Antonio

⁴ Estas qualidades já estavam claramente indicadas por Mário Pedrosa; cf. PEDROSA, Mário. “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”, *Correio da Manhã*, 29 outubro de 1967. Republicado em PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 217-21.

Dias. Um quadrado de cantos redondos, dividido internamente em quatro quadrados, está disposto com um dos vértices para cima, do mesmo modo que costumamos ver losangos. A pintura é de uma rudeza e simplicidade agressiva. É um *constructo* de imagens complexo em que, já dissemos, o encontro é arbitrário, como nos sonhos ou em associações de idéias. Mas não há sono ou divã, há um movimento contrário, querendo despertar o olhar e afirmar a necessidade de reinventar o significado. Talvez por isso, a pintura não se acha suficiente, se desdobra em volume, em escultura estranha, sem a rigidez tradicional da estatuária, as formas coloridas acolhoadas se prolongam do quadro em nossa direção, como se, por causa do nosso temor ou indiferença, nos procurasse para revelar um segredo. Há um formidável apelo à comunhão com a arte e, ao mesmo tempo, recusa de um mundo tal qual nos é ofertado. Um exame um pouco cuidadoso pode encontrar ali, há quase trinta anos, todo um repertório de estruturas sintáticas e elementos léxicos ou, se quisermos, todo um sistema construtivo, que se desdobrará mais tarde na obra eloqüente que atravessará com rigor e energia diversos momentos da arte contemporânea. Nos quadrados à esquerda e a direita encontramos um dos cantos destacado em outro quadrado no qual uma outra imagem se inscreve. A imagem do osso, fêmur, tibia, seja lá o que for, hoje recorte e forma da boca do *Estrangeiro*, também está estampada na *Nota sobre a morte imprevista*. É possível pensar os ícones do imaginário de Antonio Dias como fósseis: cogumelo atômico, caveira humana, pistola, coração, tubulação que empresta sua aparência da representação do aparelho circulatório sangüíneo, pata de felino, virilhas femininas, genitálias masculinas. As imagens que nos são fornecidas pelo mundo triunfante da ciência e da técnica são restos sem vida que cabe ao artista trabalhar e redimensionar para restituir um significado. Neste sentido, a presença de imagens cotidianas ou esotéricas, estranhas ou familiares, tão díspares quanto símbolos fálicos e machados, cruzes e plantas de galeria, círculos e curativos, não passam de uma arqueologia do tempo presente, necessária para restituir a inteligência ao olhar embrutecido pela melancolia das racionalizações de todos os atos da vida, estas sim, enigmáticas e absurdas, como nos mostra um escritor como Kafka, por exemplo.

O *Estrangeiro* é uma máscara. Sabemos que na obra inaugural do cubismo as máscaras africanas estavam presentes. Signo de transgressão formal com a convenção, signo também de deslocamento de valores eurocêtricos para o reconhecimento da cultura do outro, as máscaras como referência da arte

moderna são um capítulo de história. O antropólogo, na sua filosofia, nos mostrou que os caminhos das máscaras são vários e suntuosos. Sequestradas de seu contexto e transformadas em objeto de contemplação estética esquecemos sua origem. As máscaras estiveram presentes em diversos momentos no trabalho de Antonio Dias. Antes de ser o rosto que não é, a máscara é ícone político, a imagem a serviço da arte de se atingir os fins. Mas também a imagem de seu fracasso. Drama, comédia, tragédia ou farsa, a cena contemporânea é também política. *The Illustration of Art – Uncovering* (19' 13, 91 X 136 cm) incorpora literalmente este fato. O *affaire* do Watergate é motivo para uma série de operações de Antonio. E a matéria-prima será sempre a imprensa. A capa de uma revista transformada em máscara é multiplicada e depois de sofrer diversas intervenções, utilizada num trabalho fotográfico. Miniaturizada, muito menor do que o rosto, a máscara já estivera presente, num filme, na cara de um macaco. A máscara contra gases ou a máscara do piloto de caça haviam aparecido em pinturas e esculturas como a sugerir que a atmosfera estava poluída ou o ar rarefeito e, também, como apêndice fálico da cabeça, substituindo o rosto. Mas existe outra máscara, sem função mágica ou utilitária. Existe uma máscara plástica, pura visibilidade, imagem de um rosto que quer ser memória remota da figura, ser somente pintura, porque, desiludida, lhe basta ser arte. O *Estrangeiro* é essa máscara.

ALL THE COLORS OF MAN

Contido, como o curso do rio, pela barragem conceitual, racionalizando procedimentos e desviando seu potencial crítico para o modelo da arte, o trabalho cede a uma rigidez lógica. Para desmascarar a ideologia desse modelo e sua necessária insuficiência, o artista correu o risco do positivismo. O projeto gráfico controla passo a passo a construção e se confunde com a estrutura formal. O sujeito desaparece diante da exposição visual de uma teoria da arte. É nesse ponto que Antonio segue rumo leste, passa uma temporada, em 1976, numa comunidade de artesãos fabricantes de papel no Nepal. A partir deste momento inicia uma série de trabalhos onde o suporte de papel artesanal participa ativamente, tanto pela textura privilegiada como pela mistura de pigmentos na pasta de celulose e fibras durante o processo de fabricação. O material acumulado de outras viagens dá origem a diversas pinturas, desenhos e colagens que fazem reaparecer imagens que haviam sido banidas durante o ascetismo de *The Illustration of Art*.

Em um desses trabalhos (*Sem título*, 1978, 60 x 143 cm), a cor terra clara é dada pelo pigmento misturado durante a fabricação. A direita existe o recorte ligeiramente impreciso de uma mão, a mão do artista-artesão impressa durante a produção do papel na pasta fresca; à esquerda, à mesma altura da mão, pintada em ouro, está – emblemática – a planta baixa da galeria de arte. O sujeito está de novo presente, marcado no gesto, desde a produção do suporte-obra, e, no outro extremo, a memória crítica do lugar para consumo da arte. Este diálogo com a cultura oriental colabora para que não sejam perdidas as lições de economia de linguagem de *The illustration of art*, mas acrescentam uma sensualidade ao olhar, uma generosidade visual que a obra ainda não havia conhecido. Os trabalhos em circunferência aparecem pela primeira vez na sua obra, como que acentuando que o caminho não é a discussão de um novo suporte. Evidencia que a ida ao Nepal não se tratava de pesquisa material, que o problema do papel do Nepal transcende o artesanato e alcança o centro da existência da obra. A circunferência, às vezes vazada por outra circunferência, é a primeira estrutura formal absolutamente nova introduzida por Antonio no trabalho desde 1967. Mas a admissão explícita dessa referência à cultura oriental não deve ser vista como adesão filosófica. É, antes, incorporação de um novo signo que, agora, não aparece como imagem ou figura no trabalho, mas como um procedimento em que a imagem ou figura é o próprio trabalho. *Chapati for seven days* (1977, sete elementos de Ø 35 cm cada) ou *Niranjirakar* (1977, 10 elementos de Ø 140 cm cada) são exemplos desses delicados exercícios de aproximação de uma tradição plástica oriental ao acervo crítico de seu processo de trabalho. Mais do que leves – sem peso – e luminosos, nos ajudam a compreender muitas passagens para as densas pinturas atuais.

A eloquência é a característica imediata das recentes pinturas de Antonio Dias. É necessária e se incorpora à rigorosa construção, perseguida desde os anos 1960. Mas a eloquência não é apenas uma camada que se acumula como numa estrutura geológica para descobrirmos uma etapa ou fase mais próxima de uma genealogia. Seu poder é tal que ela aparece como força produtiva da estrutura primeira da obra. O desenvolvimento de trinta anos de trabalho surge como se esse fosse seu resultado evidente. Sabemos que estamos diante de mais uma astúcia do sujeito consciente de seu objeto. À eloquência vem se aliar a exuberância. Clareza e excesso se encontram nas últimas pinturas numa operação cromática, de textura e de construção geométrica nesta mais recente fase do mesmo arcabouço crítico.

Antonio responde ao mundo com a alegria de um jazz de pouquíssimos improvisos, de compassos e acordes todos construídos. Diante de grande parte da produção de pintura contemporânea, estes trabalhos de Antonio chegam a ser sóbrios. No lugar de fundir a imagem num simulacro de cena, renova o poder cognitivo da pintura separando a emoção da visibilidade, diferenciando o conhecimento dos afetos mnemônicos. Separar, em vez de fundir, para não iludir. Este momento, digamos, analítico da obra de arte é o núcleo de seu potencial crítico. À simbiose importada das artes cênicas para o campo pictórico, Antonio prefere manter o rigor de uma estrutura cujos elementos não se encontram mascarados. Evidenciada e presente, diríamos até insistentemente presente, esta ordem estabelece limites, fronteiras, para o exercício das possíveis invenções. O artista delimita no trabalho o campo de seu possível desenvolvimento. À sintomática ansiedade por ressuscitar a representação, o dispositivo crítico que vem sendo reiterado desde o final da década de 1960, procura tornar o lugar da arte como um ressurgir do esclarecimento. Para isso é necessário que aos atributos do material, às suas qualidades interiores, não sejam delegados poderes externos de estranhamento e significação. É preciso confiar na inteligência da escolha do material e aceitar a crueza de sua presença como suficiente. É isto que temos diante dos olhos nestas pinturas. O reconhecimento do fazer, da artesanania da pintura, está evidenciado, mas não emancipado. É controlado pela hegemonia do conceito. Este, o artista sabe, pode deslocar a seu favor o poder de apropriação da ciência. Na arte, essa posse seria ilegítima e a corromperia. O conhecimento da arte se dá por outros caminhos. Por isso, ao tangenciar a sedução de captação do real, assimila o conceito, a idéia de modelo, mas o transforma e redimensiona, e no lugar de ir à realidade, acrescenta à realidade a própria arte. Esta soma é a própria história da arte. O trabalho de pintura, em que superfícies de malaquita se aproximam de superfícies em ouro e de superfícies vermelhas, está nos falando, na sua sintaxe eloqüente e exuberante, dessa história. Não são apenas estas cores presentes, há o grafite, o cinza chumbo, a ausência de luz.

Anular a presença do tempo no trabalho implica, antes, o risco de aniquilar a própria história, de não atribuir valor a nenhuma cronologia. Esta será sempre externa e de valor puramente acadêmico, para estudo. Mas a suspensão do tempo faz sentido para impedir o assédio do mundo e sua ânsia por renovação. Por isso, estamos diante de uma pintura construída como uma frase que não se submete ao fluxo temporal da fala, mas que escutamos *d'un seul coup*, como na efetiva experi-

ência sensorial da produção de sentido. A novidade aparente dos trabalhos mais recentes, já vimos, está submetida a regras construtivas estabelecidas há mais de duas décadas, como numa língua onde o repertório léxico se enriquece se realizando na mesma estrutura. O tempo abandona a história da obra para ser evocado pela sua poética e atribuído externamente. Em *All the colors of man* (1993-1994, 100 x 240 cm) a tela está dividida em três módulos de dimensões diferentes que nos apresentam três tempos: sua ausência no vermelho intenso, sem intervenção do sujeito, nenhum gesto, em que a escolha da cor enfática e historicamente saturada de sentido evoca um tempo externo ao trabalho; um tempo interno da produção material, da fixação da tinta e dos pigmentos na superfície em malaquita; o terceiro, de modo ambíguo, tem uma superfície em ouro, aparentemente oxidada, diversos pequenos círculos pintados. Haveria neste último a simulação de um tempo que nunca passou, não fosse a evidência da matéria que recusa qualquer retórica e nos círculos a fratura da forma retangular que domina a distribuição cromática. O campo está construído no universo relacional, a rigorosa estrutura garante a coerência do processo. Apesar de toda a ordem, de sua apresentação até certo ponto esquemática, a eloquência e a exuberância de *All the colors of man* não permitem que o trabalho seja domesticado. O espírito crítico deslocado, agora, da construção do modelo para o acontecimento essencialmente pictórico de novo nos demonstra a possibilidade de arte no tempo da antiarte.

O FLUXO DO TRABALHO COMO OBRA DE ARTE

O artista sabe, afirmar a possibilidade de arte no mundo contemporâneo é arriscado. A situação é paradoxal, negar o mundo não é recusá-lo apenas, é pensar a possibilidade da síntese coerente, e é neste momento que os objetos são absorvidos ou, como se costuma dizer, recuperados. Para isso é necessário que a forma, ao se objetivar, não esteja onde se espera. Seria desastroso isolar a forma nos artefatos isolados e tentar capturá-la em cada trabalho. Essas organizações provisórias e imediatamente perceptíveis como produtos, mesmo quando se apresentam como enigmas, são momentos mediadores do acesso à forma e de sua constituição. Esta, vamos encontrar no próprio fluxo do trabalho.

A parábola do rio, de sua aventura multiplicada no tempo e no espaço, tão diverso e coerentemente o mesmo durante todo seu longo e atribulado curso, é a imagem da forma no trabalho de Antonio Dias.

BARRIO: A MORTE DA ARTE COMO TOTALIDADE

Sheila Cabo

Agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto é o fim do seu início.

Torquato Neto, 8 de novembro de 1971 et semper

•

Investigar a trajetória da atividade de Barrio como artista nas décadas de 1960 e 1970 é também, e forçosamente, registrar sua tentativa de reelaborar o conceito de arte, abolindo a distância entre a arte e a vida. Mas, para quem joga o jogo da arte como manifestação lúdica e libidinal, a identidade da arte procurada estará sempre associada ao sentido de transgressão que a torna indistanciável da vida. A operação de reelaborar o conceito de obra de arte está estreitamente ligada ao fim da concepção humanística de arte, já delineada no início do século XX com a crise das vanguardas históricas e que se convencionou chamar de “morte da arte”. A arte nessa concepção, ou seja, como uma totalidade, é a própria definição da relação “espacial e dialética”¹ entre Sujeito e Objeto, fundantes do real racional do século XVIII. Os artistas que como Barrio pretendem o fim da obra de arte operam portanto com a destruição do real, já em crise, desde que também postos em crise Sujeito e Objeto, partes distintas da relação dual de conhecimento, própria da filosofia e da ciência modernas. A crise do Sujeito e do Objeto – que regride à indistinção – é a própria perda da totalidade da obra e já havia sido percebida pelas vanguardas tanto construtivas (*De Stijl*, Suprematismo, Construtivismo russo) quanto negativas (Surrealismo e Dadaísmo).

Entre as profundas modificações ocorridas na sociedade e na arte após a Segunda Guerra Mundial, os anos 1960 e 1970 herdaram o desencanto do mundo e uma grande dose de ceticismo quanto às possibilidades regeneradoras

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1982, p. 678.

da arte, que então se voltou para si mesma num desafio dentro da própria ordem estética. É a produção própria à segunda Revolução Industrial, ou industrialização avançada, que passa de mercadoria autônoma (século XVIII) a produto anônimo, veiculado para um público indistinto e incapaz de formular juízos de valor.

A produção de Barrio que se investiga está envolvida na tentativa de assassinato da obra de arte anônima, permanentemente requerida como produto por um mercado que a devora incessantemente. Esse assassinato não ocorre de modo separado da busca de uma ressurreição para a arte. Procurando nas *situações de vida*, ou nos *fragmentos de ação no mundo*, a libido necessária à continuidade da arte e assim do próprio homem, Barrio desenvolve a relação arte/vida no sentido da recuperação da vida e repotencialização da arte. Sabedor da impossibilidade da vitória da obra como um todo no universo desagregado e desagregador de seu tempo, gera, negando e afirmando a arte nos seus fragmentos, a própria falta de *integridade* que a possibilita sobreviver.

É sobretudo o trabalho com dejetos o que o focaliza no espaço de desestruturação do real racional e o introduz no que vai caracterizar toda a produção de seu tempo. Trabalhos como *Situação ORHHHH...*, realizado no Salão da Bússola (MAM, Rio de Janeiro, 1969), quando trouxas de pano ensanguentadas (T.E.) foram expostas ao lado de sacos de papéis, jornais velhos, espuma de alumínio etc., tensionam a arte como instituição. A possibilidade de ser lixo, sobra, não ser inteiro, transforma esse trabalho num similar da situação do *Sujeito* e do *Objeto*: são partes do real que Barrio toca com ponta de estilete afiada e perigosa. Não obstante o aspecto fenomenológico que o trabalho assume, na medida em que acontece no espaço indefinível da ação dos participantes que contribuem com o lixo exposto, ele se congela em registros. Esse ponto constante no trabalho de Barrio é mais um aspecto significativo, uma vez que seus registros (fotos, diapositivos, filmes) condensam vivências e se tornam mais tarde “obras” expostas como detentoras da “aura” que ele contesta. Mas, como diz Harold Rosenberg², o que se fez nesse período, apesar de estar destinado a suportar a incerteza de ser ou não uma obra de arte, nunca foi outra coisa senão um movimento de arte.

² ROSENBERG, Harold. “Desestetização”. Em: Gregoty BATTCKOCK (org.), *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

O GESTO APROPRIATIVO

Durante toda a década de 1960, a prática de apropriação havia estabelecido significados para a arte que tiveram repercussão acentuada tanto na Europa, com o *Nouveau Réalisme*, quanto nos Estados Unidos, com o Neodadá e o *Pop*. Fazendo apropriações de objetos que, produtos da industrialização avançada, tinham sua carga de unicidade reduzida ou anulada, o movimento dos novos realistas diferia do *Pop* e do Neodadá no que diz respeito à crença que os primeiros tinham na possibilidade de impregnação da sensibilidade humana nos objetos-produtos-industriais apropriados. Os *Monogolds*, de Yves Klein, são tentativas de, estando colados ao real industrial, tocar o real. Já o *Pop* e o Neodadá, agindo dentro da própria ordem da arte, fazem apropriações de objetos industriais, objetos da era da tecnologia (da informação e comunicação) e os levam a uma tal exaustão que atingem o ponto máximo de degradação e dissolução dos mesmos como obra de arte. O *Pop* sabe da impossibilidade de regeneração do objeto e é corrosivo quanto às pretensões humanistas da arte.

A PRESENÇA DE DUCHAMP

Barrio, como ele mesmo diz, havia tido, ainda na década de 1960, contato com os manifestos dadaísta e surrealista, e certamente entendeu Duchamp quando este, compreendendo as regras de funcionamento da instituição arte, investigava formas de fazer arte que dialogassem com a própria instituição. As apropriações feitas por Duchamp, os *ready-made*, estão na ordem dos questionamentos de valor e utilidade ou, como ele mesmo afirma, são um jogo para “desencorajar a estética”³. O percurso que Barrio faz desde suas experiências ritualísticas com o corpo até a objetivação e organização de um espaço para a arte passa também pelas *apropriações*. Quando utiliza o próprio corpo no *Trabalho-Processo 4 Dias e 4 Noites*, em que a proposta de vivência corporal e intervenção ambiental pressupunha uma peregrinação pela cidade do Rio de Janeiro, o artista, permitindo que o automatismo⁴ psíquico o encami-

³ SMITH, Edward Lucie. *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hudson, 1984, p. 11.

⁴ Este trabalho encontra-se registrado em um “Caderno texto”, cujas folhas encontram-se coladas, não sendo possível o acesso ao seu conteúdo, se existente.

nhasse para as mais variadas experiências corporais e sensoriais, institui suas sensações como arte, mas, acreditando no sensível, não o reduz ao que poderiam ser apenas manifestações de seu ego. Ultrapassa o psicológico e procura nas apropriações a objetivação do trabalho. Próximo ao que o *Nouveau Réalisme* faz, tenta, como este, tocar o real através dos fragmentos. Existe, no entanto, uma distância significativa, uma vez que Barrio não o faz através dos objetos industriais, mas das relações possíveis dos Sujeitos com os Objetos. Apropriando-se do que sobrou da relação do homem com os objetos úteis, ou seja, dos dejetos, Barrio, em *DEFL... – Situação – + S + ... Ruas. Deflagramento de situações sobre ruas*, exemplifica bem esse tipo de apropriação. Tendo como projeto o lançamento nas ruas de quinhentos sacos de plástico contendo dejetos, ele está, através das sobras, detonando um processo que encerra quase uma nostalgia das relações possíveis entre homem e mundo. A alternativa da *vivência* lhe parece então a única possibilidade para a arte. Barrio tenta assim a apropriação da própria vivência, da ação do homem que pode ser identificada em trabalhos como *Movimento congelado* (uma corda tensionada por uma pequena foice e a lâmina de uma faca). Porém, é com *Áreas sangrentas*, realizado em meados da década de 1970 em Portugal, que ele tem o poder de trazer à tona as relações mais simples entre objetos e pessoas. O trabalho, composto de duas partes, realiza na segunda um debate público, televisionado, com uma vendedora de peixes e possíveis compradores. Todas as relações que, para aquela gente, passam pelo mar, pelo plâncton, pelas facis, embrulhos de peixes e venda dos mesmos. Barrio interfere no cotidiano, levantando uma questão estética, o gosto, e, dessa forma, tenta se apropriar de uma frágil relação pré-capitalista, instituindo um espaço de vivência para a arte que se localize em primitivas relações de troca.

A VIVÊNCIA E O VIVIDO

O que Barrio realiza com as *situações de vida* está na mesma esfera do recolhimento de vivências que Schwitters fazia em *Merz*, quando reunia o que não servia mais para ser utilizado por uma sociedade que, em última instância, se resume em consumir e não consumir. Schwitters formava uma teia de coisas vividas que repotencializava a arte. No Brasil, o caminho para as vivências foi aberto com trabalhos de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Estes

estabeleceram um relacionamento mais complexo do observador com a obra. Com os *Bichos*, de Lygia, o observador estava prestes a se tornar participante. Os *Parangolés*, os *Penetráveis*, os *Ninhos*, os *Labirintos* e os *Barracões* de Hélio é que propriamente dão início às *vivências*. São o caminho para a participação, aberto pelo tempo fenomenológico (tempo como duração e como virtualidade) introduzido nos trabalhos pelas tendências construtivas⁵ e em especial pelo Neoconcretismo carioca. É também o espaço neoconcreto que possibilitaria ao observador-participante experimentar, uma vez que o próprio artista dispunha-se a vivenciar a experiência. A questão do relacionamento do sujeito com a obra foi bastante problematizada pelos neoconcretos. Neste sentido, foi importante a influência de Merleau-Ponty sobre o movimento, que, ao apresentar o “sensível” como a unidade fundamental do mundo, percebera já a impossibilidade da filosofia humanista em resolver os enigmas do *real*, quando esta separa a *consciência* do *mundo*, ou seja, o Sujeito do Objeto. O questionamento que Merleau-Ponty fez da filosofia e ciência modernas em seus conceitos fundamentais levou-o a propor um novo ponto de partida para o problema que o homem moderno enfrenta: a anulação do Sujeito, ou melhor, o Sujeito instituído pelo Objeto. Para o filósofo francês, a “vida representativa da consciência”⁶ não é fundante nem definidora do que seja Sujeito ou Objeto: a consciência perceptiva é que funda a consciência representativa. E essa consciência perceptiva é solidária do corpo, enquanto corpo próprio ou vivido. O corpo é o Sujeito e o Objeto concomitantemente (olha e se olha, toca e se toca). Ponty toma a experiência corporal como originária. As experiências de Lygia Clark com o sensível, junto às “vivências” das estruturas de Hélio, abriram o espaço para que Barrio pensasse as situações de vida como potencialização de uma arte agonizante. Quando Barrio se apropria de uma *vivência* como a da peixeira em Portugal, está se apropriando e reunindo tramas de existência do homem. Mesmo em sua série de desenhos-pinturas *Máscaras africanas*, há essa tentativa de reunir experiências de vida. No início da década de 1970, chegou a propor um trabalho que agressivamente estimularia uma

⁵ O tempo como virtualidade deixa em suspenso o tempo de produção, de modo a permitir a intervenção do espectador.

⁶ CHAÚÍ, Marilena. “Vida e obra”. Em: *Merleau-Ponty: textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. X.

radical *participação-reação*. Essa participação ia do simples envolvimento sensorial-tátil às experiências de repulsa, dado o seu caráter escatológico.

A INUTILIDADE E OS RESÍDUOS

A recusa que o artista faz do objeto de arte passa pela negação dos materiais ditos artísticos e pela afirmação do que H. Rosenberg⁷ chama de “materiais verdadeiros”, ou seja, a terra, a madeira, a pedra e até mesmo a carne. Estreitando sua relação com os movimentos de arte que procuram desestetizá-la e estabelecendo uma arte-processo que opere em função das forças naturais, Barrio desenvolve *Rodapés de carne* (1973-1978), livro-registro do processo sofrido por um pedaço de carne exposto entre os dias 10 de fevereiro e 25 de março em um sala lacrada, tendo no interior uma lâmpada de 200 W que deveria ficar acesa todo o tempo. É a tentativa de eliminar o objeto, substituindo-o por uma idéia de trabalho. Essa atitude circunscreve seu trabalho no que se pode chamar de arte conceitual, último movimento de vanguarda, e que tem o mérito de permitir a movimentação livre e integral do artista, já que redefine a arte como “processo do artista” ou “processo dos seus materiais”, eliminando qualquer interdito para que qualquer coisa ou ação seja arte.

Desestetizar é o que Barrio pretende desde 1970, quando com *T.E.* expôs trouxas de carne ensangüentadas e agressivas, mantendo uma relação de desorganização com a ordem estética e, assim, com a própria lógica causal inerente ao real racional moderno. Barrio manteve esse embate com a lógica como um moto de existência para seus trabalhos. A inutilidade de trabalhos como *36 sound-points* (1984), realizado em Amsterdã, em que uma concha foi soprada em 36 pontos da cidade fazendo um ruído que se confundiu com sons locais, seria a própria desorganização, questionando uma ordenação em que cada movimento tem necessariamente um porquê e um para quê. É a ação do homem que precisa da razão lógica, sob pena de ser considerada alienada. Em *Marfim africano*, a apropriação do movimento de ida e volta de um metal redondo é tanto a negação da causalidade quanto a tentativa de estabelecer um novo espaço para a arte que esteja não na alienação, mas nos resíduos.

⁷ ROSENBERG, Harold. “Desestetização”. Op. cit.

MARGINAL-EXPERIMENTAL

O experimental, que para os neoconcretos dos anos 1950 e 1960 significa o rompimento da arte com a sociedade que a estranha e, ao mesmo tempo, a busca de uma identidade na ruptura de seus estatutos, tem, para artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, como foi dito antes, a vivência como condição inerente a uma nova proposição que desejam aberta ao inesperado. A desconstrução da integridade da obra como negação de si mesma é a herança recebida dos neoconcretos. Mas, no final dos anos 1960, correu paralela ao resgate do movimento Dadá e em especial de Duchamp. Assim como o Dadá, os anos 1970 que se iniciam operam desconstruindo, não produzem “obras de arte”, mas principalmente intervêm na cadeia ou circuito de arte, abrindo espaço para o acaso. Para os dadaístas, como diz Argan, “a atividade especificamente estética não pretende modificar a condição objetiva da existência, mas dar um modelo de comportamento livre de qualquer condicionamento”⁸.

O experimental da década de 1970 no Brasil significa estar à margem de qualquer instituição. Ser marginal é então uma recusa do papel institucional da arte (circuito) e também uma recusa de si mesmo, que se dá na recusa dos materiais instituídos para a arte. O aspecto marginal do trabalho de Barrio se dá nessa mesma ordem, “marginal-experimental”. Seguindo na esteira de Hélio Oiticica, quando este afirma que não existem obrigações para o artista, Barrio se move na direção da busca do imprevisível, sabendo que a desconstrução do objeto na sua integridade é dada. É na abertura para a imagem-estrutura que os materiais são dessacralizados por Hélio, e é isso que faz Barrio em *Blooshluls*, trabalho que se realiza em qualquer local da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho utiliza materiais do mundo subjetivo do artista, que reinventa relações para eles. Um lápis, uma cadeira, dois quilos de sardinha mantêm entre si as relações que instituem a arte/vida. Existem, no entanto, sem a experiência do outro, sem a vivência do espectador ou participante. O fato de existir independe de qualquer coisa; instituição, material ou pessoa podem torná-lo experimental-marginal por excelência. Isolado, como o próprio Barrio se sentia.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Op. cit.

O uso dos materiais perecíveis é, neste momento, um item extremamente importante no que se relaciona com a experiência e com a margem. *Rodapés de carne*⁹ não é apenas um trabalho com material perecível: é sobretudo um trabalho sobre o perecível e dentro do deteriorável. Atua no nível em que o material-linguagem é a própria deterioração. Desconstrói a linguagem, os materiais e o circuito, embora venha a ser recuperado em forma de livro-registro. Os registros em Barrio são a informação tensa que perpassa seu trabalho. Marginal e perecível, o trabalho sabe de sua recuperação. Diante disso se deixa docilmente ser recuperado, não no instante da criação, mas no seu congelamento. Os registros são o outro de si (fotografias). O deixar-se fotografar é, para o trabalho de Barrio, uma tentativa de assegurar o controle da recuperação. Decerto não o fará, mas continua a ser um espaço de negação do circuito.

A negação dos processos institucionais de veiculação de arte, assim como dos materiais e mesmo das “tendências” correntes na arte (*pop*, de Lichtenstein e Warhol, o conceitual dos anos 1970), tem ligação com a recuperação da negatividade Dadá que os marginais fariam. Não é à toa que Barrio cita, como suas referências, Duchamp, Picabia (Canibal-dadá), Man Ray e Schwitters (*Merz*). Mas essas não eram apenas as suas referências. Havia uma movimentação geral de negar a arte como função e como valor, assim como de negar o cinema, o teatro a poesia e a música. Era a tendência “udigrúdi” de redução à ação imotivada e gratuita. No Brasil, essa desmistificação de valores devida ao apego dos marginais ao Dadaísmo seria contundente porque viria no bojo das reações contra a repressão violenta instaurada a partir de 1968. Isto faria de alguns artistas verdadeiros “marginais sociais”, no sentido criminal, pelo uso de tóxicos ou ação política. A marginalidade de Barrio não escapa desse clima de proposições anarquistas de comportamento. É como na poesia de Torquato Neto: “Vai, bicho: desafinar o coro dos contentes”. É o exercício de viver a invenção de comportamentos e linguagens até o limite máximo que faz da produção da década uma produção marginal. O caminho da vivência marginal de Barrio é, no entanto, bastante pessoal. Poder-se-ia dizer paralelo ou à margem dos marginais. Ele carrega uma expressividade orgânica que se opôs à

⁹ Citado na página 103.

crescente racionalização dos percursos enigmáticos dos anos 1970. A vivência de Barrio passa pelo descuido de seus primeiros trabalhos (lixo) e não se contamina por rigores técnicos. Mesmo com crescente rigor na ordenação e construção das instalações, estas estão longe de passar pela limpeza formal.

POLITIZAÇÃO E FIGURAÇÃO

No ano de 1969, houve no Brasil o que se convencionou chamar de “vazio cultural”. Isto porque se verificou uma certa interrupção nas atividades que haviam sido bastante significativas durante os anos 1960. Muitos artistas haviam deixado o país após o recrudescimento da censura. Com o AI-5, em 1968, os artistas tiveram (os que ficaram) de abrandar a referência direta ao social, que, desde o golpe militar em 1964, perpassava a produção em arte. Em 1967, a mostra Nova Objetividade, realizada no MAM do Rio de Janeiro, deixava claro, no texto redigido por Hélio Oiticica para o catálogo, que os artistas pretendiam uma “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. Havia uma postura contra o conformismo em geral¹⁰. Mas o vazio, como ficou conhecido, estava repleto de investidas de artistas que aliavam a herança experimental dos anos 1960 ao desbunde que chegava aqui com o movimento mundial de contracultura ou *underground*. Mário Pedrosa chama esse período de “pós-moderno”, porque marginal ao sistema de arte e entregue ao “exercício experimental da liberdade”¹¹. Encontrando-se nos limites da modernidade, a produção do período não possui um contorno definido, mas, fazendo uma ponte para a contemporaneidade, sua apresentação é tensa e móvel. A geração que pretende preencher o vazio (Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus) foi marcada pela postura que mantiveram de embate com a totalidade na arte. Essa geração só foi possível no vazio provocado pela morte da “obra de arte”; só se tornou possível porque os artistas não fazem obras, mas propõem atos,

¹⁰ OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. Em: *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. Catálogo.

¹¹ PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. Em: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 308.

gestos, ações coletivas. Movimentam-se no plano do “agir”, no sentido de assumir o experimental. Como queria Hélio Oiticica, para quem “criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”¹².

O movimento de contracultura propõe: transgressão das instituições pela arte/comportamento desregrado. Nada tem em comum com a coerência dos discursos contestadores, da crítica militante ou dos programas estéticos. Este estado geral de rebeldia e transgressão transparece no Salão da Bússola, quando Barrio trabalha com material perecível e, agindo contra o mercado de arte, faz uma ação de desconstrução dentro da própria arte. Dadas as condições específicas do país e da época, essa ação foi também uma resposta ao sistema social.

OS DESENHOS

A linguagem descuidada, o uso do lixo, a imundície que são o pulsar negativo do trabalho de Barrio – no sentido de revolta contra o processo de institucionalização – convivem com sua produção de desenhos: obras que percorrem por dentro o circuito institucional da arte, numa aparente contradição com o percurso na organização de situações ou “fatos-problemas” que desmascaram o mito da totalidade da obra. Esses desenhos são heranças da Nova Figuração dos anos 1960. As mostras Opinião 65, Opinião 66 e também a Nova Objetividade de 1967, não sendo movimentos dogmáticos, aglomeram muitas tendências. A Nova Objetividade reunia desde os que propunham um elo entre o Neoconcretismo e a pesquisa (ambiental, vivencial e conceitual) até uma nova e agressiva figuração. Esta nova figuração, como tendência da arte no plano internacional, tem antecedentes no *pop* americano, no Neodadá de Jasper Johns e Rauschenberg, no *nouveau réalisme* de Pierre Restany e Yves Klein e na *figuración* espanhola e argentina, mantendo esta última um engajamento contestatório profundamente ressonante entre os jovens artistas brasileiros que viviam sob o clima de opressão política e cultural. Artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman se sentem ligados à situação da sociedade brasileira. Possivelmente Barrio assimilou desses

¹² OITICICA, Hélio. “Experimentar o experimental”, *Arte em revista*, n. 5, São Paulo: CEAC, 1981.

artistas a figuração presente em seus desenhos. Mas se faria bastante clara a presença do movimento Neodadá na integração de objetos nos procedimentos estéticos, que se detecta nos desenhos do início da década de 1970, dentre eles *Four days*, quando incorpora a fotografia, ou nos desenhos sobre papel milimetrado, em que utiliza recortes de “quadrinhos” (1973), classificados de jornal (1974), pedaços de papel higiênico dobrados e colados com fita gomada em *Restos de uma borboleta*, ou em *O gafanhoto e o viajante*, com o uso do decalque e, às vezes, como em *21 petites sculptures en cheveux – mes cheveux*, cabelo e xerox. A aleatoriedade na incorporação dos elementos talvez seja o que faça dos desenhos de Barrio esses instigantes objetos de consumo. Barrio é bastante corrosivo quando sobre uma folha de xerox prende 21 cachos de seus cabelos encaracolados. Assume, mesmo nos desenhos, essa luta pelos questionamentos da arte e questionamentos de seu tempo. Tramitando entre a apropriação de objetos, resíduos, vivências, mídia (quadrinhos e classificados de jornal), está na mesma tensa reviravolta do mundo dividido. Alguns desenhos são registros, outros são repercussão. As vivências atravessam a produção dos rostos. São homens, mulheres, máscaras, que com expressividade brutal constituem um verdadeiro registro de estupefação diante do mundo.

EXPRESSÃO DO SUBJETIVO

É notável a permanência com que a expressão do subjetivo se manifesta na produção de Barrio, seja ela pictórica ou conceitual. Este caráter do trabalho remete-nos ao movimento expressionista, em que o sujeito impregna o objeto numa relação de tal modo simbiótica que um anula o outro. Dessa forma inteirados, tentam o domínio do real através de um confronto direto.

O artista que reconhece em si (sujeito) a unidade com o objeto e também o desejo de domínio do real acredita na ação direta sobre este. Acha que resolverá o problema de opressão agindo diretamente sobre a realidade e, para isso, exclui qualquer experiência além da estritamente humana. Identificando a existência com a arte (sem distinção entre sensibilidade e intelecto), encontra, através desta, a condição de ação. O pensamento que entende a única possibilidade da arte na unidade das estruturas do homem e do mundo é que possibilita, junto à evidência de que a arte é a realidade que se cria no encontro entre eles, a compreensão da ação que os expressionistas preten-

dem. Argan afirma: “Depois do Expressionismo, a arte não é mais representação do mundo, mas uma ação que se executa”¹³. Esta afirmativa tanto dá conta da procura de auto-suficiência do quadro (em que a imagem deixa de ser reflexo da realidade para ter a mesma realidade), como da ação que os artistas se propõem no mundo. Artistas como Van Gogh tentam a unidade entre a estrutura do sujeito e do objeto, e desta forma acreditam atingir a circularidade entre o externo e o interno, numa continuidade de existência criativa que é o próprio “impulso vital” identificado com a arte.

Para a sociedade moderna e sua inexorável ruptura entre Sujeito e Objeto, os expressionistas viam duas possibilidades: seguir o caminho de Gauguin, submetendo-se à condição de primitivo, ou então impor à sociedade a criação como um ato de força. O Expressionismo anseia a autonomia da arte e portanto não pode deixar de entender que no seu âmbito seja possível retornar ao primitivo encontro entre Sujeito e Objeto numa relação circular.

Barrio, que é chamado de “primitivo de vanguarda” por Paulo Sérgio Duarte¹⁴, mantém afinidades com o movimento expressionista quando, através da busca das experiências primeiras do homem no mundo, numa ótica subjetiva, tenta instituir novas relações, ou melhor, estabelece essas experiências como arte a partir da premissa de que existência é arte. Mas se arte é existência, está exposta a todos os riscos, às aventuras da existência. É dessa forma que se deve ler *Série africana*, composta de 1.100 peças de pequeno formato, realizada entre 1980 e 1982. Uma soma de subjetivas experiências de embate com o real. Trabalhos que percorrem as duas polaridades (externo/interno) e não se formalizam em totalidades. São desordenados grafismos do mesmo modo que os “registros” em papel da série

MINHA CABEÇA ESTÁ VAZIA
SOIËHO OYÏLSE SOHTO SNEW

que mais tarde se transformariam em instalações, pinturas ou desenhos. Os registros correm o risco da existência num mundo dividido. Mas, afinal, a discussão da morte da arte na modernidade não começa com o desencontro do homem com o mundo? Como criar a realidade da arte se a unidade do

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Op. cit.

¹⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. “Barrio. Trajeto isolado”. Mimco.

homem com o mundo é impossível? Barrio, que estranha o mundo que também o estranha, está no curso da tensão que essas questões suscitam e continua no caminho da instauração do real a partir de parâmetros próprios. Na mesma medida em que sua criação se dá na ruptura com o exterior, se dá também na tentativa de recompor a circularidade. Primitivo na tentativa subjetiva de recuperação da arte como existência unitária do Sujeito e do Objeto, e contemporâneo na atmosfera de divisão que o seu trabalho proporciona. Esta é, sem dúvida, a questão que o faz pertinente e pulsante.

FREQÜÊNCIA IMODULADA

Ronaldo Brito

Há uma luz que é sombra
só porque quer ser.

Jorge de Lima

Seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho¹ sem traí-lo, aglutinar idéias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remontá-los, desmontá-los num mesmo lance, numa mesma proposição que não se definiria nunca mas se autodemonstraria descontínua e rigorosamente. Operar com uma inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do *Infinito atual*.² Não estamos lidando com objetos isolados, nem com um processo cuja inteligibilidade final explicaria cada um de seus momentos. Estamos literalmente às voltas com os movimentos, os não-movimentos, de uma fita de Moebius. O trabalho não age à maneira mecânica ou geométrica, mas em progressões, em expansões, em esponjamentos, que se organizam segundo uma lógica de borracha.

Seria preciso torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração, agenciáveis num espaço que seria sempre outro e ainda assim formaria um campo de coerência. Compreender o trabalho significaria acom-

¹ N. do Org. O autor comenta neste texto os trabalhos de Cildo Meireles, reunidos no livro *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

² Ver KOYRÉ, A. "Remarques sur les paradoxes de Zénon" [*Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard, 1971], que resume as diversas tentativas de solução ou refutação dos conhecidos paradoxos em torno do problema do Movimento, do Tempo e do Espaço. O conceito de *Infinito atual* seria o único modo de explicar a possibilidade do movimento ao romper com a idéia da *continuidade* e *divisibilidade* infinitas do Tempo e do Espaço – o que permitia à tartaruga jamais ser alcançada por Aquiles, saindo um momento à frente – e com a suposição de que Espaço e Tempo seriam compostos por elementos últimos indivisíveis, o que obrigaria a se considerar imóvel uma flecha em pleno vôo, pois nos pontos e instantes indivisíveis não poderia haver movimento.

panhar ininterruptamente os fluxos desse campo, armar e rearmar as massas quânticas desse conjunto em constante formação. Compreender implicaria portanto o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer aqui, de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do *conceito* que capta, domina e congela. Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge. Contra as quais surge.

Mas esse surgimento não é um início, um ponto de partida. É, ao contrário, constante *inserção*. O desejo é interferir no andamento do Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como *zero*, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula. A paradoxal fórmula da “inserção” seria: a possibilidade de emergência do impossível. A sua paradoxal “verdade” é a de que o impossível move e determina o possível. E esse impossível não seria um *a mais* que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um *a menos*, o dejetivo, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. A miséria, o delírio, a sombra, a inércia, a Quente-Terra-Cega. Goiás ao meio-dia, inação e inanição, e sua extraordinária *densidade*, extraordinária capacidade de reter e difundir energia.

Esse *a menos* é que, afinal, somaria: a força deriva da fraqueza, o ponto de saturação aparece com a menor unidade e sua impensável exigência de expansão. Daí resulta o movimento transformador e não da contabilidade positiva do Sistema. Todas as “intuições” do trabalho se aglutinam em torno dessa questão. O que interessa são os vácuos e seu potencial de atração, as dispersividades e seu sentido organizacional, o acaso e sua inteligência estratégica. No limite, o trabalho parece murmurar: a Essência está no acidente, o Universal não é a operação de reunir singularidades, erigi-las numa Totalidade; o Universal é o resíduo do choque constante das singularidades. Paralelo e subversivo, contra o poder ofuscante e discriminatório da Luz, há um saber das sombras. O trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria à maneira das sombras: sinuosamente, sem cristalizar-se em Formas, agenciaria Densidades que percorreriam indistintamente o mais singular e o mais plural, sem respeito à hierarquia do Real, atento a toda espécie de alteração e perturbação da Ordem.

POLÍTICA DOS FLUIDOS

Paranóia de fluidez e comunicação. Não pode haver corpos, muros, limites, propriedades econômicas, propriedades físicas, propriedades orgânicas, propriedades. O trabalho é contra os Sólidos, a física dos sólidos, a política dos sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o que retém o fluxo das *densidades transformadoras*. O esquema sujeito-objeto e seu bloqueio de um sentido incessante, sem regulação. *Eureka/Blindhotland* pode ser tomado como uma crítica à inteligibilidade e à sociabilidade dos sólidos. A Eureka do artista é precisamente a descoberta da possibilidade de trapacear com a Eureka de Arquimedes: cinco cubos de madeira passam a ter o mesmo peso de seis cubos de idêntica madeira. O chumbo infiltrado em um dos cubos aponta a presença da *densidade transformadora*: algo que não se vê ou toca e que muda “inexplicavelmente” as relações de força. A combinatória entre o peso e o volume das bolas – no nível do contato e da percepção auditiva – questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos sólidos. E as redes que cercam o local são uma espécie de antimuros, afirmam a fluidez dos limites, a possibilidade de expansão dos corpos e do ambiente. Sugestões de esponjamentos: paredes que pulsam, avançam e recuam, paredes que se deixam atravessar.

Abaixo o primado dos sólidos, a separação entre interioridade e exterioridade. Alegria de transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do Real. Desde os *Espaços virtuais* até as *Malhas da liberdade* o esforço é dessolidificar, colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar os momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem. Localizar os focos de *densidades* concentradas que romperiam a continuidade dessas leis pela intervenção de um elemento estranho à sua racionalidade. O que fazer com uma nota de *Zero cruzeiro*? Modo da “inserção” – excesso da negação, vácuo ativo. Por isso a recusa do Objeto, sólido no mundo dos sólidos, regulado pelo mesmo princípio anestésico de energia que o trabalho combate. Produzir objetos de arte, estáveis materialidades, significaria seguir estruturalmente o modo de ação repressor do Sistema. Recalcar densidades numa Forma, numa organização de Poder, cujo sentido final seria anular seus efeitos específicos: fluidez que escapa à aritmética das unidades, dispersividades que atravessam a geometria da Ordem, resíduos que não se prestam à Construção. A “inserção” é um não-objeto na medida em

que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade. Pulsão oral, anseio de desmanchar-se na palavra, no murmúrio, tentativa de comunicação incessante. Em vez de ocupar o espaço, fixar-se no domínio do olho, objeto de leitura, a “inserção” se oferece à sucção, a um contato indiferenciado. Pré-edipiana, insiste em ser fusão, interpenetração, recusa de limites definidos. Contra a adequação do Objeto, sujeito formado, sob o controle das instâncias normalizadoras, o trabalho quer dissolver-se em oralidade, passagem constante de energia, vertiginosa comunicação que pretende atravessar o corpo coletivo. No mundo hierarquizado, no regime da inteligência dos sólidos, a “inserção” só pode ser murmúrio, *senha, passe*, trocas que ocorrem na sombra, acumulação do impossível: lixos, sonhos, piadas, brancos, ilusões.

O trabalho portanto não é construção de obra, mas fluxo de desperdícios comunicantes. Não se toma como processo de agenciamento de sentidos próprios, distintivos, e sim como bateria de descargas nos circuitos de informação estabelecidos. Os seus efeitos não se deixariam assim medir simplesmente no espaço e no tempo. No espaço, porque quase não se exibem aí, não são sólidos o suficiente para atrair atenção. No tempo, porque têm um percurso aparentemente aleatório, misturam-se ao acaso e ao anonimato. A máquina não está preparada para lidar com esses dados trucados. Não há como impedir que pastilhas de gesso substituam fichas de telefone. Não há como cortar inscrições no dinheiro e nos muros. Objetivamente isso não conta e não vale. Mas o que a “inserção” tematiza é a espécie de inteligência, a espécie de discurso, a espécie de sociabilidade que movem essas *insignificâncias*. O que a “inserção” nota é que o próprio gesto de classificá-las como insignificâncias implica reconhecimento e valorização. Nega-se e recalca-se apenas o que existe e pressiona. Desejo suspeito, estranhamente radical, o de condenar à inexistência o que por si só já não existia. O importante não são os conteúdos, mas a estrutura dessa comunicação volátil: murmúrio coletivo que não cessa de acontecer. A “inserção” tira daí o seu modelo, opera nessa frequência, aposta nessa homeopatia explosiva.

BURACOS NEGROS

O *gueto* vem a ser, por definição, o foco das *densidades*, imponderável espaço social em que a geometria euclidiana perde suas prerrogativas. Fora de Pers-

pectiva, isolado do contato com os sólidos, surge e se expande à deriva: fluxo que agencia e trafica acasos, restos, dispersividades e engendra uma situação não localizável euclidianamente – não está fora nem dentro. Como os da fita de Moebius, seus movimentos não são situáveis univocamente, não se deixam captar como unidades simples. A sua força deriva da enorme energia que retêm, francamente desproporcional a seu volume. Rompe-se a simetria entre matéria e energia e com ela os critérios da Razão Positiva. Daí a ininteligibilidade do gueto para o Sistema e seu funcionamento eletrônico com base na lógica dualista de pólos emissores e pólos receptores. A sua implausibilidade para um regime que se apóia fanaticamente no cálculo das unidades discretas. O gueto seria uma fita, espacial e sonora, que tenderia a percorrer/corroer todos os poros do corpo social, todas as freqüências da palavra coletiva, sem fixar-se em nenhum. Pulsões, tráficos, manobras, dos quais não se poderia, em termos de Física, precisar o Sentido e a Direção.

É o próprio fechamento do Sistema que o obriga a pensar o gueto como espaço fechado, foco de relações viciadas e repetitivas. O mesmo fechamento que não resiste (e mal apreende) à sua ação devoradora sobre o domínio social legitimado. O que não está dentro está fora, portanto o gueto seria algo à margem. Por isso não funcionaria, não relacionaria, não significaria, em suma. Não lhe ocorre que a desproporção entre matéria e energia gera um campo gravitacional mais amplo, um poder de atração, um poder de tensionamento extraordinários. Pressão, sucção a vácuo. Produção de inteligibilidade a vácuo, processos de difusão a vácuo. Dispositivos, técnicas de aproveitamento do atrito do vazio com os sólidos. O gueto age e atua, pensa e divulga, mas do lado e ao modo das sombras.

Acuado, espremido na situação-beco, imóvel em seus rígidos limites, o gueto resulta por isso mesmo fluxo, passagem, circuito sem fronteiras estabelecidas. Acumulando uma energia desproporcional à sua matéria, torna-se *buraco negro*³ – corpo celeste com uma materialidade mínima e um imenso poder de atração no universo social. Atrai, irradia e dissemina de uma maneira que os aparelhos não detectam, produz impactos surdos que não são assimilados

³ A respeito do fenômeno ver MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Buracosnegros: universo em colapso*. Petrópolis: Vozes, 1979.

pela política dos sólidos. Quer dizer, é *inserção* no sentido estrito do termo – sem os contornos anestésicos do Objeto, da Obra, da Unidade, consegue passar e atravessar energias entre as hierarquias da Ordem. Aparece como ponto cego, local de densidade alterada, lapso ativo e significativo no Discurso dominante.

A rigor, o gueto é um não-lugar, feixe descontínuo de relações que vão formando e deformando figuras diversas, processo de condensações e deslocamentos como os sonhos. Os seus elementos não teriam posições fixas, nem se organizariam segundo uma lógica mecânica. Unidos não pela solidariedade da Ordem mas pela dança de variações das *densidades*, se moveriam com uma atenção e uma inteligência até certo ponto estranhas ao Princípio de Identidade que nos rege. Daí sua prática social fragmentada, fluida e improdutiva, e ainda assim fundamentalmente transformadora. Circulação dispersa, descontrolada, e ainda assim fundamentalmente instauradora.

O trabalho quer operar nesse modelo, acionar dentro do Circuito-Arte os mesmos dispositivos e a mesma lógica que caracterizam as relações do gueto com o todo social. Falar a linguagem da *Inserção* contra a linguagem do *Estilo*, mover-se no fluxo contra o fetiche do *Objeto*, ouvir o *Murmúrio Anônimo* contra a *Voz do Autor*. No sentido inverso à teleologia da História da Arte e à figura do Gênio que a acompanha, o trabalho age à maneira do gueto, espaço indefinido onde circula o desregulado saber comum, a balbuciante inteligência coletiva. Seria preciso não terminar.

1. TRABALHO/IMAGEM

O único elemento que une trabalhos tão diferentes, realizados num período que recobre mais de duas décadas, é o fato de cada um deles ter sido produzido de modo que não pudesse ser totalmente visto, ou melhor, de modo que, ao ser visto, só pudesse sê-lo enquanto algo absolutamente diverso da imagem que depois se viesse a reter dele. A incongruência, a assincronia ou a heterogeneidade entre o trabalho e a imagem do trabalho é uma constante em todo o percurso de Waltercio Caldas.

Desde as enigmáticas séries de desenhos “técnicos” realizadas em inícios da década de 1970 (que de fato aludiam a um objeto ausente, em todo caso diferente daquele que se podia ver desenhado de modo literal sobre o suporte) até as esculturas da *Série Veneza* (que prescindem de objetos “positivos”), o trabalho veio se processando sem rastros, desenganando sempre a tentativa de quantificá-lo visualmente, de projetá-lo enfim num eventual acervo de imagens.

Tome-se meio ao acaso, por exemplo, dois de seus trabalhos bem distanciados no tempo: *Condutores de percepção* (1969) e *Platão* (1996). São ambos objetos inefáveis, cuja descrição, necessariamente inócua (quando não risível), não alcançará o que realmente importa, que é um modo de funcionamento, isto é, sua motricidade interna, aquilo que impede que sejam percebidos através da unidade explicativa de uma imagem.

O primeiro consiste num estojo contendo duas barras de cristal identificadas em plaqueta de cobre como “condutores de percepção”. Trata-se de um enunciado contundente sobre a diferença entre o trabalho e a imagem do trabalho, e também entre a produção do trabalho e a produção da imagem do trabalho, pois a única operação desses “condutores” é adiar o acesso a um suposto objeto da percepção, que de fato é elidido. É um moto-perpétuo de produção de imagens que projeta sem parar o lugar do trabalho, irrecorivelmente *deslocado*. De resto, a pedagogia tresloucada de um estojo de percepção para consumo pessoal demonstra por absurdo que a imagem de um trabalho pode muito bem prescindir dele.

Platão é vagamente um dispositivo ótico, trazendo duas chapas circulares, alinhadas e anatômicas como lentes gigantes, polidas como espelhos e colocadas acima da altura dos olhos. Mas afinal, por mais perto que se esteja dele e por mais que se o perscrute, constata-se apenas que é feito de uma disjunção de partes, inepto a organizar a visão do observador e não refletindo senão o ambiente, como se tivesse sido concebido como um objeto absolutamente externo, privado de espaço. Confirma-se então que é um dispositivo ótico, só que não do ponto de vista do observador, mas do próprio trabalho, pois é este quem “vê” sem que possa ser completamente visto. Inversamente a *Condutores de percepção*, que é pura absorção de imagens, o movimento de *Platão* é o de eliminá-las, ou remetê-las como fantasmagoria para o observador.

Mas esses comentários já soam como uma digressão dispendiosa em face da sábia economia energética dos trabalhos, e não há como evitar um sem-número de embaraços e dificuldades quando se tenta descrevê-los. Se formos muito crédulos no poder explicativo das imagens, provavelmente estaremos às voltas com uma ridícula transcrição, como se, por uma astúcia da linguagem, subitamente se denunciasse naquele que descreve um tipo de prepotência infantil, que quer se apropriar das coisas sem mediações e por isso confunde os objetos com a imagem dos objetos.

O fato é que estaremos sempre suprimindo um elemento fundamental deles – não apenas a distância que se deve manter para vê-los (e a qualquer objeto) em toda a sua complexidade estrutural e pertinência cultural, mas a distância que eles próprios, enquanto objetos intrinsecamente indeterminados, constituem sem cessar em relação a nós e a todos os demais objetos.

Pode-se estranhar, a propósito, a precisão do desenho, a definição de linhas e superfícies, a clarividência formal desses trabalhos. Mas tais características apenas confirmam sua irredutibilidade à imagem, de tal modo que eles se apresentam literalmente (e de muito perto) como objetos-distância; não a metáfora visual da distância, ou a figura de uma percepção vaga e impressionista que indica distância, mas a óbvia e inequívoca coisa-distância, posta numa claridade meridiana.

A questão da imagem é, portanto, decisiva para Waltercio – manter íntegra a inteligência estrutural do trabalho implica não deixá-lo reduzir-se à cultura paraartística de imagens que cresce em torno dele, que está apta a substituí-lo e, eventualmente, a tornar-se mais real do que ele. Cultura paraartística de imagens: tudo aquilo que preenche os espaços deixados em branco pelos trabalhos,

neles mesmos e entre eles e os outros trabalhos. Por exemplo: imagens impressas e digitais do mundo da cultura; imagens de explicação (pedagogização) da arte originadas no processo de sua transnacionalização e generalização cultural; imagens de justificação da arte por uma certa ideologia da arte.

Dentre essas categorias de imagens, nenhuma é confrontada tão radicalmente pelos trabalhos de Waltercio como essas últimas, talvez por serem as mais convincentemente reais: são as imagens que perseveram na retina quando já não se tem um trabalho diante dos olhos, e que assim vão migrando de uns aos outros, numa cadeia sucessiva de trabalhos que se justificam reciprocamente, apenas por seu pertencimento comum a uma família de imagens.

Por isso, quando os objetos produzidos pelo artista esquivam uma imagem, não é porque estejam afirmando o caráter insubstituível de seu aparecimento enquanto objetos singulares; tal fenômeno, do ponto de vista do trabalho, seria em princípio apenas um dado quantitativo. E menos razoável ainda seria supor que com tal esquívamento estejam afirmando uma suposta essência conceitual, o que por sua vez apenas denunciaria a insuficiência do trabalho para apresentar-se *no real*. Na verdade os objetos esquivam uma imagem porque não poderia ser de outro jeito, porque não há como olhá-los de “fora”, porque de fato já estão aqui, muito próximos, e não podem definir-se senão como um dentro absoluto ou um movimento contínuo de espacialização.

2. ACELERAÇÃO DO ESPAÇO (PARA DENTRO)

Waltercio jamais concebeu que seus trabalhos pudessem se originar num espaço diferente do espaço efetivo de seu aparecimento cultural. A questão (ou o problema) enfrentada pelo artista é precisamente esta: como fazer com que os trabalhos apareçam em toda sua densidade cultural, prescindindo entretanto desse espaço positivo circunscrito pelos objetos ordinários, um espaço que se deixa facilmente preencher pelas imagens culturais “positivas” desses objetos?

Não trata a *Série Veneza* justamente disso, de desnaturalizar o espaço da cultura, de experimentar tal espaço como uma interioridade contínua, suscetível de uma ocupação múltipla e intensiva, que potencializa ao máximo a presença do trabalho? De resto, qualquer dos trabalhos de Waltercio resulta de uma espécie de aceleração do espaço “para dentro”, como se estivesse empurrando um lugar completamente obstruído.

Platão é vagamente um dispositivo ótico, trazendo duas chapas circulares, alinhadas e anatômicas como lentes gigantes, polidas como espelhos e colocadas acima da altura dos olhos. Mas afinal, por mais perto que se esteja dele e por mais que se o perscrute, constata-se apenas que é feito de uma disjunção de partes, inepto a organizar a visão do observador e não refletindo senão o ambiente, como se tivesse sido concebido como um objeto absolutamente externo, privado de espaço. Confirma-se então que é um dispositivo ótico, só que não do ponto de vista do observador, mas do próprio trabalho, pois é este quem “vê” sem que possa ser completamente visto. Inversamente a *Condutores de percepção*, que é pura absorção de imagens, o movimento de *Platão* é o de eliminá-las, ou remetê-las como fantasmagoria para o observador.

Mas esses comentários já soam como uma digressão dispendiosa em face da sábia economia energética dos trabalhos, e não há como evitar um sem-número de embaraços e dificuldades quando se tenta descrevê-los. Se formos muito crédulos no poder explicativo das imagens, provavelmente estaremos às voltas com uma ridícula transcrição, como se, por uma astúcia da linguagem, subitamente se denunciasse naquele que descreve um tipo de prepotência infantil, que quer se apropriar das coisas sem mediações e por isso confunde os objetos com a imagem dos objetos.

O fato é que estaremos sempre suprimindo um elemento fundamental deles – não apenas a distância que se deve manter para vê-los (e a qualquer objeto) em toda a sua complexidade estrutural e pertinência cultural, mas a distância que eles próprios, enquanto objetos intrinsecamente indeterminados, constituem sem cessar em relação a nós e a todos os demais objetos.

Podem-se estranhar, a propósito, a precisão do desenho, a definição de linhas e superfícies, a clarividência formal desses trabalhos. Mas tais características apenas confirmam sua irredutibilidade à imagem, de tal modo que eles se apresentam literalmente (e de muito perto) como objetos-distância; não a metáfora visual da distância, ou a figura de uma percepção vaga e impressionista que indica distância, mas a óbvia e inequívoca coisa-distância, posta numa claridade meridiana.

A questão da imagem é, portanto, decisiva para Waltercio – manter íntegra a inteligência estrutural do trabalho implica não deixá-lo reduzir-se à cultura paraartística de imagens que cresce em torno dele, que está apta a substituí-lo e, eventualmente, a tornar-se mais real do que ele. Cultura paraartística de imagens: tudo aquilo que preenche os espaços deixados em branco pelos trabalhos,

neles mesmos e entre eles e os outros trabalhos. Por exemplo: imagens impressas e digitais do mundo da cultura; imagens de explicação (pedagogização) da arte originadas no processo de sua transnacionalização e generalização cultural; imagens de justificação da arte por uma certa ideologia da arte.

Dentre essas categorias de imagens, nenhuma é confrontada tão radicalmente pelos trabalhos de Waltercio como essas últimas, talvez por serem as mais convincentemente reais: são as imagens que perseveram na retina quando já não se tem um trabalho diante dos olhos, e que assim vão migrando de uns aos outros, numa cadeia sucessiva de trabalhos que se justificam reciprocamente, apenas por seu pertencimento comum a uma família de imagens.

Por isso, quando os objetos produzidos pelo artista esquivam uma imagem, não é porque estejam afirmando o caráter insubstituível de seu aparecimento enquanto objetos singulares; tal fenômeno, do ponto de vista do trabalho, seria em princípio apenas um dado quantitativo. E menos razoável ainda seria supor que com tal esquívamento estejam afirmando uma suposta essência conceitual, o que por sua vez apenas denunciaria a insuficiência do trabalho para apresentar-se *no real*. Na verdade os objetos esquivam uma imagem porque não poderia ser de outro jeito, porque não há como olhá-los de “fora”, porque de fato já estão aqui, muito próximos, e não podem definir-se senão como um dentro absoluto ou um movimento contínuo de espacialização.

2. ACELERAÇÃO DO ESPAÇO (PARA DENTRO)

Waltercio jamais concebeu que seus trabalhos pudessem se originar num espaço diferente do espaço efetivo de seu aparecimento cultural. A questão (ou o problema) enfrentada pelo artista é precisamente esta: como fazer com que os trabalhos apareçam em toda sua densidade cultural, prescindindo entretanto desse espaço positivo circunscrito pelos objetos ordinários, um espaço que se deixa facilmente preencher pelas imagens culturais “positivas” desses objetos?

Não trata a *Série Veneza* justamente disso, de desnaturalizar o espaço da cultura, de experimentar tal espaço como uma interioridade contínua, suscetível de uma ocupação múltipla e intensiva, que potencializa ao máximo a presença do trabalho? De resto, qualquer dos trabalhos de Waltercio resulta de uma espécie de aceleração do espaço “para dentro”, como se estivesse empurrando um lugar completamente obstruído.

À permissividade ilimitada do espaço da arte contemporânea, Waltercio revela uma atitude parcimoniosa, menos de acrescentar e desenvolver objetos que de subtrair e abreviar o advento deles nesse território. O trabalho recusa então uma ubiqüidade da arte: segundo seu (lento) regime de funcionamento, arte é algo que só pode se dar de cada vez, e depois de dissipar todos os argumentos da inexistência. Ele sabe que a velocidade dos processos culturais, em face do agenciamento cada vez mais eficiente das imagens na situação contemporânea, elimina desperdícios temporais e estabelece a supremacia absoluta do espaço.

Esse espaço não reage aos trabalhos, vai ocupando-os por inércia, apresentando-se como seu único chão possível, a evidência de sua circunstância cultural, até por fim tornar-se mais eficiente e real do que eles próprios. Nunca se viu a arte tão empenhada em discutir a natureza do espaço de sua inserção e, no entanto, tão fragilizada perante ele. Daí a operação central dos trabalhos de Waltercio consistir exatamente na experiência de prescindir de uma presença inteiramente positiva, de ir se ausentando desse espaço, e, ao fazer isso, de definir também um contínuo retroceder no tempo e um diálogo não meramente reativo com seu ambiente cultural. O tempo é assim reintroduzido nos trabalhos como pura atividade.

A irredutibilidade a qualquer coisa “externa”, configurando trabalhos de épocas diversas como um punhado de mônadas à nossa frente, fez com que cada um deles parecesse o único e o último feito pelo artista, embora todo um percurso se desdobre entre eles e ainda continue a irradiar depois deles. Esse percurso, em todo caso, tomou formas muito peculiares, porque seu desenvolvimento não se baseou no desdobramento natural de uma variedade de objetos a partir da excitação de um núcleo estético central.

Ao contrário, cada novo trabalho resultaria sempre de um apagamento e uma involução do anterior, como se se tratasse de conhecer, retrospectivamente, a dinâmica que o introduziu e o reconheceu como trabalho de arte no espaço heterogêneo da cultura; assim, a passagem de um a outro nunca se apresentaria como um processo acumulativo, no qual o primeiro deveria fornecer a norma e um critério de identidade para o último. Cada novo trabalho seria igualmente mais um “dado no gelo” lançado ao movimento da história, em direção a uma dimensão imprevista do espaço, a novas impregnações culturais. Trespessando-se ininterruptamente, eles acabariam por excluir-se uns aos outros, mas também por produzir novas sínteses culturais.

3. DISTÂNCIA

O pressuposto mais geral dos trabalhos é, então, que as coisas à volta padecem de um excesso de presença e de reconhecimento; que a hegemonia tecnocientífica da comunicação e da informação vieram historicamente favorecer um hiper-realismo da arte, isto é, a substituição desta por sua estrutura vicária, ou da arte por uma economia da arte, cuja moeda ultra-inflacionária é evidentemente a imagem da arte.

Tal pressuposto não se apresenta na forma de uma consciência do trabalho, nem deve levar a crer que o artista esteja empenhado na crítica da cultura, ou em qualquer tarefa crítica. Ele apenas fornece dados que alimentam a inteligência do trabalho, dados que o instigam a alguma conquista mais interna, porque provocam nele um sentimento de desconforto em relação a seu meio, de redução de sua mobilidade espacial e de sua produtividade subjetiva. Por isso a reflexão do trabalho o encaminha de modo vertiginoso a um aparente classicismo (desde logo, entenda-se, totalmente desinteressado das idéias de desenvolvimento e totalidade implicadas na realização de uma *oeuvre*, conforme se viu).

Refrção expressiva, supremacia dos aspectos estruturais sobre todos os outros e certa atitude de ir se isentando do presente são alguns dos elementos que indicariam essa falta de historicidade. Tem-se a impressão de que os objetos de Waltercio tendem indefinidamente a uma fuga do curso do tempo e a essa espécie de classicismo às avessas, pelo qual o trabalho poderia desenvolver-se sempre contra si mesmo, cada um desses objetos sendo experimentado como se fosse o único e o último, como foi mencionado.

Entretanto, não conheço trabalho, no universo da arte contemporânea, que manifeste de maneira mais explícita a consciência de sua densidade cultural, ou artista que prove tão intensamente quanto Waltercio essa condição negativa inerente a todo trabalho de arte: aquela que o faz brotar, quase como resíduo, da interseção frenética de temporalidades e espacialidades heterogêneas. Esses influxos culturais vêm, todos eles, projetados na mesma tela do presente, vagando todos como informação disponível a quem possa interessar. Aí reside a natureza política do trabalho, o que o compele permanentemente a alhear-se de certas coisas e a acolher outras, ou seja, a exercer continuamente a prática da escolha e a da exclusão num espaço que é fisiologicamente inclusivo.

Mas como então lidar com essa nova estruturação eclética e planar do espaço contemporâneo sem comprometer o núcleo “duro” do trabalho, sem vir a desmanchá-lo na pura fantasmagoria ideológica daquele espaço? A resposta que o trabalho encontra é, paradoxalmente, uma afirmação do tempo. Não uma afirmação perceptiva, fenomenológica ou psicológica do tempo, como parece estar claro diante dos objetos impenetráveis, “clássicos”, que ele oferece. É o tempo como questão estrutural, de impregnação de um trabalho por todos os outros que ele viu e que por sua vez também o vêem.

Então, a suposta ausência de historicidade demonstra-se justo o contrário – porque o trabalho avança sempre para incorporar o já feito, seja o passado de quatro séculos ou o de agora mesmo, um passado que sempre se atualiza por meio de retrocessos sem ponto de fuga ou programa prévio. É dessa atenção seletiva à realidade cultural do momento e de um profundo amor pela história que se constitui a consciência cultural do trabalho, acolhida como algo leve e sugestivo e não como *parti pris* militante. Através dela Waltercio pode se revelar tanto um artista verdadeiramente ligado à paisagem cultural “carioca”, quanto o mais desinteressado dos cosmopolitas, perfeitamente não mundano, e em primeira instância filho de seu próprio ateliê.

A escultura que Waltercio realizou em fins de 1996 para uma praça no centro do Rio de Janeiro explicita muito dessa consciência cultural, o modo tão peculiar como ela pertence à cultura daquela cidade. O trabalho faz o chão “levantar-se” como duas espécies de caules grossos de bases cônicas. As duas hastes gigantes (cerca de dez metros) vão se afinando suavemente e em ligeira inclinação, distantes uma da outra o suficiente para enquadrarem em vistas sucessivas superfícies tão imprecisas como o mar, o céu e a cidade. Como os dois “caules” são revestidos com o mesmo material de calçamento da avenida onde se situam, de pedras portuguesas pretas e brancas formando padrões decorativos, a impressão que se tem é que o chão faz um redemoinho e vai espiralando em direção ao céu.

Usando um artifício de engenharia com ferro e concreto armado, e camuflando-o com o revestimento que caracteriza a fisionomia da cidade, a escultura se integra à paisagem circundante com uma forma esquisita mas ostensivamente natural, “reconhecível” mas de modo insuficiente para suscitar analogias com qualquer coisa existente. Ou seja: ao mesmo tempo que insinua uma adaptação ao sentido econômico objetivo da cidade, faz na verdade

a cidade rodopiar improdutiva e alegremente entre o céu e o mar, como uma dilatação puramente subjetiva do espaço urbano.

Percebe-se aí algo da heterodoxia com que o Neoconcretismo carioca compreendeu a tradição construtiva, que produz nessa escultura experiências de indeterminação espacial e deslizamentos imprevisíveis da forma, mas também, genericamente, um olhar irreverente e ligeiramente corrosivo dirigido ao moralismo de extração minimalista que boa parte da escultura contemporânea deixou entrever, quando se tratou de enfrentar a escala pública das grandes cidades.

É por sua vez o amor pela história, apropriada de modo totalmente idiossincrático e subjetivo (isto é, não hierárquico, não cronológico), que traz, por exemplo, Velázquez e Morandi para dentro do trabalho de Waltercio. Suponho que o que interesse ao artista aí seja sobretudo a luz, protagonista em tantos trabalhos seus que usam espelhos, sombras ou dispositivos óticos que precisamente não dão a ver, ou melhor, que fazem questão de manter os objetos mergulhados em sua imprecisão e inconsistência constitutivas. Tanto na pintura do primeiro como na desse último, a luz é um elemento que só pode restituir os objetos à visão como uma complexidade, um composto de cheios e vazios, de presenças e ausências que permanentemente revertem umas nas outras – jamais como a sucessão inteligível de objetos discretos.

A *Série Veneza* é essa complexidade em seu estado mais ostensivo: uma hiperocupação do espaço, eminentemente energética, entretanto. É, por isso, o trabalho que lida menos “artisticamente” com a noção de matéria, projetando-a como algo semelhante a um sistema de reações físico-químicas entre corpos heterogêneos; entre a matéria densa e carnuda “Rodin” e a matéria dispersa e luminosa “Brancusi”, por exemplo. No percurso de Waltercio é, do mesmo modo, o trabalho que mais radicalmente formulou a arte como o contínuo distanciar-se de um estoque de matéria cultural em permanente obsolescência e, ao mesmo tempo, como o desenvolvimento dessa matéria numa constelação de possíveis.

O possível (nos termos de Marcel Duchamp), “não como o contrário de impossível, nem como relativo a provável, nem como subordinado a verossímil”, mas unicamente como um “mordente físico (gênero vitriolo), que queima qualquer estética ou calística”.

A POÉTICA DE TUNGA¹

Paulo Sergio Duarte

Estamos diante de uma obra que é a encarnação concreta de um drama: como apresentar o resultado de uma saturação de significados que, simultaneamente, habita uma poética extremamente individual e se relaciona de modo consciente com a tradição. A obra aparece, sem recalcar a expressividade que dimensiona sua escala e que se verifica na variedade da matéria, sem perder ou eclipsar o elemento estrutural, construtivo, responsável pela sua integridade. Abstrai-se no conceito sem medo do uso de ícones, figuras mesmo, que podem evocar imagens familiares, mas, quando nos aproximamos, experimentamos a exigência do deslocamento e torção que transforma a figura em elemento constitutivo do todo, modificando sua origem, contrariando a memória coletiva que, num primeiro momento, parecia permitir uma prosaica comunicação com o espectador. Alcança uma expansão sinfônica sem que essa busca da totalidade destrua a identidade das partes nem dilua os diversos momentos de condensação significantes que a sustentam. Essa saturação de significados não se dirige exclusivamente ao olhar, da mesma forma que certas músicas não se dirigem somente ao ouvido: como toda grande arte, engaja corpo e alma, matéria e espírito, o Ser inteiro.

A fisionomia da obra de Tunga nasce do desafio de fazer habitar, na mesma morada, a indispensável conquista da autêntica individualidade humana num mundo dilacerado pelo fenômeno da massificação e a aguda consciência de que a própria existência dessa individualidade, paradoxalmente, só está asse-

¹ N. do A. Este texto foi escrito levando em consideração temas vigentes à época, entre os quais o do “fim da história”. Havia também, naquele momento, uma insistência banal e óbvia sobre o aspecto “barroco” da obra de Tunga que acabava por inibir as ricas questões que seu trabalho traz – sem falar num certo formalismo filosofante que grassa entre jovens críticos no Brasil e que acaba por impedir a aproximação com os trabalhos, constituindo-se em filtros que não toleram a passagem de problemas que não se enquadrem em suas doutrinas tão pedantes quanto rudimentares. Essas questões, acredito, alimentaram, em 1989, a redação deste texto. Escrito para ser publicado em Chicago, há quase 12 anos, não me parece tão desatualizado assim, apesar de um estilo meio verboso que, provavelmente, eu não repetiria.

gurada traindo-a através de sua socialização no trabalho e a conseqüente inscrição num sistema cultural.

O progressivo desaparecimento da história enquanto continuidade, a História que foi a essência mesma do contínuo humano, e sua substituição por disciplinas em que a temporalidade está praticamente abolida, em que devem prevalecer as relações espaciais – quando as articulações entre antecessor e sucessor se esvanecem cedendo lugar à preponderância dos elementos sincrônicos –, não são conseqüência de um programa nem de nenhuma manobra ideológica arquitetada para substituir os valores históricos e humanistas pelos valores a-históricos da ciência e da técnica. Essa situação é o produto de um progresso do conhecimento materializado na disponibilidade de bens culturais e instituições numa intensidade tal que a justaposição de formas, conceitos, idéias e imagens em qualquer campo do saber tende a prevalecer sobre sua leitura temporal, sobre a ordem de seu aparecimento no curso do tempo. A escultura de Tunga traduz essa situação, explorando-a de modo produtivo e inteligente, na qual se encontram passíveis de redução a um mesmo plano Fídias e Beuys, Donatello e Serra, Michelangelo e De Maria, Rodin e Smithson, Bernini e Brancusi, Bologna e Giacometti, não por um artifício, mas porque assim se apresentam no mundo, lado a lado, no mesmo dia e na mesma hora, nos museus e nas bibliotecas. E também porque os artifícios teóricos se aproximaram muito da concepção psicanalítica das associações de idéias. A poética surrealista do automatismo deformada e transformada numa simples crítica primária da censura invade o terreno da teoria. A ordem das simultaneidades, permitindo o arbítrio de uma sintaxe sem regras, ou melhor, cujas regras são inventadas a posteriori, não resulta de uma leitura ou interpretação do real. Estas exigiriam a preexistência do conceito, da linguagem que, como berço do pensamento, recebe seus encontros com o real e o assimila à sua própria gênese, permitindo a construção de um conhecimento na identidade. A antropologia estrutural esclarece essa adequação ao iluminar, através do estudo da linguagem, o caráter complexo da cultura das sociedades sem história. Mas o que está em jogo no universo cultural das sociedades contemporâneas não é a suspensão do tempo histórico para a compreensão de uma cultura em que essa dimensão – o tempo – se apresenta de modo diverso na forma do mito. Essa nova ordem das coisas se impõe como verdade, da mesma forma que o espírito da época, com a rudeza do fato. Mas esse aspecto não é sufici-

ente para eliminar totalmente a consciência capaz de reconhecer a presença, ainda que fragmentada em diversas esferas autônomas, da História.

A restituição da autêntica dimensão histórica na arte não pode ser pacífica. Toma como base o conflito entre dois momentos que vão lhe constituir: a identidade com o mundo evidente do contínuo espacial, estrutural e sincrônico que recalca sua gênese e sua historicidade, e a emergência do elemento recalcado, forçado a aparecer numa operação consciente, num contexto cultural adverso. O partido pelo elemento puramente construtivo teria como efeito a adesão e a identidade com os valores vigentes e diluiria sua questão, a exposição dos elementos subjetivos e expressionistas tenderia a confundir a obra no esforço nostálgico de retorno ao passado, resultando num pastiche, como aliás ocorre com parte da produção pictórica recente. Ao assumir de modo produtivo os dois momentos contraditórios, a expressividade surge como turbulência e convulsão. O drama na escultura de Tunga não é resultado de uma questão existencial do artista em confronto com o mundo, nem retomada da tradição expressionista moderna, mas a forma do reaparecimento da consciência histórica no mundo do tempo destruído, posterior à radical redução da *Minimal art*.

O aparecer da questão histórica não se realiza de modo ingênuo, restituindo à contemplação uma coleção de referências ou “citações”, tampouco através da ilusão idealista de restaurar a temporalidade numa história da sucessão das formas. Tunga elege como *Leitmotif* a questão do contínuo. Todo um curso de filosofia poderia ser orientado a partir dessa questão, que se encontra na origem dos primeiros esforços do Ocidente para a compreensão racional do “real”; começa com os paradoxos de Zenão (a infinita divisibilidade do espaço pressupunha a eliminação do movimento e da extensão), continua em Demócrito e na física de Aristóteles, atravessa a Idade Média, passando por Descartes, e chega às matemáticas e físicas modernas com o mesmo vigor. Como *Leitmotif* a questão do contínuo terá múltiplo papel: deverá ser elemento integrador entre as partes díspares da obra estabelecendo uma unidade conceitual, pela variedade com que se repete, nos fios e nas chapas, e deverá conduzir o espectador no esforço de reconstrução de uma totalidade. O contínuo não participa apenas fornecendo elementos visíveis e evocativos, sua função não é apenas tematizar, criando um material adequado à exposição dos problemas, mas, ao mesmo tempo, como se o simbólico devesse se evidenciar

como fato e se fazer diante de nossos olhos, atravessa o nível temático e se constitui em elemento literalmente construtivo. Por exemplo, no material magnético que, estilhaçado em milhares de pequenas partes, tem, na continuidade do campo criado, uma função física estrutural de sustentação do trabalho. A solidez do conjunto, apresentada desde sua escala física até as articulações de suas partes, tanto no nível material como no conceitual, não é acompanhada de uma rigidez equivalente. Ao contrário, é como se a solidez devesse se apresentar acompanhada da flexibilidade de tal forma que não existisse uma última e definitiva versão do trabalho. Assim é sublinhado o caráter de processo, seu lado experimental e, também, a necessária margem de casualidade, de aleatoriedade, que pode permeá-lo e impede que possa ser contido numa esquemática rede de modelos construídos a priori. A solidez e a consistência da idéia não são submetidas à identidade com as regras de um código ou de uma planificação: são a porta que se abre para tornar visível o universo articulado do conceito no fluxo de metáforas que se multiplicam nas analogias com os procedimentos da topologia.

Esse lado, digamos, teórico da poética de Tunga não a esgota. A fantasia, cuja narrativa freqüentemente irônica acompanha o trabalho, não se ilude em explicá-lo, insiste na anterioridade da idéia e da imaginação que precede, no tempo e no espaço, qualquer atividade criativa e constrói, ao mesmo tempo, um mundo à parte, uma espécie de universo paralelo e fictício. Mas, apesar de toda a aparência de excesso, o universo retórico não se deixa rebaixar à mesquinha racionalidade lógica do cotidiano. Encontra-se, do início ao fim, entrelaçado pelos grandes temas conceituais que já se tornaram visíveis na escultura. Da mesma maneira que na construção do trabalho a solidez conceitual foi associada a uma flexibilidade que lhe determina a própria natureza, impedindo que se apresente afirmando uma verdade positivista, a poética dessa obra se estende numa palavra que a envolve sem pretender retê-la ou captá-la. Seu arbítrio, no entanto, é objeto de um cálculo que permite integrá-la com o todo. Tal como a ocorrência das figuras e dos ícones, que aparecem na construção visual e são objeto de uma torção que as integra como constitutivas do todo, o discurso se dissolve no próprio trabalho e perde sua aparente autonomia, quando parecia existir ao lado, independente e contingente.

Apesar de sua escala épica e de sua manifestação dramática, da saturação que implica a multiplicidade de níveis de significação, da sua aguda consciência

histórica, há uma reflexão que prevalece se impondo enquanto linguagem. O permanente diálogo com a matemática, mais precisamente com a topologia, através da questão do contínuo, contraria a dimensão de convulsão e turbulência que lhe dá seu aspecto expressivo, instalando uma ordem de clareza estrutural que não pode se esgotar na figura do *Leitmotif*. Este se desdobra em outro nível de leitura como contraponto, não é apenas o fio condutor temático que, se repetindo, conduz o espectador e costura a unidade da obra na superfície, permitindo sua integridade imediata. É também o elemento da composição, que se estende além do sistema de construção e aponta para a unidade de um pensamento: a História não é desenvolvimento e sucessão de fatos, estendendo-se do passado ao presente, mas realidade condensada como bloco em sua atualização.

ENTRE LUGAR E PASSAGEM

Rodrigo Nunes

Linhas, telas, superfícies, volumes: formas que nascem de um desdobramento contínuo, passagens que falam da potência das coisas, de sua enorme capacidade de transmutação. No trabalho de Iole de Freitas, os elementos parecem recusar sua feição original, e por isso se associam, interpenetram-se, contorcem-se e produzem incessantemente novas configurações. Os fios tramam um tecido que lhes dá nova consistência. Mas logo essas malhas se voltam sobre si mesmas, envolvem o espaço, desenham volumes, negando à superfície sua plena autonomia. E por uma estranha simpatia alguns corpos tênues se agrupam, estabelecem entre si afinidades e oposições, numa dinâmica poderosa, cuja lógica não conhecemos bem. Um movimento impetuoso pode então alinhar vários cilindros, que parecem sair um do outro, telescopicamente, sempre diversos, como se mudassem de pele a cada nova aparição. As telas se sobrepõem, subtraem-se e criam toda uma gama de velaturas, em que opacidade e transparência alternam-se continuamente. O que aqui é brilho torna-se simples cor mais adiante. Interior e exterior revertem-se sem cessar. A resistência dos materiais tem sua consistência suspensa – já não são sólidas as superfícies que até há pouco se armavam rigidamente.

No entanto, essas constantes mutações não conseguem ordenar totalmente as obras. O princípio que põe em movimento as diversas partes dos trabalhos falha ao tentar reuni-las – ainda que insista em manter uma unidade, a própria essência desse dever permanente. Por vezes, um vigor excessivo, uma energia desenfreada parece maltratar os materiais. Aqui e ali eles encrespam, têm sua definição prejudicada, já não podem dar caminho às forças que os levavam de uma forma a outra. A lâmina que vergava plasticamente, num movimento regular e harmônico, de repente cede sob uma pressão inesperada, perde a noção da trajetória que a orientava, indecisa entre ser lugar ou passagem. Do mesmo modo, o curso de algumas linhas torna-se incerto: o que era vetor gira em torno de si confusamente, sem saber direito para onde ir. Ao fim, fica a aparência de uma unidade angustiada, produto de uma metamorfose vertiginosa e incompleta, incapaz de atuar homogeneamente e de levar a cabo a sua obra.

A lembrança de um desdobramento sereno e unitário ressurgiu a todo instante em certas regiões dos trabalhos. Mas logo o cotejo com esses volumes desajeitadamente justapostos – essas formas trôpegas que não sabem conviver organizadamente – reafirma a incompletude daquela dinâmica e nos devolve a essas presenças irresolvidas, presas de uma energia que não soube limitar-se.

Em outras regiões dos trabalhos, ao contrário, as forças que conduzem esse processo parecem insuficientes. Murchas, sem ânimo, algumas partes pesam em demasia e despençam. Têm apenas o solo como referência. Nenhum vento infla essas velas e suas dobras amolecem, perdem o brio, desistem de ser resistência e propulsão. Nas superfícies cansadas resta um brilho tímido, sinal de uma extinção iminente. Apenas uma sutura rude mantém seu contato com o resto da obra. Mas essas costuras de metal nem chegam a provocar dor. Afinal, perfuram uma carne desvalida, já quase inerte. Contudo, não deixam de afligir. Assim como aflige o contato das partes mais bambas com as regiões mais fortes e estruturadas das obras, esse vínculo esdrúxulo entre coisas de consistência diferente, sem outro elo que não uma grosseira sutura. Mão humana presa a um braço de pano atado ao ombro de um chimpanzé.

Essas metamorfoses imperfeitas por certo falam de uma natureza exaurida ou descontrolada. Nesses movimentos parciais circula uma energia titubeante, desmedida aqui, arrastada acolá. As manifestações exuberantes têm também um ar de chaga. A multiplicação dos seres pode revelar um desdobramento monstruoso, desconjuntado. Nos trabalhos de Iole de Freitas a intervenção humana parece ser mais insondável que as profundezas naturais. A ânsia de controlar a criatura desperta forças irresistíveis, ou aniquilações brutais. Essas obras não procuram, portanto, restaurar uma interioridade perdida; uma natureza materna e doce. Elas falam do que existe, ainda que busquem reatar com o que restou de vigoroso e equilibrado no mundo natural. Mas há uma outra dinâmica, estreitamente ligada à anterior, que as obras revelam. Nessas energias sem uso, nessas forças que não encontram forma e destinação – que machucam os materiais por onde circulam –, muito do mundo contemporâneo vem à tona. Também a sociabilidade moderna gera energias que revertem contra ela mesma. Por excesso ou carestia. Como nesses corpos tensos e frouxos, dinâmicos e exaustos, as nossas sociedades armam expectativas que não se deixam cumprir. Por todas as partes o desenvolvimento amplia a capacidade individual, sem que ela tenha livre curso. A imaginação

passa a ser um recanto exclusivo da fantasia. As riquezas tolhem, o poder limita, o que é próprio – a propriedade – desgoverna.

Por tudo isso, esses trabalhos mostram-se do modo que se mostram – entre esplendor e miséria, entre ordenação e descontrole, entre metamorfose e afinamento. E não por acaso irão reunir com grande particularidade e rigor duas das mais importantes, e até certo ponto opostas, vertentes da arte brasileira: o barroco e o construtivismo. A todo instante, essas folhas douradas despregam do conjunto das obras, brilham com intensidade, num esplendor que diz das alegrias da superfície, das afirmações que dispensam fundamento. Nelas ressoa também o interior de nossas igrejas barrocas, cintilações que falam da glória de Deus. Mas logo um diligente movimento de constituição as devolve à dinâmica da forma – linha, plano, volume –, laica como um tratado de geometria. E se no instante seguinte as telas são leves panejamentos, volúveis e solidários com o espaço, não demora e já se vêem reconduzidas à função de limites espaciais, a descrever a trajetória de figuras geométricas. Bernini terça armas com Tatlin; Aleijadinho sorri fraternalmente para Sérgio Camargo. Em seu desdobramento impetuoso, as lâminas parecem buscar uma expansão incontrolada. Se se detêm um pouco, delineando uma forma, é para logo retomarem seu caminho, essas extensões sem fim. Mas o quê. Em sua trajetória surgem ritmos, módulos que dão compasso àquele desejo pelo ilimitado. E a série introduz finitudes naquele movimento sem termo, faz da repetição conclusões provisórias. Tudo que desperta efusão se vê imediatamente tolhido por uma força limitadora.

No entanto, não há aqui uma simples alternância entre expansão e controle, entre interação e articulação. E seria equivocados valorarmos positiva ou negativamente tanto a vertente mais barroca quanto o aspecto mais construtivo desses trabalhos. O que conta – e dói – é essa convivência incerta entre movimentos diversos, essas tentativas de aproximação entre tendências excludentes. Fazer, formalizar conduz a um enrijecimento ou à degeneração das forças e dos materiais em que intervêm. Esses volumes vazados, essas membranas frágeis querem dar corpo e fluxo a energias vorazes, que permaneceriam inertes se não encontrassem uma resistência contra a qual agir. Mas parece impossível encontrar uma conciliação entre esses dois momentos. Aquilo que vertebra as coisas também as paralisa, ou então desencadeia uma dinâmica perversa, sem eira nem beira. Entre alegria e dor, exuberância e constrangimento, as obras de Iole de

Freitas dão forma a um dilema contemporâneo, fazem ver em seu grau máximo de tensão um processo que defrontamos a todo instante, sempre que intuímos estar aquém do que as nossas relações prometem.

Esses trabalhos revelam assim mais do que um movimento genérico, que nos diria respeito um tanto impessoalmente. A universalidade dessas formas retira sua grandeza e atualidade também da capacidade de se particularizar, de aproximar aqueles processos amplos de experiências mais presentes. Uma gestualidade concreta quer armar esses trabalhos de dentro, quer fazê-los uma continuidade de seus movimentos. As obras de Iole de Freitas traduzem os ritmos de uma dança sincopada, descontínua – e a dança de fato foi uma experiência decisiva na formação da artista. Diferentemente dos *Parangolés* de Hélio Oiticica – uma referência importante dessas obras –, suas esculturas guardam algo da vitalidade dos gestos. Mas esses duplos da dança não conseguem reter plenamente os seus passos e deslocamentos. A tentativa de conferir objetividade a um ritmo corporal livre e afirmativo guia a forma das esculturas. Elas buscam antever o que seria um mundo feito à imagem desses movimentos; um mundo que tivesse o corpo e sua dinâmica como medida. Mas o que para Matisse ainda era possível – aqueles ritmos que tomavam conta da Terra, animando-a com sua alegria, moldando-a com seu compasso – agora se transforma num desenvolvimento incompleto, no qual as coisas se recusam a assumir plenamente a forma desses desdobramentos corporais. A leveza do gesto que retesa as telas sente de imediato seu impulso ser abafado num outro ponto, que pesa, embola, sempre avesso a uma maior definição.

Mas essa busca de desdobramentos tem ainda um outro sentido. Georges Bataille vê na passagem do descontínuo ao contínuo a essência do erotismo. Na dissolução das formas constituídas, na supressão dos limites da individualidade a sensualidade encontra seu fundamento, bem como a violência que acompanha esse estremecimento da solidez individual. É difícil não ver algo disso na escultura de Iole de Freitas¹. Aquelas metamorfoses imperfeitas tam-

¹ Quanto a essa questão ver os artigos: “Eu não sei”, de Paulo Sergio Duarte (Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1985), “Fluidos concretos”, de Ronaldo Brito (São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1988), “Iole de Freitas mostra sua metalurgia poética visual”, de Alberto Tassinari (*Folha de São Paulo*, 17 de abril de 1988), “Delicadeza traumática” (São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1990) e “Inquietude do infinito” (Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1992), de Paulo Venancio Filho.

bém se norteiam pela procura de uma continuidade que dissolva os momentos de maior definição formal, repondo-os num fluxo difuso, gozoso. Seres meio hermafroditas, esses objetos combinam dolorosamente individuação e dissolução, consciência e pulsão. A tensão entre superfície e volume opõe os desígnios da pele à solidez do corpo. Constantemente, as esculturas buscam uma maior solidariedade com o espaço – na tentativa de criar um vínculo com uma totalidade que dissolva em parte sua individualidade –, embora a todo instante se vejam devolvidas a seus próprios meandros.

Na década de 1970 e em parte da de 1980, Iole de Freitas tematizava essas questões de uma maneira mais figurada, em trabalhos fotográficos e filmes. Neles o corpo revelava uma identidade problemática. Duplicado em fragmentos de espelho, convivendo com facas e outras lâminas, ele precisava ser refletido para poder conhecer seus contornos, saber de sua configuração. No entanto, a imagem refletida estilhaçava aquela unidade, e as lâminas aproximavam o conhecimento corporal da dor e da dilaceração. A partir da metade da década de 1980 – principalmente a partir da exposição realizada em São Paulo em 1984 –, a artista deixa de lado o uso da fotografia e passa a produzir trabalhos em que aquelas questões encontram uma expressão mais direta e plástica, sem a necessidade de uma referência literal ao corpo humano. Surgem então os *Aramões*, tramas cerradas de fios, tubos, serras, panos. Aquela fragmentação que aparecia nas fotografias adquire um aspecto novo, mais denso e significativo. Em seu percurso os arames querem criar uma alteridade, tentam produzir uma trama que permita vislumbrar um outro lado com o qual se relacionar. E de fato à primeira vista eles têm uma aparência arejada, como se incorporassem serenamente o espaço à sua volta. No entanto, diante das obras a percepção é magnetizada por esses emaranhados, dificilmente conseguindo relacioná-los ao espaço que circula a seu redor. Tortuosos, contraídos, os fios despertam a atenção mais para sua materialidade irresolvida do que para os campos criados por sua evolução. E a combinação de materiais e objetos diversos – com toda uma simbologia ligada ao corte e à dor – contribui para o travamento daquela trajetória, fortalecendo sua corporeidade, em detrimento de sua atuação na determinação de uma espacialidade. Uma energia doída circula por esses condutos, sem encontrar destinação. E o corpo é uma inervação crispada que não consegue realizar a passagem para o que está além de si – esses espaços próximos e ausentes –, permanecendo presa de sua circularidade.

Nos trabalhos posteriores – aqueles que foram vistos mais detidamente neste texto –, estabelece-se um vínculo mais estreito entre materiais, formas e espaço. Não apenas as passagens entre as diferentes partes dos trabalhos se fazem mais marcadamente, como também o espaço é incorporado com mais generosidade. Mas, como vimos, aquela busca de uma continuidade reluta em se realizar, sempre às voltas com impulsos contrários. À aparência vistosa das obras, à presença ostensiva das lâminas e telas se opõe uma estrutura difícil, descontínua. A retórica do corpo – um dos traços mais marcantes da cultura contemporânea – não encontra correspondência numa vida erótica mais plena.

Em sua mais recente exposição – realizada na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, em junho de 1994, e que até certo ponto prenuncia essa mostra de setembro no Gabinete de Arte –, Iole de Freitas parece apontar para uma nova direção. Nesse trabalho as telas se desdobram com maior liberdade e leveza. Mais do que uma delimitação, elas são uma espécie de respiração do espaço, que aqui e ali se expande, se contrai, num movimento compassado que procura criar um termo comum entre objeto e espaço não apenas por sua interpenetração e sim pela configuração de uma modulação mais serena, em que ambos os elementos sejam apenas momentos diversos de uma mesma dinâmica.

Poucas vezes a arte alcançou uma sensualidade tão requintada como Degas em seus nus. Distraídas, alheias ao observador, suas mulheres se lavam como gatos. São sensualíssimas – jamais houve costas como essas². Em seu abandono, elas atraem pela singeleza das cenas, livres de qualquer jogo de sedução. Elas se exibem na exata medida em que se recolhem. Nada parece orientar aquelas longas superfícies – as costas –, e elas se oferecem numa inteireza tocante. Também as obras de Iole de Freitas combinam a seu modo exposição e pudor. Essas superfícies tênues procuraram no erotismo e na sensualidade uma forma de mediação e de solidariedade que não encontraram na dinâmica social. Para isso, precisaram se desdobrar com força; precisaram revelar uma energia que as pusesse em contato com um movimento maior e as envolvesse num fluxo sem fissuras. Em vão. Agora, cansadas, elas se voltam para si mesmas,

² Talvez com a exceção de *A Vênus do espelho*, de Velázquez. Talvez.

dão-nos as costas, num retiro silencioso e comovente. Como as mulheres de Degas, parecem encontrar paz apenas nesse alheamento momentâneo, distante das agruras do mundo. Não têm a serenidade das personagens de Degas. Não poderiam tê-la. A qualquer momento uma nova corrente de energia as atravessará, despertando nelas, uma outra vez, promessas de prazer e realização. E aqueles metais voltarão a adquirir vida, prontos para uma aventura que não deverá se cumprir. Degas com dor.

A redefinição do espaço pictórico pelo cubismo não foi apenas um fato estético. No limite, pretendia redefinir a própria noção de fato estético. Mas sobretudo foi uma alteração no modo de olhar e no estatuto da visualidade. A superfície assumindo agora seu caráter bidimensional, obrigada assim a uma estruturação cerrada de seus limites, vai querer ser uma presença estrita e imediata – é a *mímesis* até a própria idéia de representação, o que está sendo posto em xeque. Há a procura de um outro olhar para o mundo, um outro estar-no-mundo, um outro mundo, enfim. A modernidade, com suas várias e controvertidas versões, segue porém uma lógica inexorável: a negação do ilusionismo, a fixação da arte como saber específico, engendramento do Real.

Das primeiras colagens cubistas até a *Minimal* ocorre a progressiva literalização da obra de arte. Isto é, a sua conversão em trabalho – atividade no tempo e no espaço, atirada à finitude, às voltas com sua problemática universalidade. Sem a moldura do sublime, a remissão a um infinito pacífico, o espaço pictórico se torna mais e mais um lugar de tensão. Coexistindo com o espaço natural ele deve vencê-lo sempre e somente por seu esforço de organização, pela fúria de sua mentalização ou pela força de sua ironia. A rigor, é a morte do conceito clássico de espectador, transformado agora em parte integrante do processo: simples, o trabalho só existe através de operações perceptivas que consigam sustentar, ininterruptamente, a sua precária integridade. De fato, decifrar um Cézanne já era uma tarefa, um autêntico *brainstorm*: o olhar não nos entregava o mundo, explicitava, ao contrário, a complexidade de sua constituição, a luta para se chegar a formulá-lo. Mais ainda, afirmava a angústia, tipicamente moderna, da iminência de não-mundo, o imundo. A percepção perdia todo a priori e virava uma premência, uma voracidade para conceber, a cada instante, o real.

O perímetro do quadro moderno nasce, portanto, problemático, sem um fundo virtual sobre o qual possa repousar. A superfície não pretende transparecer, nem apenas aparecer no real – pretende ser sinônimo dele. Daí o paradoxo das metafísicas de Malevitch e Mondrian. Os apelos mais platônicos

à idéia da arte, à sua essência, eram diretamente dirigidos para a sua plena presença no mundo, eram uma proposta prática para objetivá-la. Daí também a aporia em que se move a contemporaneidade – como revolucionar o que não se instituiu por completo, o que se joga ainda, incerto e indefinido? Resultado e projeto do novo mundo, a arte moderna ainda assim é, em muitos aspectos, a sua antítese. A prova insofismável é o arcaísmo de sua vida institucional, alheia a sua exigência de realidade.

Mas, não há como negar, a arte moderna perdeu a força de sua não-aura, ou ganhou outra espécie de aura. Tornou-se passado, como tudo mais, corpo fechado de tradição. Por isso a ânsia legítima por outra era, dita pós-moderna. Resta, contudo, o problema de interpretá-la. Porque, das duas, uma: ou é tomada como a radicalização da modernidade, a superação de seus postulados idealistas, e, nesse caso, seria ainda modernidade, obedeceria à mesma lógica das rupturas; ou ela é a sua negação, o reconhecimento de seu fracasso, e, aí, teríamos necessariamente de volta o ilusionismo, a idéia de uma arte que venha a nos entreter e consolar de uma vida cada dia mais intolerável.

A nova pintura está, em cheio, no meio desse dilema. Na qualidade de pintura, vive inelutavelmente debaixo da ordem cubista; mas a insistência mesma sobre esse perímetro parece ironizar, senão desacreditar, a conquista do real pela arte moderna. Quer dizer: tudo se passaria ainda na virtualidade do quadro. Toda a sua literalização, o esforço de materialidade seriam contestados – em suma, a arte não escapa ao cerco tradicional, segue confinada a um tipo de ação ilusionista.

Já a *Pop* anunciava algo do gênero. Com ela a arte moderna trocava, abertamente, o heroísmo pelo cinismo – o seu espaço não queria mais transformar o mundo, tampouco tinha a veleidade de isolar-se dele; ao contrário, a arte aceitava estar no mundo e à maneira dele: como Capital. No entanto, na boa tradição moderna, a *Pop* recusava terminantemente o ilusionismo, torturava o quanto podia os clichês ilusionistas. Se não era exatamente uma linguagem crítica, com toda certeza era uma linguagem corrosiva e desencantada. Pela primeira vez, talvez, a arte moderna duvidava de seu domínio e de suas conquistas. Em última instância, todavia, nada mais moderno do que essa dúvida.

A chamada pintura energética parece recusar justamente essa dúvida e assumir a casualidade, a inutilidade até, da arte. Operando sobre os dados modernos, aproveitando-se de suas manobras emancipatórias, ela desconfia,

porém, de qualquer sentido de progresso e transformação. É cética quanto à lógica da História da Arte, talvez o dogma principal da modernidade. O seu único sentido positivo seria o de atravessá-la, confundir as suas determinações. Fazê-la lidar, por exemplo, com um produto híbrido como o seu expressionismo pop – o drama subjetivo no quadro de uma sociologia desencantada da arte, a “energia” misturada ao sarcasmo indiferente, a ênfase no sujeito junto à descrença na sua originalidade. Afinal, teríamos a esquisita cena de uma subjetividade que se exalta e delicia, sadomasoquista, com os próprios estereótipos. Convém não esquecer: chegamos a um outro fim-de-século, e com ele, inexorável, surge, sempre, um esteticismo decadente.

JOGADO À PINTURA

A pintura de Jorge Guinle, é claro, convive com essas questões. Elas não podem entretanto, defini-la. De saída, por exemplo, é manifesta a sua tensão com e no perímetro do quadro – permanece portanto, embora negativamente, um esforço de organização. É possível até falar em desconstrução: de dentro para fora há o embate com as formas da modernidade, com a “nova” totalidade cubista. Não se trata, pois, da simples apropriação de clichês modernos para uma paródia. A tela não serve a um comentário acerca da arte – ataca os próprios fatos da pintura, no nível estrito de suas significações pictóricas. Com isso, de algum modo, o sujeito se coloca positivamente em jogo na medida em que é nele mesmo, em suas mãos literalmente, que esses fatos aparecem e perturbam, inibem e estimulam.

Claro, esse outro artista moderno desconfia. Depois de 120 anos de arte moderna e 75 de cubismo, tem que desconfiar. Mas é uma desconfiança ainda interrogativa – a pintura continua a se perguntar pela pintura, esperando muito mais agora do processo do que do resultado. E, evidentemente, não à maneira da *Actions painting* que tanto a obceca. Na *Action* o processo significava uma vitória sobre a obra, o prevalecimento do indivíduo sobre a coisa. Agora o processo não se autojustifica, é apenas desejo de pintura. Ficamos pois em suspenso, no limite entre a arte como saber, projeto moderno, e a arte pela arte decadentista.

Menos do que na superfície, a pintura de Jorge Guinle se passa ainda dentro da tela, evidenciando o caráter reflexivo do seu drama. Só esse relativo

intimismo já vai torná-la meio estranha a essa nova arte com acentos subjetivos mas decididamente pública. Como pintura brasileira, no entanto, ela simplesmente não dispõe, em profundidade, do passado moderno, deve atualizá-lo através do próprio ato de execução. Luta ainda para ganhar a superfície e, assim, densidade no mundo. Essa pintura possui mesmo uma certa conotação heróica: é uma das poucas e das primeiras que tenta, profundamente, estabelecer entre nós um diálogo crítico com a pintura norte-americana do pós-Guerra. Ou seja, nada mais nada menos do que com a pintura que detém a maior responsabilidade pela seqüência da tradição moderna desde então.

Essa espécie de heroísmo contraria, naturalmente, o aspecto *blasé*, às vezes passadista, das novas Escolas (uso o termo de propósito: acho que há algo dessa ordem sendo reexumado). As condições locais, na verdade, impedem qualquer atitude (autêntica, bem entendido) frontal e sumariamente cética e irônica. Essa atitude pressupõe um cansaço do saber, o domínio exaustivo do material a ser tratado, um certo *dégout* até. Na Europa e sobretudo nos Estados Unidos a arte se movimenta em um saturado espaço *pós-pop* e *pós-minimal*, tudo é excessivamente público. Qualquer movimento, quaisquer conteúdos, adquirem de imediato caráter ideológico. Aqui, ao contrário, os trabalhos são esvaziados, irrealizados, pela imaterialidade do meio de arte. É, em particular, contra essa irrealidade que os trabalhos de arte contemporâneos brasileiros vêm a ser. Um pouco da fúria das telas de Jorge Guinle pertence a esse desejo de realização local, ao esforço teimoso de fazer pintura. Outra pulsão nela responde, entretanto, exatamente à questão da falência da universalidade das formas modernas, discute os seus pressupostos.

Quer dizer: no clima geral de descrença no *Logos*, típico da nova arte, o trabalho de Jorge Guinle aciona uma feroz racionalização. Não se reduz, flagrantemente, às conclusões cínicas que constituem o assumido impasse da “energia” cética. Na verdade, menos do que os clichês da arte moderna, Jorge Guinle repete e critica a sua fenomenologia – são os seus gestos, os seus impulsos, os seus esquemas inconscientes que ele se obriga a explorar e implodir. Desse modo, suas telas resultam particularmente problemáticas, solicitam um olhar problemático, sem o apoio de “intenções” declaradas. A última coisa que são, é literárias. Num certo sentido, portanto, permanecem telas modernas, empenhadas em apresentar a sua singularidade. Apenas essa singularidade sofre de uma ambigüidade crônica – deriva da reiteração consciente dos

esquemas modernos, do esforço em consumi-los. Embora lute para construir o seu *Todo*, ela já o sabe dado: qualquer organização não ilusionista será, em última análise, cubista.

Por isso talvez seja o caso de falar em contracubismo, uma deliberada ação no sentido de, se não destruir, pelo menos desencantar esse *Todo*. Torna-se patente, assim, o caráter obsessivamente histórico dessas telas. Somente através da história da pintura moderna é possível decifrar sua aparente arbitrariedade. Até certo ponto, pode-se mesmo situar cada uma num determinado momento histórico – ora são as lendárias manobras de Matisse e Picasso, ora os gestos de Kooning e Pollock, ocasionalmente até o espaço surrealista de Matta, o que serve de material ao transe operatório do trabalho. E este sempre age em mais de uma direção: as alterações vão desde a manipulação bem-humorada mas cáustica até à exarcerbação apaixonada dos procedimentos em questão. Um fluxo dialético, sem pausa e sem resultado final, seria o vertiginoso método dessa pintura.

Existe, com certeza, um toque *Pop* na sua consciência histórica – uma atitude basicamente distanciada e irônica marca a sua posição diante dos fetiches modernos. Com a corrente energética, por outro lado, o trabalho partilha a impossibilidade de tematizar esses fetiches, se não no nível de sua precipitação na própria tela, no instante decisivo do ato de pintar. Mas, quase instintivamente, Jorge Guinle se afasta da pintura energética sempre que ela assume uma temática prévia à realização da obra. Claro: as suas telas vivem da contradição entre a distância crítica e a paixão mais imediata e total pela pintura. Essa contradição, longe de paralisá-la, é o motor do seu contracubismo: a consciência de que a arte moderna perdeu a sua finalidade, o seu *télos*, é o que lhe permite jogar com ela e, mais adiante, aí sim, jogar-se nela.

Fundada na necessidade essencial de marcar sua diferença em relação à representação naturalista, elaborada pelo Renascimento, a Arte Moderna assume a idéia de ruptura como um objetivo básico de sua singularidade. Para a consciência modernista, esta idéia é determinante não só para o surgimento da nova arte, como também para seu desenvolvimento, marcado pela ruptura sucessiva entre as vanguardas, cujas divergências residiam, em última instância, nas diferentes propostas que afirmavam a arte enquanto um território autorizado a produzir imagens autônomas em relação à realidade exterior à obra. Seja pelo crivo estrito da racionalidade construtivista ou pela explosão expressionista, por exemplo, a arte e, em particular, a pintura moderna, formulou projetos, muitas vezes antagônicos, que se constituíram em solo alternativo à identificação do imaginário com os modelos visíveis da natureza, indispensável, ao menos em tese, para o Naturalismo renascentista. De fato, a autonomia da arte decorrente da ruptura com a *mimesis* e a especialização das vanguardas, causada pelas rupturas intramodernas, regeram, durante a maior parte do século XX, o que em pintura identificava-se com a modernidade. Essas características, somadas atualmente à distância histórica, permitem o estabelecimento de limites relativamente claros entre as produções que definem o núcleo da arte desse período.

O ciclo histórico da vanguarda, concluído há mais de vinte anos, tornou-se ele próprio uma tradição a ser superada pela produção artística recente, através da formulação de questões diferentes daquelas da modernidade. A idéia de ruptura – responsável pela diferença modernista em relação ao passado e por suas transformações internas, também fundadas na ruptura de linguagens já assimiladas pelo mercado e pelo público – não pode proporcionar a saída para a crise das vanguardas, uma vez que a remete, novamente, à sua origem, prolongando um ciclo que, exausto, não mais demonstra nenhuma propensão à novidade. Como resposta a essa situação de crise geral, e, em particular, à radicalidade da arte conceitual – que atribuía à idéia um papel primordial no ato criativo –, ressurge como questão, na passagem dos anos

1970 para os 1980, a retomada de meios expressivos como a pintura que novamente coloca a manualidade como elemento fundamental das artes plásticas e cuja relação com o passado pretende fundar-se na síntese – e não mais na ruptura – da pluralidade de questões legadas por diferentes momentos da história da arte.

O retorno à pintura é marcado pela incerteza de seus virtuais desdobramentos. Alguns artistas o compreendem como a retomada, pura e simples, de imagens ou questões tradicionais da arte, confundindo, por isso mesmo, a pós-modernidade anunciada com a pré-modernidade, como é o caso de parte da transvanguarda italiana, ou da freqüente redução da obra a imagens que resultariam, hedonisticamente, do exercício do prazer de pintar – sem levar em conta a necessária reflexão constitutiva de qualquer poética – tal como o discurso de parcela da Geração 80 brasileira. Quase dez anos depois é possível distinguir nesse conjunto as obras que conseguiram fundar o retorno à pintura, na diferença em relação ao momento positivo que a antecedeu historicamente – a Arte Moderna –, sem contudo ignorá-lo.

Surgida com a Geração 80, a obra de Daniel Senise é um dos bons exemplos, no Brasil, do enfrentamento dos problemas provocados pela volta à pintura, sem render-se às facilidades do simples retorno à representação pré-moderna ou da produção de um imaginário que se quer pós-moderno sem ter assimilado a contribuição da modernidade.

Pode-se afirmar que a obra do artista, apesar das modificações ocorridas desde seu começo no princípio da década de 1980, tem por eixo central a elaboração de imagens cujo sentido não pode ser enunciado pelo discurso iconográfico tradicional, porque estas não associam representações plásticas a significados convencionais extra-artísticos. Vazias de qualquer conotação temática, as imagens têm como ponto de partida a impressão de qualquer objeto que o olhar do artista recolhe da experiência sensível, reserva na imaginação e devolve como poética em completa integração com os procedimentos pictóricos utilizados. Numa certa medida, pode-se dizer que todos os artistas trabalham desse modo, mas é específica a equidistância cada vez mais acentuada de Senise em relação à maneira pela qual as tradições naturalista e moderna – construtivista, expressionista etc. – compreenderam a imagem a partir da importância atribuída, ou não, por seu discurso ao papel, na arte, da realidade natural percebida pela visão, enfatizando-o, negando-o ou substitu-

indo-a pela expressão do universo interior do artista: compreensões excludentes para a Arte Moderna, uma vez que a idéia de ruptura só é possível através da explicitação da unicidade de cada um desses procedimentos de construção da imagem que, por isso mesmo, não comportam ambigüidades desse tipo. Nesse sentido, a eqüidistância em relação ao passado, característica da obra do artista, revela o domínio pleno do recurso intencional a códigos historicamente contraditórios que marca as alternativas mais consistentes para o impasse gerado pela crise da modernidade.

Rigorosamente falando, não é possível reduzir o papel da imagem em sua pintura à representação (naturalismo) ou à apresentação (modernidade), uma vez que essa se insinua pelas brechas existentes entre essas duas noções. Tampouco podemos vinculá-la à expressão dramática, apesar da “atmosfera de catástrofe” de seus primeiros trabalhos, justamente observada por Wilson Coutinho, que chamou a pintura de Senise de “Teatro das Sensações Mutiladas” (em texto para o catálogo do artista, na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985). As imagens presentes na obra, embora preexistam, em alguns casos, como referências, não podem ser desvinculadas dos processos de fatura investidos em sua formação, o que implica a subordinação do imaginário do artista às decisões em cadeia que deve tomar durante a execução das pinturas, que acaba incorporando novos elementos às imagens produzidas. ➤

Até aproximadamente 1985, a pintura do artista caracteriza-se por uma ambigüidade tática – o trabalho revela e oculta, ao mesmo tempo, imagens de objetos reais que num olhar mais detido não podem ser identificadas facilmente e em que sua combinação escapa a qualquer sentido evidente. Na verdade, poucos elementos dos quadros podem ser associados às coisas familiares do cotidiano, embora sugiram o tempo todo essa proximidade. A eficácia dessa tática decorre da fragmentação e da articulação das imagens que ocupam ostensivamente quase toda a superfície da tela, cujos limites suprimem partes das figuras que os tangenciam, transformando-a, também, num fragmento cenográfico de paisagens imaginárias. A dramaticidade das obras iniciais do artista é determinada não só pelos procedimentos de fragmentação e combinação das imagens, como também pelo tratamento volumétrico das formas – vigorosamente delineadas e sombreadas – e pelo uso predominante das cores preto, branco, vermelho e, em menor escala, azul. Apesar do tratamento quase escultórico do volume nessas pinturas, o espaço da tela resiste à

tridimensionalidade, uma vez que inexistem tanto a perspectiva quanto qualquer fundo, porque a superfície do suporte é preenchida quase integralmente pelas figuras.

A partir de 1985 ocorrem mudanças significativas na produção do artista. O acúmulo e a mutação das imagens dos trabalhos do princípio da década de 1980 – que funcionavam para dissimular sua fácil identificação, preservando a obra de leituras iconográficas, centrais em algumas interpretações da crítica e na posição de vários artistas que, nesse momento, viam na “figura” a principal característica da volta à pintura – desaparecem por completo, preparando a transição para as pinturas atuais de Senise. Assegurada sua presença não temática, no sentido tradicional da representação, a percepção das imagens torna-se clara, uma vez que estas não mais tangenciam os limites do quadro nem, na maioria dos casos, confinam umas com outras. O isolamento das formas recoloca a distinção entre fundo e figura, praticamente ausente nas pinturas iniciais. Essa diferença, entretanto, sustenta-se na tensão entre o caráter volumétrico das imagens – agora mais pictórico do que gráfico, diferentemente da fase anterior – e a ausência de profundidade do fundo que, apesar de seu tratamento “matérico”, é basicamente plano, por causa de sua relação contrastante com a forma. A cor passa a ser mais intensa e perde a dramaticidade de antes, insinuando-se, principalmente, pelo fundo, onde predominam os azuis, amarelos, vermelhos etc. As pinturas feitas entre 1985 e 1987 introduzem não só uma nova compreensão da imagem pictórica na obra do artista, mas também materiais de trabalho não utilizados anteriormente, como a substituição da tinta acrílica pelo óleo.

As pinturas recentes de Daniel Senise são em parte uma síntese das fases antecedentes de sua obra. A transformação do caráter da imagem em seu trabalho mantém estreita ligação com processos diferentes de fatura, utilizados há pouco mais de um ano. A mudança do tecido do suporte – passa a usar o cretone, muito mais permeável do que a lona, por exemplo – e a utilização de uma técnica nova de trabalhá-lo acentuam ainda mais a importância do processo na construção da imagem. O cretone, posto no chão do ateliê, é, em seguida, coberto por uma camada de cola com pigmento. Ao secar é retirado, e junto com a tela vem toda a matéria pictórica – manchas de tinta de outras pinturas, fibras, folhas etc. – que estava no piso. O aspecto, por vezes sujo, e o descascado que mobiliza toda a superfície da tela – uma vez que, ao ser

retirada, parte da matéria permanece aderida ao chão, deixando vazios de tinta no suporte – determinam, já, uma primeira instância significativa das pinturas. O tratamento dado à tela por si só já o torna relevante como imagem. Mas essa é apenas a primeira etapa do processo. Em seguida, ou a operação é repetida ou começa a pintura propriamente dita.

A tela é retrabalhada a partir de pedaços da superfície que propiciam, conforme a imaginação do artista, o surgimento de objetos – isolados ou não – que tecem uma tela de significações que articulam fundo e forma enquanto imagens. Essa articulação só é possível porque a matéria, determinada pelo modo como o suporte é tratado, integra os objetos pintados à superfície da tela. A matéria sobredetermina, pois, o caráter imagético das pinturas recentes de Senise. Existe nelas um clima de grandiosidade meta-histórica que aponta para a temporalidade silenciosa dos trabalhos, cujas imagens instauram uma dialética de clareza e mistério que os tensionam continuamente. Essa relação com a história é reforçada pela referência, em alguns trabalhos, a imagens etruscas, como os golfinhos, e pelo porte mural das pinturas, todas de grandes formatos. O recurso à história, não como simples volta ao passado mas como fundamento para renovação do presente, inscreve o trabalho do artista no entendimento pós-moderno dessa questão. Por isso mesmo, o ar envelhecido das pinturas não pretende simular uma idade que elas não têm. Ao contrário, sua materialidade específica constitui-se em imagem do precário, do sujo e do velho. Em relação aos trabalhos de antes ocorreram algumas alterações cromáticas que introduziram valores que aumentam a importância da cor em sua pintura – principalmente no fundo –, embora o claro-escuro continue a desempenhar papel fundamental na solução dos volumes. Muitas imagens agora são indicadas por chapadas de cor, por transparência ou até por vazios, determinados por formas aparentemente abstratas. Sem perder algumas de suas características básicas – como a correta compreensão do uso de grandes formatos; a vinculação indissociável da imagem à materialidade da obra –, a pintura de Daniel Senise passa, atualmente, por transformações que alteraram de modo considerável os desafios com os quais o artista se defronta e assume como princípio e método de trabalho. Os riscos dessa aventura, controlável pela experiência, talvez esclareçam a qualidade de uma obra que, sem a segurança de roteiros a priori, certamente elabora alternativas para a nova pintura brasileira.

I

No dia 2 de outubro de 1992, 111 presos foram mortos na Casa de Detenção de São Paulo. As mortes foram provocadas pela invasão do presídio pela Polícia Militar com a finalidade de deter uma disputa entre os presos. Nessas situações, os presos costumam atear fogo aos colchões e fazer uso de armas brancas fabricadas de algum modo dentro da própria prisão, além de algumas armas de fogo que sempre acabam por chegar às suas mãos. Muitas vezes, para retomar o controle da situação, a polícia recorre a uma demorada negociação com os presos. Em outras, uma intervenção mais violenta tem ocorrido. O que aconteceu em 2 de outubro de 1992 parece ter sido, entretanto, um total descontrole do Estado em face da situação. A rebelião se deu às vésperas das eleições municipais de 3 de outubro. Há versões contraditórias quanto à atuação do governador do Estado de São Paulo. Uma delas diz que o governador só foi avisado depois dos acontecimentos. Outra, que ele deu ordem para uma rápida e eficiente ação da polícia para evitar repercussões sobre o andamento das eleições. Quanto ao secretário de Segurança, este teria transferido a responsabilidade da operação para o comandante policial, o qual, ao que tudo indica, perdeu o comando da ação. Fala-se que houve problemas técnicos de comunicação entre o comandante e seus comandados. Seja como for, o que ocorreu dentro do presídio foi, segundo relatos dos sobreviventes, uma chacina enlouquecida dos 111 presos (o número oficial) por parte de soldados fortemente armados e protegidos. Não foi possível, coisa tipicamente brasileira, apurar responsabilidades criminais. O governador

¹ Este artigo, com ligeiras modificações, é o mesmo escrito no fim de dezembro de 1993 para a revista inglesa *Third Text*. A primeira parte procura fornecer em linhas bem gerais para um leitor estrangeiro o contexto social, político, cultural e ideológico do qual surgiu III. Achei, entretanto, que retirá-la para a publicação no Brasil poderia me tentar a reformulá-lo por inteiro. Peço, assim, a compreensão do leitor por ser levado a passar pelo que, reccio, além de demasiado familiar, possa parecer superficial.

Fleury tentou, como pôde, administrar politicamente os fatos. Demitiu o secretário de Segurança e promoveu mudanças na cúpula da Polícia Militar, uma instituição que ainda guarda os traços do período em que o Brasil viveu sob regimes militares (1964-84), pois o julgamento de seus membros não é feito pela Justiça comum, mas pela própria corporação. Muitos esperaram pela renúncia do governador. Seria o corolário de uma ética da responsabilidade, em que, mesmo com a consciência tranqüila, ele responderia pelas conseqüências de uma má ação que não foi capaz de impedir. O que, verdade seja dita, é esperar demais da grande maioria dos políticos brasileiros. No fim, os que acabaram por responder pela chacina foram os próprios mortos. O massacre assumiu assim ares de tragédia. Onde não há culpados, as vítimas acabam por ser jogadas diante do inevitável. Já detentos, seres errantes, teriam respondido, enfim, por descabros de um destino que bem se amoldava a eles. Houve mesmo uma parcela da população de São Paulo que aprovou a ação descontrolada do Estado. Parentes de vítimas de criminosos detentos foram a programas sensacionalistas de rádio expor suas dores, assim como seus assentimentos. A grande maioria da população, entretanto, reagiu com indiferença. A indignação não faltou nas conversas privadas, mas adquiriu expressão pública muito aquém das dimensões da “tragédia”. Não que, pessoas de bem, faltassem a um dever cívico. O que ocorre é que no Brasil de hoje a distância entre os homens de bem e os cidadãos plenos continua praticamente a mesma da dos tempos de ditadura. Há tal separação entre as ações do Estado e os reclamos da sociedade civil que a única ação democrática verdadeiramente eficiente dos últimos anos tem sido praticamente o exercício da liberdade de imprensa e de opinião política. As pessoas, desse modo, são cotidianamente bombardeadas pelos jornais por uma tal quantidade de notícias ruins que pouco a pouco uma espécie de anestesia cívica se instalou em seus corações². Ninguém acredita que a inflação cairá a curto prazo (no momento em que escrevo, ela está em 40% ao mês), ou que a violência urbana diminuirá, ou o assassinato de líderes sindicais rurais, ou, ainda, a violência do Estado, como

² De tempos em tempos, como no *impeachment* de Collor, um sentimento cívico coletivo se forma. Marca avanços, mas também acaba por dar a medida, depois de terminado, da lentidão – e o conseqüente desânimo – com que a sociedade política transforma os ímpetos de civismo da sociedade civil em práticas democráticas mais amplas e operantes.

na chacina dos 111, contra a população carcerária e menores de 18 anos que sobrevivem de bicos, pequenos furtos e mesmo de assaltos nas grandes cidades. Diante de um tal quadro a arte e a cultura podem muito pouco. O país encontra-se dividido em muitas metades, e nem o Estado nem as parcelas organizadas da sociedade civil parecem ser capazes de dar um rumo às coisas. Metade da população vive muito mal, a outra metade é o verdadeiro país em termos econômicos. Da primeira metade, metade passa fome, e da segunda, apenas a metade mais rica consegue defender-se da corrosão do valor da moeda através de aplicações financeiras. A crise econômica, social e política do país nunca se mostrou tão aguda. Já há aqueles que atribuem os males da nação à redemocratização. O primeiro presidente eleito por voto popular depois de trinta anos foi afastado por corrupção. O Congresso, atualmente, encontra-se paralisado por uma comissão que investiga denúncias de corrupção na formulação do orçamento por parte dos próprios parlamentares, e a Justiça, para terminar, continua tão morosa, prudente e ineficiente quanto sempre o foi na tradição jurídica brasileira. Há, porém, no argumento antidemocrático, uma falha básica. Nos tempos de ditadura, as coisas eram ainda piores; apenas não eram noticiadas e investigadas como agora. O país desenvolveu-se, é verdade, mas muito mais às custas de uma conjuntura econômica internacional favorável do que por méritos próprios. Tanto é assim que o último governo militar encontrou tantas dificuldades econômicas quanto os governos civis posteriores. Felizmente, os que clamam por uma solução autoritária para a crise são em número pequeno. Se há crise em todos os níveis, a situação ideológica nunca foi tão boa. Há um desarme geral das opiniões. Nunca se debateu tanto no país. Nunca o sentimento de falibilidade foi tão saliente nas proposições dos intelectuais. O que gerou, lanço uma hipótese, uma separação nítida entre as artes e as humanidades no plano da cultura³. Fortemente unidas na cultura brasileira desde o regionalismo dos anos 1930 até o início dos anos 1960 – talvez seu período mais fértil –, a arte ganhou no Brasil, a partir dos anos 1980, uma autonomia ideológica que lhe era em grande medida estranha. Uma tal autonomia, é verdade, foi paradoxalmente gerada durante

³ Com o predomínio cultural, infelizmente, e como de resto em todo o mundo, das humanidades.

a época mais dura dos regimes militares. Pelo menos no plano das artes plásticas, os melhores artistas e críticos tiveram a percepção, na década de 1970, de que a melhor maneira de unir arte e política, sob um regime militar, era desuni-las. As ditaduras costumam unir as esferas da existência conforme lhes apetece. Lutar pela autonomia da linguagem estética era, assim, lutar por um ideal de sociedade estranho às ditaduras. Some-se a isso uma consciência bastante aguda, no Brasil dos anos 1970, da falência estética de projetos artísticos de esquerda ideologicamente conduzidos, e se terão as condições que propiciaram, em meados dos anos 1980, uma ocasião particularmente feliz para a arte brasileira. Não só surgiu uma nova safra de artistas, apelidados de “Geração 80”, e da qual Nuno Ramos é talvez o mais significativo, como os artistas que se formaram nas três décadas anteriores realizaram no período parte considerável de suas melhores obras⁴. Em face de um tal panorama, *III* destoa bastante da fisionomia geral da arte brasileira atual. Uma obra política, mas não imediatamente política, sem a cara ideológica da antiga arte de esquerda e, ainda mais, com um certo ar muralista, sem perda, entretanto, de qualidade estética, foi algo de inesperado. Pode-se reconhecer aí uma constante necessidade de desafio que caracteriza a trajetória artística de Nuno Ramos, mas também dado que apenas de intenções não se faz arte, o que talvez seja o signo da grande arte: surgir apesar das circunstâncias e, uma vez existente, ganhar o direito das coisas necessárias.

II

III foi montada duas vezes. A primeira, em novembro de 1992, logo após a chacina, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre. A segunda, em São Paulo, em junho de 1993, na galeria Gabinete de Arte. Na primeira versão, a obra possuía um único ambiente. Na segunda, foi acrescentado um segundo, enquanto no primeiro passou a existir, revestida de ouro, uma peça igual (e então colocadas lado a lado) à peça negra coberta de cinzas da primeira

⁴ O que explica, talvez, entre outras causas, o efeito apenas superficial provocado pela onda pós-modernista na arte brasileira dos anos 1980. Afóra muito barulho na imprensa, o pós-modernismo no Brasil teve uma repercussão mais profunda, salvo engano, apenas no âmbito regional em que primeiro surgiu: a arquitetura.

montagem. A segunda versão é, assim, um desdobramento da primeira. O artista, digamos, trabalhou em público. A primeira versão, mais básica, foi movida pelo impulso dos acontecimentos. A segunda, esteticamente mais realizada, pôde ter outros seis meses de elaboração. É difícil encontrar, dentro das suas dimensões físicas, obra tão intensa na arte brasileira. A primeira preocupação do artista, porém, parece ter sido a de não exagerar nas tintas. Toda referência às imagens da tragédia, estampadas sensacionalmente nos jornais na primeira semana de outubro, foram praticamente abolidas. O tom do primeiro ambiente é algo leitoso, esbranquiçado. Sente-se uma certa mistura de ausência e sufocamento. Em meio a um tal clima, porém, lentamente o espectador será levado a momentos de impacto. Que ele poderá, é verdade, desconsiderar e retomar na medida do seu ritmo próprio de visitaçõ. Tudo se passa como se o nível estético de que primeiramente parte a obra fosse uma espécie de anestesia assemelhada à “anestesia cívica” de que antes se falou. A hipótese me parece razoável, pois toda a obra parte, para se referir à chacina, de materiais de imprensa retrabalhados ou que mantenham com estes alguma afinidade. É assim que para cada um dos 111 paralelepípedos usados em calçamentos de ruas, recobertos por Nuno Ramos com asfalto e breu, e que representam os 111 mortos, será adicionado o nome de uma das vítimas impresso em chumbo, à maneira dos antigos tipos usados na imprensa. Será dessa forma, também, que a cruz no meio do percurso se comporá. Aos paralelepípedos também foram acrescentados pedaços de jornais do dia, que adquiriram uma forma fixa depois de mergulhados no breu⁵. Nas duas paredes laterais o que também vemos é um texto do próprio artista e não imagens. De modo geral, pode-se dizer que o imaginário mais imediato dos acontecimentos foi abolido em função de uma representação mais profunda. Logo à entrada somos surpreendidos pela presença de uma escultura em barro cru que Nuno chama de múmia. Na verdade, o seu aspecto é mais o de um sarcófago. A obra impressiona pelo seu aspecto grotesco. Se o clima geral do ambiente é límpido, esta forma logo à entrada tem a intenção nítida de incomodar e

⁵ Algumas das manchetes desses jornais: “Um soldado abriu a portinhola da cela, apontou a metralhadora e atirou”; “Para ganhar tempo, os policiais obrigavam os presos a jogar os mortos pelo fosso do elevador”; “Os cães atacavam os feridos que se mexiam e tentavam levantar”; “Equipe de médicos do Instituto Médico Legal chora entre pilhas de mortos”.

causar impacto. Mais forma do que espaço, porém, ela está como que presa a si mesma e apenas pontua o ritmo do ambiente sem invadi-lo. Nos transporta para as dimensões do religioso e do arcaico, mas não exige de nós uma adesão forçada. Tanto parece ser assim que o corpo propriamente dito do primeiro ambiente é o conjunto de 111 pedras de calçamento espalhadas pelo chão. Elas estão dispostas mais ou menos ao acaso e andamos entre elas com certa dificuldade. Procura-se não esbarrar nelas, e o que também se parece com os restos de uma barricada após uma luta nas ruas se mostra como o diagrama dos corpos dos 111 mortos. Como pedras espalhadas revelam movimento, convulsão. Como pequenos túmulos fixam-se ao solo. Parecido com uma tela de Pollock, que o artista tanto admira, o solo do ambiente costura uma delicada e ao mesmo tempo intensa relação entre movimento e repouso. As pedras entram como o desenho disparatado da chacina, mas cada uma delas repousa sobre si numa espécie de absoluto que o artista construiu para elas. Não só cada qual recebeu seu nome, e um papel de jornal fixado pelo breu que adquire a fisionomia de uma espécie de chama eterna, como as cinzas de páginas queimadas da Bíblia que também são acrescentadas a elas contribuem para um aspecto solene, embora reduzido, das pedras. Por que o artista as utilizou e não, é possível imaginá-lo, um outro material? De maneira inconsciente, parece, mas de qualquer modo poeticamente motivada, Nuno Ramos evoca os mortos no solo do primeiro ambiente à maneira que se o fazia na Grécia Arcaica. Quando o corpo de um ente querido não podia ser encontrado após um acidente natural ou uma batalha, os gregos dessa época moldavam em pedra um duplo do desaparecido. Este tinha a função de segurar, por assim dizer, seu corpo à terra. A alma do desaparecido, a partir de então, deixava de errar entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Não viria mais atormentar os primeiros, e nisto cessava também o seu tormento. Importante para a cerimônia, porém, era que o duplo do corpo não imitasse as suas feições e viesse a ter comunicação pela imagem, desse modo, com sua alma. Como nas pedras de *III*, tais duplos eram feitos de pedras retangulares. Daí que fossem duplos, não figuras, pois tratava-se de libertar a alma e não de presentificá-la. De uma segunda maneira, a cerimônia arcaica também é retomada por Nuno Ramos. O nome do morto, diante do duplo, era três vezes pronunciado. Ver na tríplice repetição da unidade no número *III* um resgate do mesmo ritual – e de forma irônica e crítica, visto que se repetiriam aí números e a indiferença que os

acompanha – já se trata, talvez, de um exagero interpretativo. Cada lápide de *III*, entretanto, é três vezes trabalhada⁶. Primeiro, pela presença do nome do morto em linotipia, o que nos obriga a lê-lo pelo avesso. Segundo, pelo pedaço de jornal com fragmentos das notícias da chacina. Terceiro, enfim, por folhas queimadas de uma Bíblia. Queimadas, mas não ilegíveis. Se nos abaixamos, mais curiosos do que em atitude religiosa, podemos ler certos fragmentos do livro sagrado. Ele, por sua vez, também já não corpo ou letra, teria se espiritualizado pelas chamas. Encontramos esse ou aquele fragmento, mas a intenção mais geral do artista parece ter sido a de provocar um sentido hermetico para todo o conjunto. Tanto deve ser assim que as paredes laterais do primeiro ambiente são formadas por um texto de difícil compreensão escrito pelo próprio artista⁷. Moldado em vaselina sobre uma parede branca, ele é como que a versão em negativo do texto bíblico queimado. O preto sobre preto transforma-se em branco sobre branco, mas, do mesmo modo, num caso pelo fragmento, no outro pelo hermetismo, a situação que se apresenta é de ilegitibilidade. No texto da parede é ambígua a situação de quem fala. Não sabemos se um morto ou um vivo (o que, creio, reafirma a interpretação arriscada anteriormente a respeito dos duplos). A Bíblia, consumida em

⁶ Sigo aqui as análises de Vernant em *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973, p. 263-76.

⁷ O texto é o seguinte: “Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho, mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o início. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis olhar a carne e a raiz da primeira planta (esta só tinha caule). Quis o medo mas não disso aí. Quis dizer: disso aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta mas sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui”.

seu próprio fogo, seria, quem sabe, a alegoria de um mundo já sem espírito, ou do qual o Espírito se ausentou? Se assim for – e a obra, apesar de seu esquema plástico evidente, nos convida a interpretações alegóricas –, o texto da parede funciona bem como um seu complemento. Assemelha-se ao de um indivíduo, se é que se pode falar aqui em indivíduo, perdido entre a imanência e a transcendência, que não se sabe se vivo ou morto e que guarda lembranças de um deus e de uma natureza que não correspondem mais ao seu querer. Esse Deus, ao que tudo indica, é o Deus cristão. A voz das paredes parece representar o abandono dos 111. Numa sociedade tida como cristã e solidária, não houve perdão nem para o bom nem para o mau ladrão. Aflora no ambiente, sem dúvida, um relicário das mais variadas religiões. A estética básica do espaço, entretanto, é a do espaço religioso cristão. Este é um espaço de caminho, de peregrinação, e o aspecto longitudinal do primeiro ambiente confirma a hipótese⁸. Espaço de caminho, é verdade, pelo qual ameaçamos tropeçar a cada momento em cadáveres cujas almas pedem libertação, e que não culmina no altar e na cruz, mas numa parede inteiramente branca. A cruz é transposta pelo artista para o meio do ambiente. Cambaleante, o artista não nega a ela seu significado, mas antes o transfigura. Ela possui a forma do próprio Cristo quando é retirado da cruz, frágil, humano, e seu desenho, ou já sua carne, é formado pelos linotipos dos nomes dos 111 mortos. Puxada para o centro, o lugar em geral tradicional da cruz é ocupado por duas figuras enigmáticas. Nuno as chama, como a escultura da entrada, de “múmias”. Até onde posso ver se assemelham mais a figuras de animais. São o momento plástico mais intenso do ambiente. O contraste entre o dourado e o brilhante do ouro e o negro e fosco das cinzas é como que o resumo das demais oposições que compõem o ambiente. Mas se forem mesmo figuras de animais, o que fazem ali? Parecem proteger o “templo”, ainda que, paradoxalmente, já na sua saída. Como as figuras de proa ainda usadas em embarcações fluviais no interior do Brasil (as “carrancas”), elas guardam os viajantes dos maus espíritos. E, se ainda vale uma última escaramuça interpretativa, guardam a viagem agora já preparada da alma dos 111. Já há muito desligada dos ambientes de

⁸ Aqui sigo Zevi em *Saber ver la arquitectura* (Buenos Aires: Poseidon, 1959), quando analisa o espaço das primeiras basílicas cristãs.

culto, espaço hoje em larga medida até mesmo desestetizado, nada aparentemente mais desadequado para resgatar a memória de pessoas injustamente mortas do que o espaço da arte. Em nenhum momento, entretanto, o ambiente é verdadeiramente religioso. Andamos por ele e fazemos ligações religiosas, porque este é seu conteúdo. A autonomia da arte não é apenas autonomia da forma, mas a capacidade poética de absorver conteúdos de nossas experiências. Sejam estas mais evidentes ou, como no caso de *III*, escaváveis através de procedimentos mais indiretos. A obra, entretanto, não termina nas carrancas. Atrás da parede branca, onde termina o primeiro ambiente, há uma segunda sala, de formato mais ou menos quadrado, que, segundo o artista, é “um complemento aéreo, algo celeste” da primeira. O conjunto é formado basicamente por dois tipos de elementos. Grandes fotografias dispostas ao longo de três paredes e tubos de vidro soprados artesanalmente. Se o primeiro ambiente está arranjado segundo vários contrastes – como o da leveza contra o peso, ou do número *versus* a desordem, ou, ainda, das palavras e sua ilegibilidade –, o segundo, se o complementa, também é o antípoda do primeiro. Apesar de esbranquiçado, o ambiente de entrada era também algo caloroso. Já o de agora possui uma frieza azulada que nos joga das camadas de tempos arcaicos ou antigos que no primeiro se insinuavam para o tempo presente da técnica. Desta, porque as grandes fotografias não são fotografias comuns, mas ampliações de imagens captadas por satélite na hora exata da chacinha. O “céu” desses mortos, se é belo, o é igualmente indiferente. Os antagonismos continuam. Não vemos o céu acima, mas de cima. Na verdade não o vemos, mas ao chão, e se almas se libertaram, talvez tenham passado pela brecha entre os dois espaços, pois aqui há apenas um vazio, uma hora exata e um cenário horrível que sabemos estar lá embaixo, mas que não podemos enxergar. Se o primeiro ambiente nos levava do chão para o alto⁹, aqui somos jogados do alto para o baixo. As grandes bolhas de vidro espalhadas pelo chão estão cheias de um gás branco que de tempos em tempos se esvaziava para logo após se encherem sob o comando de um motor que possui seu tempo próprio e maquinal. Não há nada que nos faça lembrar da tragédia, a

⁹ Além do texto, nas paredes laterais encontram-se também pequenas caixas de formatos verticais contendo folhas de Bíblia queimadas e que marcam para o alto o espaço do primeiro ambiente.

não ser a memória de ter passado por ela e a impossibilidade de vê-la. A imagem enfim aparece na obra, mas, então, não como visão, e sim obstáculo. Ficamos entregues a nós mesmos. Vivos, porém ao lado de máquinas e dispositivos que fascinam na proporção exata em que nos ignoram. Há uma alma, um sopro, um *pneuma*, funcionando naquele chão. Mas não sabemos se é equiparável às nossas, às dos que partiram, ou simplesmente algo que nos assusta mas que já não sabemos compreender ou cultivar. Beleza, solidão, temor.¹⁰

III

O texto que Nuno Ramos escreveu nas paredes laterais de *III* foi retirado de um conjunto de escritos seus realizados entre 1989 e 1992 e editados em 1993 num livro que ele chamou *Cujo*.¹¹ A seqüência de escritos possui uma unidade meio esgarçada. Nuno Ramos apenas os separou por trechos em branco. Impõe-se, assim, uma leitura linear do texto. Os diversos trechos, entretanto, ganham conexão apenas porque estão lado a lado. Não que o artista tenha descuidado de dar ao livro uma certa definição e um certo clima. Estes, entretanto, convivem igualmente com uma tendência ao desmembramento e à dissolução

¹⁰ *III* foi montada uma terceira vez, depois de este artigo ter sido escrito, em maio de 1994, na Bienal Brasil Século XX. Há algumas diferenças desta última versão em relação à segunda que invalidam alguns pontos da análise aqui proposta. Não havia uma parede branca dividindo as duas partes da exposição, mas o pano com o segundo texto que ficava no fundo do segundo ambiente. Não havia, também, uma única entrada na obra, mas, dada a diagramação do espaço pela curadoria da Bienal, podia-se entrar pelo primeiro ou pelo “segundo” ambiente. Minha impressão é de que esta versão diminuiu a solenidade e a intensidade da segunda. Havia um caminho a percorrer na montagem anterior, que nesta montagem também ficou prejudicado pela relação entre a largura e o comprimento do chão, maior do que na versão original.

¹¹ Também ao fundo do segundo ambiente o artista pôs um texto de *Cujo* sobre um tecido transparente. O texto, ainda mais hermético que o primeiro, é o seguinte: “Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapas para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas”.

de sua unidade. Não há um narrador fixo e identificável, e os temas abordados falam da criação artística, de preceitos morais, observações aparentemente científicas e fatos cotidianos. Também o nível ficcional trabalhado é indefinido. Há trechos oníricos, outros realistas, alguns dissertativos. Não há muito como juntar as coisas a não ser pelo fato de que elas ali estão juntas. Para resumi-lo em poucas palavras, *Cujo* é uma espécie de cosmogonia disparatada em que nem o narrador nem os seres conseguem individuação. Um trecho do livro talvez seja emblemático nesse sentido: “Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome. Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves”. Mas também o título é sugestivo. “Cujo”, na língua portuguesa falada no Brasil, possui três acepções: a de pronome relativo, a denominação de uma pessoa qualquer, e, popularmente, para evitar a pronúncia de seu nome, significa também o diabo. Uma palavra que substitui palavras concretas (o pronome), um nome que é nome de qualquer um, e, por fim, o nome de uma entidade que não se quer nomear. Reunidas, as três acepções fazem da palavra uma palavra especialmente contraditória. Seu poder de substituição é tamanho que ela chega mesmo a poder nomear o inominável. Um conflito irremediável entre as palavras e as coisas vem se instalar. O mundo e seu sentido parecem escapar a uma denominação completa e individualizadora. Uma força diabólica parece movê-lo além de nossas intenções significantes. Será preciso conformá-lo, habitá-lo, torná-lo mesmo belo, por palavras ou formas, mas — ensaio aqui uma apreensão da poética de Nuno Ramos —, para tal, é necessário, por assim dizer, usar a força do diabólico e do desagregador contra ela mesma. Se as coisas não se juntam, ou se juntam mal, e se essas coisas são tanto coisas quanto palavras, primeiro o artista se instalará no caos e no indiferenciado, para, sem dele ausentar-se, pouco a pouco, pôr coisa ao lado de coisa, testando seus limites e a sorte de um sentido que aqui e ali venha aflorar. Uma tal apreensão da obra de Nuno Ramos me parece correta sobretudo para a sua pintura. Ainda que, desde 1987, o artista se dedique também à escultura¹², a sua obra de pintura percorre uma trajetória

¹² Se nas pinturas, como se verá mais adiante, Nuno explora o volume que constrói aquém da tela em direção ao espectador, nas esculturas o movimento é algo inverso, e o que se explora é a transparência e a leveza do espaço. Elementos de vidro e textos escritos no chão como que se buscam um ao outro numa espécie de espelhamento recíproco, e no entanto algo impossível, das coisas e dos nomes.

ininterrupta desde 1983. Parece ser mesmo dos problemas que nela foi encontrando que o artista, com o tempo, foi abrindo caminho em outros gêneros de criação. No início, nos seus anos de aprendizado, tais questões só aparecem através de um olhar retrospectivo.

Suas primeiras pinturas, bastante ruins, já revelam, entretanto, um “sentimento de *all-over*”. A pouca qualidade delas se explica. Diferentemente da maioria dos seus contemporâneos, Nuno não teve uma formação escolar em artes plásticas. Formado em Filosofia, chegou mesmo a escrever uma pequena monografia sobre Pascal antes de se dedicar à pintura. Começou a pintar um pouco por brincadeira. O ganho, no caso, porém, parece ter sido triplo. Primeiro, uma sem-cerimônia com a arte incomum em meios provincianos. Segundo, uma disponibilidade para assimilar novas experiências sem o medo de ser tragado por elas, e, por último, dada a sua falta de treino em desenho, paulatinamente suas pinturas passam a se defrontar menos com problemas de composição e cada vez mais com problemas relativos aos atos que engendram a obra de arte, ou ainda, dito em outras palavras, a questão da criação artística passa a ser tão importante em suas obras quanto outros conteúdos que ela venha a comunicar. Como será constante em sua trajetória, o artista fez da adversidade o impulso para a solução dos problemas. Até 1985, período em que trabalhou no ateliê Casa 7, o adverso ainda não ganhou forma artística nítida¹³. Já no fim do mesmo ano, porém, quando expõe na Bienal de São Paulo pela primeira vez, seus quadros já se mostram, por assim dizer, desfeitos. A pintura meio que se esfarela sobre a tela. Os gestos não encontram continuidade. Há uma cor dominante, nada exuberante, que abafa o quadro, e esse só respira em pontos e trechos mais luminosos que conseguiram vencer a massa indiferenciada de matéria pictórica. Já na exposição de 1988, que fez

¹³ O grupo Casa 7 era formado por Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. O nome veio do número da casa que ocupavam numa vila no bairro de Pinheiros. Expuseram em conjunto na Bienal de São Paulo de 1985, ocasião em que começam a perder uma fisionomia comum. Essa era clara sobretudo nos painéis de papel pintados com esmalte de dois anos anteriores. O grupo era bastante influenciado pela obra de Guston. E como a maioria dos artistas brasileiros, começaram suas obras influenciados pela arte estrangeira. Até o momento em que se defrontam com uma tradição, ainda que problemática, já existente no país, sendo que as Bienais de São Paulo acabam por funcionar também em sentido inverso, “revelando” artistas nacionais para aqueles que se iniciam.

como resultado da Bolsa Émile Edée no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, esses trechos luminosos como que furaram e supuraram a casca das pinturas anteriores. O que se ganha em visibilidade nesses quadros, entretanto, é proporcional ao volume de matéria que o quadro apresenta para quem da tela. Tudo se passa como se, para ver o visível, fosse também necessário mostrar *in concreto* a realidade material do próprio ato que engendrou sua aparição. A aparência desses quadros é algo encantada. A visão e a carne do que se vê estão expostas pelo mesmo golpe. Era de se esperar que o artista parasse por aí e aprofundasse a poética então conquistada. Sua mostra na Bienal de São Paulo de 1989 e, depois, a magnífica exposição de 1991 no Gabinete de Arte mostraram, entretanto, que a direção da empreitada era outra. Já realizando também esculturas, colocando palavra junto aos quadros e escrevendo os trechos do livro que depois publicaria, o artista ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes. As pinturas não perderam o clima de visões encantadas, mas o que antes parecia ser uma conseqüência da luta entre o gesto e a matéria veio revelar-se como uma estética da justaposição. Os quadros se avolumaram, à maneira de Stella, e passaram a comportar os mais diversos tipos de materiais. A impressão inicial é de um caos ingovernável, mas o contraste, mesmo a repelência, entre diferentes tipos de forma, materiais, cores e detritos acaba por produzir, apesar do caos inicial, uma impressão harmoniosa, mesmo bela, que canta sua vitória sobre a desordem da qual mostra ter emergido. Uma melhor apreciação da pintura de Nuno Ramos mereceria um outro ensaio. Vale lembrar, porém, que a moldura retangular da pintura tradicional está sempre presente nos quadros. Diferentemente de Hélio Oiticica, o artista brasileiro que mais o influenciou, o questionamento da criação artística por Nuno Ramos se faz testando os limites de cada gênero de arte sem eliminá-los. Como Hélio Oiticica, ele pode ser classificado na família dos artistas da arte. Mas a arte, enquanto tal, na sua generalidade, só pode existir como conceito estético. Artistas preocupados com a própria criação necessitam, de algum modo, traduzir de maneira particular, sensível e convincente suas preocupações. Em Hélio Oiticica, a hipótese do fim histórico da pintura o leva, numa espécie de contrapintura, a fabricar ambientes que reproduzem a interioridade e as cores da pintura perdida. Nisso, o espectador é convidado a ser uma espécie de co-autor da obra através da exploração dos ambientes.

Em Nuno Ramos, não há busca por novos gêneros ou mesmo pela ruptura deles. Seja no interior de cada arte, seja nas relações que sua obra inteira estabelece entre elas, o que se busca é algo como um atrito ou uma justaposição do diverso que revele o sentido no movimento mesmo da sua dificuldade. A arte, nesse caminho, surge como busca do solidário no não solidário. Feita de restos e de antinomias, a criação, em Nuno Ramos, é concebida como regeneração. O caráter um tanto diferenciado de *III* dentro de sua produção deve-se mais ao tema do que à poética do artista.

A procura da solidariedade lá onde ela parece estar por um fio não era estranha à sua obra. Traduz mesmo, esteticamente, o que há de horror e de esperança na sociedade brasileira. No fim das contas, o mal pode muito, mas não pode tudo. O diabo é muito esperto, mas, por isso mesmo, não tem a força da ingenuidade. Pode nos cegar, mas não abrir nossos olhos. Não pode tirar do horror nem a esperança nem a beleza que podem brotar de dois destroços postos lado a lado.

“V,

Penso em você mais do que gostaria de pensar
[I think of you more than I wish I did].”

•

[O fragmento aqui reproduzido em sua integridade encontra-se não-assinado e não-datado, e há razões para crer que foi não-entregue. Datilografado com o auxílio de uma máquina de escrever mecânica, a ausência de quaisquer inscrições a mão e a tinta elimina a possibilidade de incursões interpretativas grafológicas e portanto um maior conhecimento sobre a psique de seu autor. Contudo, o uso de um papel de carta fino, alvo e levemente marmorizado revela à contraluz um fragmento de uma marca d'água em forma de 'V' invertido. O papel de carta está cortado próximo à linha que delimita seu terço superior, supondo-se que seu formato original tenha seguido boas regras de proporção de papelaria, e é possível distinguir pequenas mordeduras no papel que indicam que o instrumento de corte utilizado fora inapropriado ou cego. O 'V' invertido pode representar tanto a base inferior da própria letra 'V', hipótese na qual o papel de carta foi de fato usado invertidamente, ou, ainda, o topo superior da letra 'A', hipótese na qual o corte do papel foi efetuado acima do traço horizontal que divide e cruza a primeira letra do alfabeto. O sutil monograma em marca d'água indica que o escritor ou escritora tem gostos finos e amor pelas letras.]

¹ N. do Org. Este texto compõe um livro em conjunto com trabalhos da artista Valeska Soares. Concebido em forma bilíngüe (português/inglês) e entremeadado com imagens de trabalhos da artista, teve sua diagramação original adaptada para a presente edição. O título aqui utilizado foi adaptado do original, mais extenso: “histórias [*Unlike the more limited English 'historics', the Portuguese 'histórias', much like the French 'histoires' and the Spanish 'historias', may identify both fictional and non-fictional texts, thus marking at once the historical, the anecdotal, and the literary*]”. (histórias [Não como a forma inglesa 'historics', a palavra 'histórias', em português – no que se aproxima das versões francesa 'histoires' e espanhola 'historias' –, pode identificar tanto textos de ficção como de não-ficção, acentuando, de uma só vez, o histórico, o anecdótico e o literário]).

Tem-se insistido numa aproximação textual dos trabalhos. Para tanto lança-se mão de estratégias literárias (em associação ao estratagema, a manha, a astúcia e a sutileza são aqui sublinhadas e privilegiadas em detrimento da inimizade, da adversidade e da hostilidade para com o objeto confrontado). O trabalho torna-se texto, sua interpretação, uma leitura. É preciso observar, todavia, que não há uma linearidade no texto (no trabalho como tal) – a sucessão de palavras, sentenças, parágrafos, páginas e capítulos é enganosa. Não há progresso, mas trajetórias. Assim, muito mais do que a prosa, a poesia, o ensaio ou a crítica, é o mapa que se oferece como texto análogo ao do trabalho (como texto). Somente nele podemos iniciar nossa jornada em qualquer ponto (e não apenas na travessa ou continente no qual nos encontramos). Porém o mapa apresenta um incômodo representativo: suas tabelas de cores, linhas e tipologias, sua forte inclinação gráfica e vetorial – todas apontam para um desejo de representar a paisagem e orientar o sujeito, afirmando com precisão onde ele se encontra. Voltamos então ao texto literário, mais justamente à ficção. É preciso, entretanto, abolir a numeração que com frequência se refugia ao pé da página, descosturar as páginas que se colam umas às outras. (Há algo de encantador e profundamente significativo no desenho de certas edições francesas que, ainda hoje, insistem em demandar a seus primeiros leitores que cortem à faca as páginas do livro recém-adquirido para que só então desvendem [ou não] o texto nele contido. [Ver, por exemplo, o *Mal d'archive*, de Jacques Derrida, na edição de 1995 de Éditions Galilée, Paris]). Histórias. É aqui que nos encontramos.

Dois personagens sem quaisquer características: sem nome e sem rosto, sem peso ou altura, sem raça, sem idade e sem sexo. Esta é uma história conhecida. Dois sem contexto, sem espaço social, sem tempo histórico. Você sabe. Um não sabe quem é o outro, mas tampouco sabe a respeito de si próprio. Um reino de ficções: tanto no que diz respeito à auto-imagem de um quanto à imagem que um configurou sobre o outro. Uma história sem justificativas. Redundante e supérflua, talvez já tenha sido escrita. Em breve nada do que se diz será mais verdade. Acredite. Ou tudo que foi dito será então o seu oposto. Diálogos são repetidos, às vezes se invertem e se opõem. Perseguir o mesmo caminho não é garantia de chegada à conclusão prévia e clara. Às vezes um

ouve o que deseja. Outras, a fala de um asfixia a de outro, cuja fala por sua vez vingativamente retorna e estrangula aquele um. Ambos caminham descalços em terreno incerto. Passos de prazer são seguidos por passos de terror, embora com frequência não se saiba qual é qual. A beleza fede. Um: *O que você está pensando?* O outro: *Nada. Nada*, aquele indizível, é o fundamental. A repetição da questão e a insistência em *nada* indicam o quanto o pensamento de um e de outro é secreto e censurado. Tão diferentes as línguas. O afiado e silencioso diálogo persegue o medo de falar *nada*. Se posto em linguagem, trocado em palavras, frustração e decepção são inescapáveis. Um fala baixo, o outro quase não escuta. Um riso outrora de prazer ora expressa ironia. Este é um jogo e agora é sua vez. O quê?

O nicho vazio é a página em branco, a tela virgem, a moldura autônoma. Poder-se-ia então projetar no nicho o objeto desejado. Entretanto, é preciso estar atento para a força que o contexto por si apenas determina. Há imposições óbvias e primeiras quanto ao tamanho do objeto a ser ali colocado. Sobretudo, porém, há o pré-texto que se impõe de forma semelhante àquele associado à qualidade e ao formato do papel da página, à trama e à tonalidade da lona ou do linho da tela, ao estilo e ao gosto da moldura. O nicho esvaziado, por outro lado, evoca a falta. Remete-nos ao pequeno objeto desejado e (para sempre) ausente. Tal ausência é marcada por uma série infatigável de determinações alternativas: censura ou proibição, custo ou preço, busca infinita ou incompleta, inexistência ou impossibilidade. A explicação é sempre de natureza especulativa, pois atravessa campos cuja língua e ciência ainda não domaram por completo: o erótico, o amoroso, o espiritual, o religioso.

V. por vezes parece ter perdido (ora deliberadamente, ora sem querer) a clara distinção do segredo. Adjacente ao segredo encontra-se o secreto (a um ponto tal que na língua inglesa dividem a mesma grafia: *secret*). Sua importância é sacramental: é a oração que o celebrante da missa diz em voz baixa, antes do prefácio. Próximo ao secreto, no entanto, está a secreção, os líquidos viscosos que o corpo produz e secreta diante de sua ruptura ou mutação ou, ainda, de sua fusão com um outro. É sinal de vida. Há um desejo tanto pelo segredo

(a curiosidade) quanto pela secreção (a troca de fluidos), como há também um desejo secreto (o não-revelado).

Apesar de sua resistência à linguagem, o campo do amor é o literário. Histórias de amor: a expressão plural portuguesa pode aludir tanto às narrativas e ficções amorosas quanto às suas ciências e disciplinas de cunho histórico. A (nomeação da) história de amor expressa as incertezas e indefinições relativas à nomeação e à representação das paixões do sujeito – as paixões subjetivas. Lançar as disciplinas e as ciências históricas às ficções (e vice-versa) é reconhecer os limites da representação. O amor e suas histórias constituem precisamente o local onde as incertezas da significação lingüística se fazem mais evidentes.

- ACQUARONI, Rosana. *El jardín navegable*. Madrid: Torremozas, 1990.
- ARNOTHY, Christine. *Le jardin noir*. Paris: Julliard, 1966.
- ASTON, Tilly. *The inner garden*. Melbourne: s.n., 1940.
- AYALA, Fernando. *El jardín de las malicias*. Madrid: Montena, 1988.
- AYALA, Fransisco. *El jardín de las delicias*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- BALMORI, Diana et al. *Transitory gardens*. New Haven: Yale U. Press, 1993.
- BAROJINI, Antonio. *Il meraviglioso giardino*. Milano: Feltrinelli, 1964.
- BERTRAND, Louis. *Le jardin de la mort*. Paris: Ollendorf, 1905.
- BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- BRITO, Casimiro de. *Jardins de guerra*. Lisboa: Portugália Editora, 1966.
- BURNETT, Frances Hodgson. *The secret garden*. Filadelfia: Lippincott, 1962.
- CAMERON, Dan. *El jardín salvaje*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990.
- CAWEIN, Madison. *The garden of dreams*. Louisville: John Morton & Co., 1896.
- CHRISTIE, May. *The garden of desire*. New York: Grosset & Dunlap, 1926.
- CIAMPOLINI, Alfiero et al. *Il giardino romantico*. Firenze: Alinea, 1986.
- CIXOUS, Hélène. *Un vrai jardin*. Paris: L'Herne, 1971.
- COELHO NETO, Henrique. *Jardim das oliveiras*. Porto: Chardron, 1908.
- CORCUERA, Oscar. *Jardín terrestre*. Lima: Biblioteca Contumacina, 1979.
- COSTA, Dalila L. Pereira da. *Os jardins da alvorada*. Porto: Lello & Irmão, 1981.
- COUTO, Rui. *O jardim das confidências*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1921.

- CRANE, Nathalia. *The sunken garden*. New York: Seltze, 1926.
- DÉTAMBEL, Regine. *Le jardin clos*. Paris: Gallimard, 1994.
- DIAZ, Anita. *El jardín de la palabra iluminada*. Bogotá: Tercer Mundo, 1974.
- DONOSO, José. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- DUCRET, Eric. *Le jardin des ombres*. Genève: Perret-Gentil, 1963.
- FABIÃO, Leonel. *Jardins da memória*. Lisboa: Fabião, 1978.
- FARINA NÚNEZ, Eloy. *El jardín del silencio*. Assunción: H. Kraus, 1925.
- FERRUCCI, Franco. *Il giardino simbolico*. Roma: Bulzoni, 1980.
- FORMAN, Henry. *The enchanted garden*. Boston: Little, Brown, and Co., 1923.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *El jardín extranjero*. Madrid: Hipérior, 1989.
- GASCAR, Pierre. *Un jardin de curé*. Paris: Staock, 1979.
- HÉBERT, Anne. *Le premier jardin*. Paris: Seuil, 1988.
- HURE, Jules. *Le jardin de la pensée*. Paris: Giard et Brière, 1920.
- JACKOWSKA, Nicki. *The knot garden*. Berkhamsted: Priapus Press, 1981.
- JANEIRA, Armando. *O jardim do encanto perdido*. Porto: Simões Lopes, 1954.
- JARDIM, Isabel. *A circulação da palavra*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- JONES, Cordelia. *Nobody's garden*. New York: Scribner, 1966.
- JORGE, Lidia. *O jardim sem limites*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- LEITÃO, Joaquim. *Jardim da saudade*. Lisboa: Bertrand, 1946.
- MACÉ, Gérard. *Le jardin des langues*. Paris: Gallimard, 1974.
- MARAGALL, Mònica. *El jardín ausente*. Madrid: Pastor, 1992.
- MATOS PAOLI, FRANCISCO. *Jardín vendado*. Río Piedras: Qease Editorial, 1980.
- MAXWELL, W.B. *The devil's garden*. London: Hutchinson & Co., 1913.
- MCÉWAN, Ian. *The cement garden*. London: J. Cape, 1978.
- MENDEZ, Evar. *El jardín secreto*. Buenos Aires: Babel, 1923.
- MILLÁS GARCIA, Juan José. *El jardín vacío*. Madrid: Legasa, 1981.
- MIRALLES, Alberto. *El jardín de nuestra infancia*. Madrid: La Avispa, 1984.
- MIRBEAU, Octave. *Le jardin des supplices*. Paris: Fasquelle, 1971.
- MORAES, Vinícius de. *Jardim noturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MOREANO, Alejandro. *El devastado jardín del paraíso*. Quito: El Conejo, 1990.
- MOURÃO, Rui. *Jardim pagão*. Belo Horizonte: Lemi, 1970.
- NERUDA, Pablo. *Jardín de invierno*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- O'BRIEN, Kate. *The homesick garden*. Dublin: Poolbeg, 1991.
- OLIVEIRA, Marly de. *O deserto jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- O'SIAADAHAIL, Michael. *The chosen garden*. Dublin: Dedulus Press, 1990.

- PA, Chin. *Le jardin du repos*. Paris: Laffont, 1979.
- PERUCHO, Juan. *Els jardins de la melancolia*. Barcelona: 62, 1992.
- PLAZA, Ramón. *Jardín de adultos*. Buenos Aires: Duestada, 1969.
- PRADOS, Emilio. *Jardín cerrado*. México: Cuadernos Americanos, 1946.
- PRÉVOST, Marcel. *Le jardin secret*. Paris: A. Lemerre, 1904.
- RENAITOUR, Jean Michel. *Le jardin secret*. Paris: Editions Latines, 1969.
- RIBEIRO, Aquilino. *Jardim das tormentas*. Lisboa: Bertrand, s.d.
- RIOU, Pascal. *Le jardin dispersé*. Chambon-sur-Lignon: Cheyne, 1986.
- SANTONI, Andréa. *Le jardin fou*. Paris: Saurat, 1987.
- SAVAGE, Felicity. *Humility garden*. New York: ROC, 1995.
- SCOTT-JAMES, Anne. *The pleasure garden*. London: J. Murray, 1977.
- SEFRIQUI, Ahmed. *Le jardin des sortilèges*. Paris: L'Harmattan, 1989.
- SKIPPER, Mervyn. *The white man's garden*. London: Matthews & Marrot, 1930.
- SOUZA, Simone de. *Jardim tropical*. Cotonou: Révue, 1987.
- SUZUKI, Ana. *O jardim japonês*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- TELLES, Lygia Fagundes. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.
- TRAAPANENE, Vincenzo. *Giardino di sogni*. Marigliano: Felice Scala, 1960.
- TREECE, Henry. *The haunted garden*. London: Faber & Faber, 1947.
- VARGAS VILA, José Ignacio. *Jardín enfermo*. Paris: Garnier, 1922.
- WYNDHAM, Francis. *The other garden*. London: Cape, 1987.
- YOUNG, Miriam. *A witch's garden*. New York: Atheneum, 1973.

O estranho é primeiro e originalmente o extraordinário, o raro, o maravilhoso. Segundo, o fora do comum, o excêntrico, o desusado. Terceiro, o anormal, o incômodo, o esquisito. Quarto, o misterioso, o enigmático, o exótico, o desconhecido. Quinto, o sinistro, o que gera desconfiança, o que provoca suspeita. Ao fim, é tudo aquilo que não conhecemos e que não pertence nem a nós mesmos nem a nosso círculo íntimo e familiar. Entre nós, estranho e estrangeiro dividem raízes comuns: o latim *extraneus* (conexão que por razão desconhecida se perdeu na língua inglesa). Freud sugere que o estranho nos assusta e repele precisamente porque nos apresenta elementos ao mesmo tempo tão íntimos e tão soterrados em nossa memória. Kristeva, por sua vez, sugere que o exilado, o estrangeiro [*J'étranger*], é o estranho, o outro, mas que em verdade habita, sinistramente, nosso próprio interior. O estranho estran-

geiro é “a face escondida de nossa identidade, o espaço que demole nossa morada, o momento em que compreensão e afinidade naufragam”.

Há um nexo de significação do qual, no grande centro, o artista latino-americano dificilmente escapa. Trata-se de sua história e geografia pontuadas de acontecimentos dramáticos. O trabalho (como texto) então de alguma forma (freqüentemente desconhecida, mas a ser desvendada com agudeza pelo intérprete erudito e iluminado) sintomatizaria as condições externas (em vez de internas) do cidadão que o concebeu. Ainda que libidinal, o grito é insistentemente tomado como político (e não subjetivo).

Etimologicamente, o incesto marca a mancha, a impureza, a corrupção. As secreções dele advindas (os líquidos viscosos que o corpo produz e secreta diante de sua ruptura ou mutação ou, ainda, de sua fusão com um outro) são danadas. O incesto é crime de crítica grave. Havemos de ter para com ele uma respeitosa civilidade. A paixão por nosso irmão ou por nossa irmã, semelhante ao amor por nossos iguais, seduz nossa carne e corrompe nosso espírito, comprometendo nossa aproximação objetiva, nossa avaliação isenta e nosso juízo imparcial. É portanto e por muitos tantas vezes condenada.

“Forgive me [Perdoa-me].
Yours [Seu],
A.

Los Angeles, Fall [na língua inglesa
'outono', mas também 'queda'], 1996.”

PARTE II

CONTRA A ARTE AFLUENTE: O CORPO É O MOTOR DA “OBRA”

Frederico Morais

O artista é um inventor, “realiza” idéias. Sua função, como já observou Moles, é heurística.

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Mazini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.

O caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou chão, e, como conseqüência, o museu e a galeria. Nesta evolução, dois aspectos evidenciam-se: o agigantamento das obras (Christo simplesmente embala vagões e edifícios; os escultores de “estruturas primárias” ocupam todo o espaço útil da galeria; Marcelo Nitsche, no Brasil, faz crescer cada vez mais suas “bolhas” ou objetos infláveis; Oldenburg agiganta alimentos urbanos, seus *pop foods*, e roupas, reconstruindo quartos e ambientes inteiros, como também Segal com seu posto de gasolina) e a precariedade sempre maior dos materiais empregados. Na chamada *artepovera* são empregados materiais como terra, areia ou detritos; na arte cinética, a desmaterialização é quase completa (trabalha-se com luz, com imagens em contínua metamorfose). Paralelamente surgiram outros suportes matemáticos ou tecnológicos. Por outro lado, o artista passou simplesmente a apropriar-se de objetos existentes, criando novamente *ready-mades*, transformando, reificando objetos, que assim ganham novas funções e são enriquecidos semanticamente com idéias e conceitos.

E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda idéia de obra. Da apropri-

ação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou.

Lygia Clark, ao propor, por volta de 1963, seu *Caminhando* (uma tira de papel, à semelhança da fita de Moebius, que deveria ser cortada pelo “espectador” com uma tesoura), eliminou da obra toda transcendência. Isto é, a obra, na verdade, deixou de existir: era simplesmente o caminhar da tesoura no papel. Terminada a experiência, acabou a obra. Sobrou a vivência do cortar, o ato. O mesmo com seu *Diálogo* de mãos. No Salão da Bússola (1969) foram feitas várias propostas semelhantes, por artistas jovens e quase desconhecidos. Luiz Alphonsus de Guimaraens apresentou sonora e fotograficamente o relato de uma expedição ao Túnel Novo, em Copacabana. Tudo o que aconteceu foi gravado em fita (sons, ruídos, vozes, depoimentos, o aleatório sonoro da rua) e também em fotos, quase à maneira do cinema *underground*. O que estava no Salão, portanto, não era obra, mas documentário. A obra foi feita lá, no Túnel Novo. A apresentação da “gravatura”, no Salão, teve em mira, certamente, sugerir ao “espectador” a realização de expedições semelhantes. A obra, no caso, é uma proposta de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem. Um outro artista, músico experimental, no mesmo Salão, simplesmente comunicava aos visitantes (com o tácito apoio do júri, que considerou válida sua proposta) as experiências a serem feitas – fora do Salão. Por exemplo, correr, em qualquer lugar, em espaço aberto ou fechado, verticalmente, em escadas, ou horizontalmente, nas praias, por quanto tempo desejar; ou permanecer em silêncio, em um grupo. A experiência termina com o cansaço do corredor ou com o primeiro barulho. O resultado não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo. O artista, Guilherme Magalhães Vaz, usou o Salão (onde marcou com giz, no chão, uma área, ali se colocando, ao lado de pequenos “sinais”) como veículo. Poderia usar outros, como lhe sugeri, mais rápidos e anônimos, como o telefone ou o carteiro.

Cildo Meireles, que recebeu o principal prêmio do Salão, juntamente com obras anteriores, realizadas com materiais diversos, concorreu com três desenhos. Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas à máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como, por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos) e, sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo, ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto, estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.

A história da arte lida com “obras” (produtos acabados) que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências. Esta história oficial da arte, como observou Worringer, funda-se na capacidade artística mais do que na vontade

artística. Existe, porém, uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Está constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. *Projetos*. A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores.

Esta contra-história pode ser contada em vários capítulos. Todos eles teriam o mesmo nome: a *arte acabou*. Os futuristas, ao imaginarem uma reconstrução futurista do universo, desejaram incendiar todos os museus e escolas de belas-artes, que inundavam a Itália como se esta fosse um vasto cemitério. Russolo propunha uma arte de ruídos, sons e odores. Marinetti queria realizar congressos futuristas no espaço. Os dadás foram os primeiros a propor uma *antiarte*. Marcel Duchamp, na Europa, acrescentou debochados bigodes à sua *Mona Lisa* e, nos Estados Unidos, onde chegou em 1915, ainda no aeroporto, afirmou: “a *arte acabou*, quem faz melhor esta hélice?”. Os construtivistas russos, de sua parte, afirmavam, em 1923, na revista *Lef*, criada por Maiakóvski: “A arte está morta”. “Cessemos nossa atividade especulativa (pintar quadros) e retornemos às bases sãs da arte – a cor, a linha, a matéria e a forma no domínio da realidade que é a construção prática.” E El Lissitski gritava que “o *quadro*, um ícone para burgueses, *morreu*. O artista, de reproduzidor, transformou-se em construtor de um novo universo de objetos”. Em manifestação realizada na Bauhaus, em 1922, apareceu um cartaz com a inscrição: “*A arte morreu*. Viva a arte nova da máquina segundo Tatlin”. A história recente da arte de vanguarda no Brasil incluiria os mesmos capítulos. Hélio Oiticica, depois de buscar a forma pela forma (sua posição esteticista anterior: período neoconcreto), depois de enroscar-se nos conceitos de beleza e pureza, verdadeiros labirintos, e de tatear no escuro à procura do belo, concluiu dramaticamente que “A pureza não existe”; no penetrável que realizou e apresentou no Museu de Arte Moderna, durante a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, e que, premonitoriamente, recebeu o nome de *Tropicália*. Mondrian, que entendia a arte como um produto de substituição em uma época que carecia de beleza, dizia que quando a vida encontrasse mais equilíbrio, quando o trágico desaparecesse, tudo seria arte, e não teríamos mais necessidade

de pinturas e esculturas. Ele também previa a morte da arte. Hélio Oiticica precisou declarar, entre abismado e alegre, depois de uma luta dolorosa, que a pureza não existia, para que alcançasse a pureza. A arte para ele deixou de ser coisa superposta à vida, tudo passou à condição de arte e, como um primitivo que se encontra em estado permanente de descoberta e encantamento, não teve mais o pudor de apropriar-se de tudo o que via – tratava-se, então, como dizia, de “achar”. Data daí a arrancada de sua arte, fortemente tropical, “pobre”, verdadeira restauração de uma nova cultura brasileira. Lygia Clark, que com seu *Caminhando* negou, como ela mesma afirmou, “todo o conceito de arte que até então tinha”, dizia, em maio de 1968:

Antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Podia usá-la a vida inteira e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente se cristaliza numa linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de expressar. E preciso estar sempre captando. Não deve mais existir estilo. Antes, a expressão era transcendente. O plano, a forma, apontavam para uma realidade que lhes era exterior. Hoje, na arte, as coisas valem pelo que são em si mesmas. A expressão é imanente. As coisas não são eternas, mas precárias. Nelas, está a realidade. No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe.

Um dos últimos coveiros da arte no Brasil, Décio Pignatari, mais preocupado com o consumo do que com a produção, disse em seu livro *Informação, linguagem, comunicação*:

[...] a arte é um preconceito cultural das classes privilegiadas. Vivemos a *agonia final da arte*: a arte entrou em estado de coma, pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se prestando ao consumo em larga escala. Não há por que chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas já vai nascendo algo muito mais amplo e complexo, algo que vai reduzindo a distância entre a produção e o consumo e para o qual ainda não se tem nome; poderá inclusive continuar levando o nome do defunto, como homenagem póstuma: arte.

Todos estes capítulos, entretanto, constituem a própria vida da arte. Trata-se, portanto, de uma morte-vida. Sempre que um artista proclama a morte da arte, novo salto é dado, e a arte acumula forças para nova etapa. Estas são, porém, cada vez menores. A morte parece realmente próxima pela frequência

com que é proclamada. E citei apenas os capítulos referentes à época atual. Um levantamento mais amplo dessa história guerrilheira mostraria que os séculos imediatamente posteriores à invasão dos bárbaros e à dissolução do mundo clássico constituíram um desses capítulos da “morte da arte”. Os historiadores presos ao conceito de “realismo ideal” definem essa fase bárbara como a “crise da arte antiga”, enquanto Worringer prefere ver uma “vontade de forma”. O Maneirismo, cuja revisão só foi possível depois do Dadá, é a crise da Renascença, como quer Hauser, ou, interpretação nossa, é a meta-arte do Renascimento. Foi sem dúvida alguma uma proposta de antiarte. Quem quiser analise as teorias de Lomazzo e Zucari e as obras de Piero de Gosimo, de Archimboldo, de Bosch, de Bruegel e de El Greco, para citar apenas os maneiristas mais conhecidos. Da mesma forma, no século XIX, estão merecendo estudos mais aprofundados o Pré-Rafaelismo e o *Art Nouveau*, que na ausência de explicações mais razoáveis são considerados epifenômenos pelos historiadores. E a contra-história não é feita assim, de surpresas, de imprevistos, de antiestilos, epifenômenos? Para os historiadores, portanto, o que importa são os capítulos da “morte da arte”, assim como para os teóricos a discussão deve girar em torno das situações artísticas e não em torno de obras. Já Hegel falara da *morte do objeto*, dizendo que restaria apenas a vontade de um planejamento estético.

Marcel Duchamp, numa das muitas entrevistas que deu em vida, disse: “A arte não me interessa. Apenas os artistas”. Hoje, esse “estado singular de arte sem arte”, como o definiu certa vez o crítico Mário Pedrosa, pode ser chamado de várias maneiras: *Arte vivencial* (o que vale é a vivência de cada um, pois a obra, como já foi dito, não existe sem a participação do espectador); *Arte conceitual* (a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a idéia, ou um diálogo direto, sem intermediários, entre o artista e o público); *Arte proposicional* (o artista não expressa mais conteúdos subjetivos, não comunica mensagens, faz propostas de participação).

O que é arte. Na Inglaterra, grupos de guerrilha teatral dissolvem o teatro na multidão, em plena rua. Um tapa imprevisto num passante pode dar início à ação teatral. A resposta, ou simples perplexidade, já é interpretação. Oldenburg abre buracos na rua, deixando ao espectador a tarefa de recolocar a terra. Cildo Meireles estende uma corda em quatro quilômetros de praia, no Estado de São Paulo, ou realiza uma fogueira em Brasília, recolhendo em

seguida o material e apresentando-o. Na verdade, não tem mais sentido dizer que isto ou aquilo é arte. A antiarte é a arte de nossa época. Contudo, enquanto obra, a arte sempre foi a consciência que cada época tinha de si mesma (Herbert Read), tendo sido até aqui a coisa sensível por excelência, uma espécie de *relais* não apenas da cultura, mas de todos os demais fatos da vida social. Mas a obra desapareceu e a arte deixou de integrar o universo contestatório. Terá ainda o artista a mesma capacidade de contestação de um Goya ou de um Daumier? Não é mais a arte, mas os estudantes, os *provos*, os *hippies*, os guerrilheiros urbanos que põem em questão a sociedade atual. A arte parece estar ficando para trás. Propugnadores das “anticomodidades”, os *hippies* estão entre os principais contestadores da sociedade afluyente e tecnológica, mesmo se considerarmos que seu protesto também está sendo consumido em termos afluyentes. Isto é, o sistema está massificando sua rebelião (roupas, hábitos etc.). Curiosamente, com os *hippies*, está ocorrendo o inverso do que ocorreu com os artistas. Se estes, como vimos, conseguiram trazer a arte à vida, ao despojá-la de todo artificialismo, os *hippies*, em sentido contrário, estão partindo do nada, do zero, e ritualizando a vida, fetichizando os atos vitais do homem.

Os leitores que não busquem neste artigo alguma coerência. Impossível deixar de ser contraditório nesta época de perspectivas cruzadas. Já dizia Picabia, o artista canibal do Dadá, que o difícil é sustentar as próprias contradições. É possível corrigir, portanto, o artigo no momento mesmo em que é escrito. Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a um banco. Marta Minujin, criadora de *happenings*, dizia que o melhor *environment* era a rua, com sua simultaneidade de acontecimentos e ações. Arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas assemelham-se à guerrilha. Dentro ou fora dos museus e salões o artista de vanguarda é um guerrilheiro. *Avant-garde*, aliás, é um termo de guerra (se bem que de guerra convencional). Breton, teórico do Surrealismo, ativista do PC e membro da resistência francesa, em artigo premonitório, escrito em 1936, “Crise de l’objet”, mostrou que a função da arte é desarrumar o cotidiano, colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes. A arte teria então como meta quebrar a lógica do “sistema de objetos” tumultuando o cotidiano com a “fabricação e o lança-

com que é proclamada. E citei apenas os capítulos referentes à época atual. Um levantamento mais amplo dessa história guerrilheira mostraria que os séculos imediatamente posteriores à invasão dos bárbaros e à dissolução do mundo clássico constituíram um desses capítulos da “morte da arte”. Os historiadores presos ao conceito de “realismo ideal” definem essa fase bárbara como a “crise da arte antiga”, enquanto Worringer prefere ver uma “vontade de forma”. O Maneirismo, cuja revisão só foi possível depois do Dadá, é a crise da Renascença, como quer Hauser, ou, interpretação nossa, é a meta-arte do Renascimento. Foi sem dúvida alguma uma proposta de antiarte. Quem quiser analise as teorias de Lomazzo e Zucari e as obras de Piero de Gosimo, de Archimboldo, de Bosch, de Bruegel e de El Greco, para citar apenas os maneiristas mais conhecidos. Da mesma forma, no século XIX, estão merecendo estudos mais aprofundados o Pré-Rafaelismo e o *Art Nouveau*, que na ausência de explicações mais razoáveis são considerados epifenômenos pelos historiadores. E a contra-história não é feita assim, de surpresas, de imprevistos, de antiestilos, epifenômenos? Para os historiadores, portanto, o que importa são os capítulos da “morte da arte”, assim como para os teóricos a discussão deve girar em torno das situações artísticas e não em torno de obras. Já Hegel falara da *morte do objeto*, dizendo que restaria apenas a vontade de um planejamento estético.

Marcel Duchamp, numa das muitas entrevistas que deu em vida, disse: “A arte não me interessa. Apenas os artistas”. Hoje, esse “estado singular de arte sem arte”, como o definiu certa vez o crítico Mário Pedrosa, pode ser chamado de várias maneiras: *Arte vivencial* (o que vale é a vivência de cada um, pois a obra, como já foi dito, não existe sem a participação do espectador); *Arte conceitual* (a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a idéia, ou um diálogo direto, sem intermediários, entre o artista e o público); *Arte proposicional* (o artista não expressa mais conteúdos subjetivos, não comunica mensagens, faz propostas de participação).

O que é arte. Na Inglaterra, grupos de guerrilha teatral dissolvem o teatro na multidão, em plena rua. Um tapa imprevisto num passante pode dar início à ação teatral. A resposta, ou simples perplexidade, já é interpretação. Oldenburg abre buracos na rua, deixando ao espectador a tarefa de recolocar a terra. Cildo Meireles estende uma corda em quatro quilômetros de praia, no Estado de São Paulo, ou realiza uma fogueira em Brasília, recolhendo em

seguida o material e apresentando-o. Na verdade, não tem mais sentido dizer que isto ou aquilo é arte. A antiarte é a arte de nossa época. Contudo, enquanto obra, a arte sempre foi a consciência que cada época tinha de si mesma (Herbert Read), tendo sido até aqui a coisa sensível por excelência, uma espécie de *relais* não apenas da cultura, mas de todos os demais fatos da vida social. Mas a obra desapareceu e a arte deixou de integrar o universo contestatório. Terá ainda o artista a mesma capacidade de contestação de um Goya ou de um Daumier? Não é mais a arte, mas os estudantes, os *provos*, os *hippies*, os guerrilheiros urbanos que põem em questão a sociedade atual. A arte parece estar ficando para trás. Propugnadores das “anticomodidades”, os *hippies* estão entre os principais contestadores da sociedade afluyente e tecnológica, mesmo se considerarmos que seu protesto também está sendo consumido em termos afluyentes. Isto é, o sistema está massificando sua rebelião (roupas, hábitos etc.). Curiosamente, com os *hippies*, está ocorrendo o inverso do que ocorreu com os artistas. Se estes, como vimos, conseguiram trazer a arte à vida, ao despojá-la de todo artificialismo, os *hippies*, em sentido contrário, estão partindo do nada, do zero, e ritualizando a vida, fetichizando os atos vitais do homem.

Os leitores que não busquem neste artigo alguma coerência. Impossível deixar de ser contraditório nesta época de perspectivas cruzadas. Já dizia Picabia, o artista canibal do Dadá, que o difícil é sustentar as próprias contradições. É possível corrigir, portanto, o artigo no momento mesmo em que é escrito. Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a um banco. Marta Minujin, criadora de *happenings*, dizia que o melhor *environment* era a rua, com sua simultaneidade de acontecimentos e ações. Arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas assemelham-se à guerrilha. Dentro ou fora dos museus e salões o artista de vanguarda é um guerrilheiro. *Avant-garde*, aliás, é um termo de guerra (se bem que de guerra convencional). Breton, teórico do Surrealismo, ativista do PC e membro da resistência francesa, em artigo premonitório, escrito em 1936, “Crise de l’objet”, mostrou que a função da arte é desarrumar o cotidiano, colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes. A arte teria então como meta quebrar a lógica do “sistema de objetos” tumultuando o cotidiano com a “fabricação e o lança-

mento em circulação de objetos aparecidos em sonho”. Contra a racionalização, não fazendo distinções entre o real e o imaginário, o Surrealismo propunha uma ação revolucionária com a missão de “retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem. No lugar da rotina, o insólito, o imprevisto”. Desarrumar o arrumado, destrabalhar o trabalhado, destruir o construído. Um dos veículos de divulgação do Surrealismo chamava-se *Révolution Surréaliste*. Não se tratava, portanto, para Breton, de colocar a arte a serviço da revolução, mas de fazer uma revolução na arte.

A *Arte povera*, que cresce na Europa e nos Estados Unidos com a mesma força dos movimentos de contestação, e que tem no Brasil alguns de seus mais importantes participantes (Lygia Clark e Hélio Oiticica são, indiscutivelmente, dois pioneiros internacionais), é um esforço semelhante, no plano “artístico”, ao dos *hippies* e guerrilheiros. Ela opõe-se ao binômio arte / tecnologia, tal como os *hippies* lutam contra o conforto, a higiene, contra o meio tecnológico e, por extensão, contra o caráter repressivo da tecnologia atual. A arte tecnológica repõe o tabu dos materiais nobres, que são agora o acrílico, o alumínio, o pvc e, também, o preconceito da obra bem-feita, higiênica, limpa, resistente e durável. Sobretudo a *Minimal art* e o *Hard edge*. Enquanto nas selvas do Vietnã os vietcongues derrubam a flechadas os aviões F-111, colocando em questão, por processos primários, a tecnologia mais avançada e exótica do mundo, a arte pobre, tropical, subdesenvolvida, brasileira, mostra que o “plá” está na idéia e não nos materiais ou na sua realização. Enquanto europeus e norte-americanos usam *computers* e raios *lasers*, nós brasileiros (Oiticica, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista. A *Arte povera* e a conceitual aproximam-se, assim, da “estética do lixo”, da *junk culture* de Willian Burroughs, herdeira da arte de detritos (*Merz*) de Kurt Schwitters, que empilhou entulhos fazendo sua famosa *Merzbau* e usou tudo o que achava na rua para realizar seus quadros (rótulos, arruelas, madeira, pano, estopa, papéis) e poemas (afinal, detritos eram, também, as palavras soltas recolhidas aqui e ali no aleatório dos jornais, dos anúncios, dos rótulos), da arte precária dos neodadá, como Burri, dos *happenings* realizados por Cage, Kaprow, Warhol e Lebel nas ruas, oficinas, cemitérios de automóveis, borracheiros. Nada de materiais nobres e belos, nada além do

acontecimento, do conceito. A arte parangolé de Oiticica (capas, tendas, estandartes) lembra os trapos dos pobres que habitam nossas ruas e favelas, mas também a roupa dos *hippies*. O remendo, a colagem de objetos (badulaques, quinquilharias) no próprio corpo, a transformação de embalagens (latas de lubrificantes, por exemplo) em novos objetos como cestas e lampiões não são indicativos apenas da miséria, mas do sentido altamente criador e lúdico do brasileiro. É aí, na inventividade, na extraordinária arquitetura das favelas, no morro da Mangueira, no Campo de Santana, no carnaval ou no futebol, que Hélio Oiticica encontra sua melhor motivação, e não na arte cansada e saturada dos museus.

Arte corporal. O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, em retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. Um retorno àquele “tronco arcaico” (Morin), às “técnicas do corpo”, segundo Marcel Mauss, aos ritmos do corpo no meio natural, como menciona Friedmann. Arte como *cosa corporale*. Nos seus parangolés coletivos, Oiticica buscou reviver o ritmo primitivo do tantã, fundindo cores, sons, dança e música num único ritual. Na manifestação *Apocalipopótese*, levada a efeito no Aterro (Parque do Flamengo), em julho de 1968, o que se procurou foi alcançar um ritmo só, coletivo, um pneuma que a todos integrasse. Esta arte ao mesmo tempo ambiental, sensorial e corporal, como é sabido, provocou enorme interesse na Inglaterra, onde Hélio Oiticica reside atualmente, já tendo realizado duas exposições em Londres e Sussex, assim como, nos Estados Unidos, as propostas igualmente sensoriais de Lygia Clark despertaram a atenção dos meios científicos, sobretudo entre os jovens psicólogos. Em ambos artistas brasileiros a “obra” é freqüentemente o corpo (“a casa é o corpo”), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisificase. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (McLuhan), é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular.

Marcuse contra McLuhan. O caráter repressivo da tecnologia atual e o desperdício da sociedade afluenta já foram denunciados amplamente por vários pensadores, entre eles Marcuse. A tecnologia atual é grandemente orientada para a morte, apesar de todo o esforço contrário no sentido de salvar a vida (a luta contra o câncer, a leucemia etc.). Marcuse, no seu prefácio político de *Eros e civilização*, afirma o corpo quando diz: “A propagação da guerra de guerrilha no apogeu do século tecnológico é um acontecimento simbólico: a energia do corpo humano contra as máquinas da repressão”. Muitos anos antes, porém, Frantz Fanon, o principal intelectual da revolução Argelina, mostrou, em estudo extraordinário sobre a contribuição da mulher árabe à guerra de libertação, a relação do esquema corporal feminino e sua mobilidade revolucionária com a roupa que trajava (quando vestia à européia ela participava do esquema colonialista de dominação, perdendo seus valores árabes). O sucesso da *Arte povera* tem o mesmo sentido simbólico apontado por Marcuse para a guerra de guerrilha.

A contestação da arte afluenta deve ser, sobretudo, tarefa do Terceiro Mundo, da América Latina, de países como o nosso. É preciso queimar a etapa da arte afluenta, aproveitando o que ela deixou de bom e integrando os valores positivos das nações que ainda não deram o salto da nova arte. O corpo contra a máquina. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. Não fazer nenhum tabu dos novos materiais e instrumentos, nem se deixar assustar. Sobretudo evitar confrontos tecnológicos, por razões óbvias. Sempre estaremos em posição de inferioridade. O que importa, não custa repetir, é a idéia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência.

Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluenta, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluenta, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, idéias.

O BOOM, O PÓS-BOOM E O DIS-BOOM

Carlos Zilio, José Resende,
Ronaldo Brito, Waltercio Caldas

A proposta deste texto é analisar as condições atuais da produção da arte no Brasil. A tarefa inicial nesse sentido é necessariamente explicitar o tipo de relação que o mercado local estabelece com a produção, o que não pode ser feito sem uma prévia caracterização histórica do vínculo produção/mercado tal como ele se formou a partir da metade do século XIX. Essa caracterização é que vai permitir compreender o jogo do mercado de arte internacional contemporâneo e, mais adiante, o jogo do mercado local com suas especificidades.

Antes da formalização do mercado, o vínculo entre o produtor e a sociedade ocorria sob o título de serviço. Do Renascimento até o advento do mercado, o processo de institucionalização da arte era guiado por uma relação de mecenato com a Igreja, com o Estado ou com a burguesia. Esta relação, como se sabe, pode ser localizada empiricamente na própria temática dos trabalhos, ligada muitas vezes de forma explícita aos seus mantenedores.

O processo de estabelecimento do mercado desloca radicalmente o eixo social pelo qual se desenvolvia a produção e a institucionalização da arte. Forma-se então uma instância social específica destinada a manipular o trabalho de arte e a fazê-lo circular nos moldes da economia capitalista. Esta instância vai assumir progressivamente todos os direitos de veiculação e institucionalização desse trabalho. De início, vai criar os salões e academias com o objetivo de *normalizar* as manifestações e adequá-las à ideologia cultural das classes dominantes. É o momento preciso em que surge a *Arte Acadêmica*, ou seja, uma postura autoritária de *adequação* aos valores estabelecidos tanto no nível da fatura (técnica) quanto no nível da temática. A *Arte Acadêmica* representou o primeiro projeto tipicamente burguês de arte, e a sua obsessão por um retorno aos modelos clássicos é facilmente explicável: como classe apenas recentemente chegada ao poder, com um desejo explícito de diferenciar-se das camadas populares das quais era oriunda, a burguesia não tinha tradição cultural própria. Mas o rompimento do estatuto social da arte enquanto *serviço*, viabilizado pelo seu ingresso no sistema do mercado, incidiu sobre a produção

de um modo contraditório: ao mesmo tempo que engendra a arte acadêmica, instrumento ideológico da classe dominante emergente, acaba por permitir o desenvolvimento de uma produção que, tomando a arte como processo específico de conhecimento, deseja filiar-se aos ideais cientificistas da época e vai pensar a arte como alternativa para o progresso da ciência. É o caso de Turner e dos coloristas franceses com sua pesquisa metódica de pigmentos, uma preocupação que chega até Seurat.

A questão do *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, abre em termos de artes plásticas a *ferida da modernidade*, a mesma que, segundo Walter Benjamin, Baudelaire teria aberto na literatura. A partir do *Déjeuner*, a arte, seguindo um trajeto cultural comum a todo o Ocidente, está em crise.

Desse momento em diante, o mercado passa a estar em *defasagem* com respeito à produção. Os seus mecanismos de absorção e recuperação do trabalho de arte serão sempre mais lentos do que o ritmo de desenvolvimento das linguagens. O exemplo típico dessa defasagem é Van Gogh, cujo trabalho foi literalmente ignorado pelo mercado da época. É notável, entretanto, que o movimento de mercado tem sido o de diminuir progressivamente essa *defasagem*, acelerando mais e mais o processo de recuperação dos trabalhos.

Pode-se dizer que o mercado tradicional de objetos de arte operava com base numa hierarquia de valores calcada sobre o *antigo*, o *estável*, a *tradição*, enquanto o mercado moderno trabalha sobre a possibilidade de valorização *futura*. E é isso precisamente que o obriga a *investir capital na esfera da produção*, tornando possível um processo posterior de acumulação que vai determinar a expansão do mercado.

A penetração do capital na esfera da produção transforma paulatinamente o vínculo entre o comerciante e o produtor; é claro, não se trata mais de uma simples compra e revenda de obras, mas de um investimento feito *na* figura do produtor: cria-se um laço que o liga muitas vezes com exclusividade a uma determinada galeria ou *marchand* que se compromete a comprar sistematicamente o seu trabalho por um preço em geral 50% abaixo do valor de mercado. O produtor tem assim garantida a sua subsistência e a continuidade de seu trabalho, enquanto o mercador assume integralmente a tarefa de institucionalização da arte, submetida aos mecanismos concorrenciais de todo e qualquer mercado.

Nos momentos subsequentes à implantação desse mercado moderno é que alguns *marchands* (Kanweiller, por exemplo, o *marchand* de Picasso) e colecio-

nadores puderam desempenhar um papel por assim dizer progressista: “arriscando-se” a investir em produções “revolucionárias”, determinaram não apenas o desenvolvimento do mercado, mas da própria linguagem da arte. Esse papel é explicável pelo próprio dinamismo do mecanismo concorrencial na medida em que exige investimentos com certa dose de segurança, o que por sua vez demanda uma atenção inteligente ao processo da arte: a questão para o *marchand* era saber escolher quais os trabalhos que seriam decisivos para a História da Arte.

A *defasagem* entre a produção e o mercado vai existir marcadamente até o momento em que se generalizam as relações entre as duas instâncias que deixam assim de se constituir isoladamente. Ocorre então um *aumento* de capital na área. Numa aproximação bastante rápida, se poderia dizer que há nesse momento uma inversão no componente variável de capital, na medida em que o produtor vende o seu trabalho, *através de contrato*, a um preço cerca de 30% a 50% abaixo do valor de mercado, a uma taxa de mais-valia bastante alta, portanto. E há, por outro lado, uma inversão (capital constante) representada pelas despesas de galeria, catálogos, promoções, ou seja, gastos relativos aos meios de veiculação do trabalho.

Não se pode esquecer que o mercado de arte encontra-se vinculado tanto ao mercado financeiro, dentro do qual representa uma opção para capitais excedentes, como ao mercado tradicional de obras raras, antigüidades etc., que é, por princípio, um mercado especulativo. Decorre daí que a taxa de lucro e a conseqüente taxa de juros, que determinam a valorização das obras, sejam muito difíceis de precisar. O que importa é atentar para o volume de capital empastado na área: é esse volume que dá ao mercado, a partir do momento em que domina por completo a circulação social da arte, um poder de manipulação, uma autonomia e uma autoridade indiscutíveis.

A conseqüência inevitável de um mercado nesses moldes é a impossibilidade da existência de uma produção que se situe à margem dele. Basta pensar na condição de assalariado – entre outras – do artista, e constata-se assim que a viabilização de uma obra implica a sua transformação em mercadoria. O que coloca o artista, obrigatoriamente, como produtor de mais-valia.

Não se trata mais de colocar um “produto” no mercado, mas é a capacidade de trabalho, por um lado, e o próprio trabalho, por outro, que se incorporam como fatores vivos do capital, em seu componente variável na produção de mais-valia.

Um momento particularmente sólido dessa generalização das relações entre mercado e produção ocorreu, sem dúvida, após a Segunda Guerra e ao longo dos anos 1950 na Europa. A própria *defasagem*, com relação às linguagens, que separava o mercado da produção, o próprio mecanismo de recuperação que se impunha como o procedimento determinante do mercado, ficaram então praticamente diluídos: a manipulação do trabalho de arte por parte do mercado era por assim dizer imediata, não comportava risco. A sua ingerência sobre a produção chega a níveis de autoritarismo jamais atingidos: o artista argentino, radicado na Itália, Lúcio Fontana, contratado exclusivo da Galeria Malborough, foi por esta interpelado ao mudar as características formais de seu trabalho: como insistisse em processar as modificações, a galeria colocou toda sua produção à venda em um leilão, por preços muito abaixo do seu valor real de mercado, obrigando o artista a comprar o seu próprio trabalho para sustentar seu preço.

A esse processo de subordinação da produção ao mercado, e a consequente diluição do mecanismo de recuperação, corresponde obviamente um momento de reduzida *tensão* entre as duas instâncias. Tornam-se necessários dispositivos artificiais, como as Bienais, que por meio de premiações forjam processos consagratórios indispensáveis ao jogo concorrencial. Pode-se afirmar que a ausência da referida tensão é responsável pela relativa estagnação da arte européia do período – sem apresentar rupturas de linguagem mais significativas, limitando-se a dar seqüência às várias linhas de vanguarda produzidas na primeira metade do século – especialmente se comparada com a produção norte-americana da mesma época. Historicamente, do ponto de vista de uma leitura contemporânea, é sem dúvida o Expressionismo Abstrato norte-americano a manifestação mais importante do período, muito mais do que as propostas de autodestruição da arte a cargo de artistas europeus como Tinguely ou Yves Klein.

O fim da década de 1950 e o início da de 1960 marcam a passagem do mercado centralizado na Europa para Nova York. Possivelmente o afluxo de capitais americanos desde os anos 1940 tivesse afinal saturado o mercado europeu, ou talvez o nível de concorrência já não conseguisse manter as taxas de lucro. O certo é que a própria produção, controlada pelo mercado, já não oferecia alternativas para novos investimentos. O deslocamento do centro do mercado para Nova York não propõe apenas a produção norte-americana como

alternativa de investimentos (até então ela tinha uma participação pouco significativa no mercado), mas cria uma rede de mercados paralelos, notadamente o alemão, o japonês e o australiano, que vão passar a funcionar sob a dominação cultural e econômica dos Estados Unidos. Como se vê, não se trata mais de um mercado europeu ou norte-americano, mas de um mercado de arte internacional controlado pelo país hegemônico no contexto da economia mundial.

Essa nova fase do mercado vai se caracterizar pelo investimento maciço nos meios de divulgação, acelerando o processo de institucionalização da arte no nível dos *mass media*. É a hora em que as revistas de arte internacionais se firmam como os veículos mais eficientes do mercado, com condições de assimilar e institucionalizar a vertiginosa substituição de tendências que se inaugura com a *Pop art* (em pouco mais de dez anos a arte norte-americana parecia ter sofrido mais momentos de transformação do que toda a História da Arte Moderna desde o cubismo: *Hard edge*, *Minimal*, *Conceptual*, *Land art* etc.).

Volta a se estabelecer a *tensão* necessária entre a produção e o mercado. Não há dúvida de que, apesar do artificialismo insuflado pelo próprio mercado no processo de substituição de tendências, as novas linguagens têm um diálogo pertinente e eficaz com a História da Arte Moderna. Mais do que isso, essas linguagens elaboraram, diante da pressão pelas *novidades* exercida pelo mercado, uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado. Num determinado sentido essa nova estratégia é até mais radical, porque menos ingênua, do que as vanguardas do início do século XX com sua tematização da *Morte da Arte*: o que parece estar em jogo agora é o *fim do artista*. Ou seja, liberto da ideologia romântica do gênio, mas liberto também das ideologias reformistas das vanguardas construtivas com seu projeto de inserir a arte no ambiente social moderno, resta a essa espécie de produtores intervir no próprio processo de circulação social de seu trabalho, em todos os níveis que estiverem ao seu alcance.

O MERCADO BRASILEIRO

O mercado de arte brasileiro tem uma história bastante curta, praticamente só se efetiva e ganha força com os anos 1970. O que havia antes era um comércio rarefeito entre produtor e consumidor, quase sempre na ausência de

intermediários. A atividade cultural, de modo amplo, e as artes plásticas, em particular, estavam ligadas a uma elite reduzida, única camada a deter os códigos necessários ao consumo de bens culturais. A maioria dos produtores, inclusive, fazia parte dessa camada ou era obrigatoriamente apadrinhada por ela. As transações não eram de grande vulto, dispensavam a figura do intermediário.

Houve, é claro, várias tentativas para a fixação de um mercado de arte: pode-se lembrar, por exemplo, as manobras que giravam em torno de artistas como Mabe e Fukushima, no fim da década de 1950, no rastro do prestígio da Bienal de São Paulo (o fracasso dessas manobras no mercado local obrigou à procura do mercado internacional, com algum êxito, aliás). Aconteceram ainda investidas mais ou menos heróicas, como a de Jean Boghici (Galeria Relevo, Rio de Janeiro), visando abrir uma outra faixa de interesse para o mercado em relação à produção de vanguarda dos anos 1960: no centro dessa tentativa estava um jogo de atração da classe média “esclarecida”, um novo tipo de comprador. Mas o trabalho de Boghici e o de alguns outros *marchands* que lutavam para a solidificação do negócio de arte (Galeria Bonino, Astréia, Petite Galerie etc.) se dispersavam no ambiente. O solo não era propício.

A política econômica emergente com os governos a partir de 1964 é que veio a permitir o estabelecimento de um mercado de arte. A maciça concentração de renda nos chamados escalões superiores estava, obviamente, na base do processo. Foi o que permitiu a uma ampla faixa de classe média um maior acesso aos bens duráveis, ampliando assim o espaço possível de atuação para o mercado de arte.

O mecanismo acionado pelo mercado com o objetivo de atrair capitais foi, como se sabe, o de promover uma vertiginosa alta de preços: os leilões eram o palco principal dessa atividade especulativa capaz de proporcionar grandes lucros e garantir liquidez aos capitais empatados. Num período de inflação acelerada entre 1970 e 1973, o mercado de arte chegou a representar uma alternativa considerável no mercado de capitais como aplicação da poupança gerada pelo processo de concentração de renda. A esse fenômeno chamou-se o *boom* do mercado de arte, e a opinião geral é a de que ainda estaríamos vivendo sob o impacto de seus efeitos, uma espécie de *pós-boom* ou quem sabe de *dis-boom*.

Segundo uma análise superficial, o mercado brasileiro apresentava então um real processo de ampliação. Não há dúvida de que o nível e a quantidade

das transações se multiplicaram, mas deve-se perguntar se isso produziu um vínculo mais efetivo entre o mercado e a produção. Isto é, se esse processo determinou uma transformação qualitativa no tipo de relação entre o mercado e a produção. Pode-se dizer que o que de fato ocorreu foi um processo acelerado de compra e revenda de obras, ou seja, um mecanismo dinheiro-mercadoria-dinheiro (D-M-D), que gera apenas lucro. Ora, não se formando nenhum vínculo entre mercador e produtor, a exemplo do que sucede nos mercados centrais, não se configura a mais-valia e conseqüentemente não se produz nenhum nível de tensão entre mercado e produção. Quer dizer: não ocorre o processo de acumulação que poderia determinar uma ampliação real do mercado e com isso gerar um desenvolvimento da produção local.

Os agentes de circuito exageram o alcance do *boom*: ele não foi suficiente para materializar um verdadeiro *mercado de arte* no Brasil, uma instância que transacione com a produção local e se interesse pela construção de uma História da Arte Brasileira. O *boom* nada mais foi do que um *momento de intensificação* desse comércio especulativo de objetos institucionalizados como arte por instâncias mais ou menos separadas do próprio mercado de arte local.

Uma análise tão sucinta basta para afirmar que o mercado brasileiro está apoiado em bases arcaicas e pouco estáveis. Isso se torna evidente pelo fato de operar com uma produção preexistente. Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resulta de sua própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos são aqui mais ou menos estranhas ao mercado, em todo caso não são detidas por eles. O mercado brasileiro manipula uma produção já institucionalizada. A opção para o crescimento da sua taxa de lucro está restrita à consecução de um processo especulativo de preços sobre essa mesma produção, o que entre outras coisas torna muito limitadas as fronteiras geográficas de sua esfera de ação: qualquer confronto com os mercados centrais denunciará automaticamente os seus preços inflacionados.

A produção local fica assim numa posição meio paradoxal: informada e possibilitada por uma instituição – a arte – que bem ou mal tem raízes aqui, ela passa quase sempre um tempo considerável imobilizada, à espera de uma veiculação por parte do mercado, numa situação por assim dizer marginal. Quando o mercado se dispuser a recuperá-la terá passado muitas vezes o tempo

de sua pertinência histórica mais efetiva: ela não será mais informação para o presente, não terá chances de participar ativamente no processo de transformação das linguagens. O tempo de recuperação do mercado, como se vê, não o compromete minimamente com a dinâmica de produção das linguagens no ambiente local.

Há, para a ação concreta do mercado, três estágios de produção de arte no Brasil. O primeiro surgiu antes do próprio mercado e mantinha com a elite cultural do país uma relação direta: vai desde os chamados acadêmicos e pré-impressionistas (Pedro Alexandrino, Eliseu Visconti, Almeida Júnior, Castagnetto), passando pelos modernistas (Tarsila, Malfatti, Di Cavalcanti etc.), até a geração da chamada Família Paulista (Bonadei, Rebolo, Volpi). Esse primeiro estágio da produção deve ser dividido em dois grupos, levando-se em conta sua relação com o mercado: o grupo formado pelos trabalhos iniciais desses artistas (em geral os únicos pertinentes do ponto de vista da História da Arte) que estavam em poder de colecionadores e que foram lançados ao mercado com a enorme valorização que sofreram; o grupo que reúne a produção mais recente desses mesmos artistas que, ainda vivos, assistem ao reconhecimento tardio de suas obras. Na maioria das vezes, diga-se, os preços astronômicos são alcançados pelas obras do primeiro grupo, retidas nas mãos dos *marchands*.

Esse primeiro estágio é o “tesouro” do mercado. Mas existe um segundo estágio que também estabelece um contato seguro com o mercado. É composto de artistas com uma linguagem já formada e cujo processo de institucionalização ocorreu independentemente do mercado. Foi sua condição pessoal, não sua relação com o mercado, que permitiu (trabalhosamente) obter essa institucionalização. Os meios utilizados nesse sentido são muitos e variados e se caracterizam todos por um penoso jogo de favores e contatos com a burguesia e por oportunidades ocasionais, desligadas em geral de qualquer aproximação à verdade dos trabalhos.

Como o mercado local se caracteriza precisamente pela ausência de interesse na própria produção que veicula, tudo o que se limita a fazer é se apropriar desses trabalhos já institucionalizados e procurar obter lucro com eles. E do modo mais desinteligente e caótico, sem uma mínima adequação ao contexto dos trabalhos: vamos encontrá-los misturados, entre “primitivos” e *gadgets*, sumariamente classificados como “figurativos” ou “abstratos”, conforme

o vocabulário vigente. Esse segundo estágio agrupa evidentemente manifestações muito diversas entre si: o mercado brasileiro, é claro, não respeita a lei primária de que não se pode somar quantidades heterogêneas.

Resta o terceiro estágio da produção, que se define exatamente por sua posição mais ou menos marginal ao mercado. Pode-se distinguir aí dois grupos de manifestação: um deles está afastado das relações de mercado porque ainda não houve possibilidade para sua absorção, o outro assume essa marginalidade e se coloca numa posição de antagonismo frente às relações propostas pelo mercado. O primeiro grupo é por assim dizer o estoque de reserva do mercado: na hora devida, no momento em que por si só conquistar algum nível de institucionalização, ele será convocado. Provavelmente o seu discurso já não terá então uma inserção cultural mais aguda, será presa fácil para os valores e significados culturais instituídos pelo mercado.

Para os artistas interessados em construir uma posição crítica frente ao mercado, na medida em que este se recusa a estabelecer um nível concreto de tensão e confronto com o seu trabalho, limitando-se muito eventualmente a transacioná-lo, resta praticamente a seguinte alternativa: ou se engajar no circuito internacional, ou se mobilizar no sentido de conquistar um espaço possível para sua produção, mais ou menos independentemente das relações com o mercado. O que não é impossível em nosso contexto dada a extrema debilidade do mercado.

MERCADO E HISTÓRIA DA ARTE

É fácil constatar, portanto, que o mercado brasileiro não é um agente de ativação, mas tão-somente um agente de apropriação do trabalho de arte. É uma instância mais ou menos alheia à própria construção da história da arte local. Ora, é impossível formalizar uma história da arte sem uma participação efetiva do mercado: como conceituação hierarquizada dos sucessivos lances artísticos aqui levados a cabo, como patrimônio ideológico das classes dominantes, não existe uma História da Arte Brasileira.

O que existe é uma crônica grosseira atualizada constantemente nos leilões. Para os efeitos especulativos almejados, é suficiente. Como se viu, o mercado trabalha com base numa distinção rudimentar de três estágios de produção que não correspondem a qualquer conceituação ou a qualquer ordem

inteligente a que se possa chamar de História. É possível dizer que a produção local de arte existe e sempre existiu à deriva: os numerosos artigos, estudos e livros sobre essa produção não chegam a organizar-se num contínuo histórico, mas existem também à deriva. A instituição Arte não se ocupa em ordená-los, não sente necessidade de formalizá-los (como instrumentos de dominação ideológica) numa seqüência legitimada por uma história.

Tudo isso resulta, é claro, da precariedade do campo superestrutural brasileiro. A superlegitimação simbólica do poder não consegue encontrar, nos países de capitalismo periférico, canais efetivos pelos quais se perpetuar. Parece não haver alternativa senão a de se legitimar na própria prática, no terreno informal do empírico, de modo desorganizado e selvagem. A história da arte seria nesse sentido uma sofisticação aberrante, apesar do capital empata-do no “negócio” há alguns anos.

Nos países centrais, a história da arte assume uma função precisa, como entidade ideológica, que vai muito além do jogo financeiro que propicia. Um exemplo famoso dessa funcionalidade ideológica foi a associação do Museu de Arte Moderna de Nova York e do Expressionismo Abstrato durante os anos 1950, na época da Guerra Fria. O individualismo contestatário, o desespero existencialista dos artistas do movimento tornaram-se então sinônimos da grandeza do liberalismo político promovido pela grande democracia norte-americana contra o totalitarismo anti-humanista da Cortina de Ferro e seu rígido Realismo Socialista. E isso ocorreu no nível de uma estratégia organizada internacionalmente que reivindicava nada menos do que a defesa do patrimônio cultural da civilização cristã ocidental.

Daí porque o mercado esteja nesse contexto obrigado a trabalhar no sentido de uma inscrição concreta dos trabalhos no ambiente cultural, ainda que seja justamente para recuperá-los e abafar ou distorcer as suas potencialidades críticas. Não se trata apenas de uma medida indispensável para sua sobrevivência econômica, para garantir a continuidade da produção e a emergência das *novidades* que lhe trarão os lucros, mas de uma obediência às regras ideológicas do sistema: o jogo cultural desempenha uma função positiva no equilíbrio político desse sistema.

A singularidade da instituição Arte como se apresenta no Brasil decorre da impossibilidade de fixar-se nos moldes do paradigma norte-americano e europeu, isto é óbvio. É na avaliação dessa ambigüidade e no modo de superá-la

e/ou explorá-la nessa ou naquela direção que surgem as diferentes posições críticas e as diversas propostas de política cultural. Pode-se dizer que em geral elas se debatem mais ou menos conscientemente entre uma *liberdade virtual* e uma *impossibilidade*. O paradoxo é apenas aparente – a virtualidade dessa liberdade está ditada pela própria impossibilidade. Examinemos o mecanismo.

Um olhar ingênuo poderia considerar positivo que a produção de arte no Brasil se faça mais ou menos longe das interferências do mercado. Desfrutaríamos assim de uma liberdade que os artistas dos grandes centros desconhecem, cercados que estão pelo mercado. Mas dada a situação de dependência das linguagens aqui forjadas aos padrões internacionais estabelecidos – esta dependência, como veremos adiante, é um fato estrutural, não pode ser abolida por nenhum ato de vontade –, que espécie de liberdade nos sobra? Talvez a de nos relacionarmos meio fantasticamente com a realidade da arte, sem uma mediação eficaz que deveria ser representada pelo mercado local. Parece claro, em todo caso, que essa liberdade não foi efetivamente conquistada pelos artistas, resulta apenas do desinteresse e do comportamento rudimentar do mercado. É uma liberdade que está confinada a um espaço vazio, marcado pela impossibilidade de uma interferência mais significativa.

Não se pode ignorar as possibilidades específicas de manobra que essa liberdade da indiferença permite, mas é obrigatório situá-las em sua verdadeira dimensão: há sempre quem confunda a facilidade de movimentação no meio de arte com uma transformação efetiva do processo de produção e circulação do trabalho de arte entre nós. Resulta daí uma estratégia da “malandragem” perfeitamente inócua e recuperável pelo sistema cultural vigente. Do modo como se apresenta, o meio de arte tem uma infinita capacidade de abrigar (mas nunca de *negociar*, *compreender* ou *veicular*) todo e qualquer tipo de linguagem, na medida em que isso não implica um compromisso mais sério de ordem econômica ou cultural.

É exatamente porque não existe uma História da Arte Brasileira, porque não está formalizada essa entidade institucional, que se pode manipular indistintamente todas as linguagens: elas *em princípio estão silenciadas*. Não há a rigor uma *recuperação* – esta pressupõe um incentivo à produção e em seguida uma apropriação comercial e ideológica dessa mesma produção –, mas uma *prévia neutralização*.

O meio de arte brasileiro permanece preso a uma *circularidade* remanescente da cultura de elite, não se adequa como o circuito internacional a uma

dinâmica de indústria cultural. Este último luta para conservar ao máximo um determinado fechamento que é indispensável ao papel ideológico da arte – o seu caráter restrito, classista, é o que distingue sua posição superior na hierarquia cultural –, mas o seu projeto expansionista o obriga a uma abertura polêmica, o obriga a permitir um confronto mais ou menos *público* entre as linguagens. Aqui, ao contrário, as diferenças entre as linguagens são apagadas, tudo se resume em um *mesmo* inosso e opaco. Posições e significados culturais radicalmente diversos cumprem um trajeto idêntico, indiferenciado. O circuito é indevassável.

*

A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Mercado e produção se relacionam, como vimos, de modo contraditório: dependem obviamente um do outro, mas encontram-se em posições opostas. A essa contradição básica, estrutural, vem somar-se uma outra quando se trata das linguagens contemporâneas brasileiras. É esta *dupla contradição* que vamos tentar explicitar daqui para frente.

Uma razoável definição operacional para esse complexo de linguagens que se pode denominar a Produção Contemporânea estaria centrada não em propriedades estéticas ou em um conjunto de procedimentos formais análogos, mas em uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico. O que parece especificar o desejo crítico dessas linguagens é o desmascaramento, a desmistificação do sentido social dessa instituição que pretende levar a efeito. Menos por meio de qualquer linguagem de denúncia do que pela utilização de uma inteligência sistemática que possa, por assim dizer, desarticular o mito da arte.

Está patente que as linguagens emergentes com os anos 1970 não pretendem tanto – como as vanguardas do início do século XX – promover rupturas formais e sim construir *um ponto de vista* diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Este *ponto de vista*, sobretudo político, não implica obviamente submissão a programas partidários, nem significa uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas em que aparece. Trata-se de superar a opacidade mítica em que a instituição arte mantinha protegidos os seus lances e ainda o ingênuo platonismo da condição de artista.

O pólo de referência para essas linguagens permanece sendo, inevitavelmente, a História da Arte. O que mudou foi o modo de encará-la: ela deixou de ser uma entidade quase sagrada, um patrimônio fechado em si mesmo, para aparecer como uma construção das ideologias dominantes. A discussão *arte-sociedade*, eixo central de todas as vanguardas, passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é o responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema da arte. O debate *no* trabalho e *por* meio do trabalho desse solo institucional talvez seja mais eficaz do que a retórica com a qual se costumava investir contra o tipo de circulação social imposto à arte.

É o mercado que representa e atualiza, nos países centrais, a História da Arte. E é portanto no diálogo ou, talvez, na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece, em função dele é que ela vai organizar sua estratégia: trata-se de uma espécie de jogo político que se trava entre as significações produzidas pelos trabalhos. Aos artistas interessa positivar o seu desejo crítico, eludindo ao máximo o poder de *recuperação* do mercado, ou seja, a sua capacidade de remeter essas significações ao corpo instituído da história da arte no qual serão por assim dizer canonizadas.

A Produção Contemporânea se apresentaria desse modo como um conjunto de linguagens diversas, trabalhando questões não menos diversas, mas com uma atenção comum ao solo institucional onde opera. Digamos que uma inteligência estratégica foi incorporada à própria produção das linguagens, ali onde antes se queria ver apenas a emergência da *criação*. A contradição principal dessa produção é obviamente a de que só pode existir e circular com o apoio do próprio agente de recuperação de seu discurso, o mercado.

A essa contradição, é claro, a produção contemporânea brasileira não escapa. Junta-se a ela, entretanto, uma outra, constituindo o que chamamos de *dupla contradição*. Esta segunda contradição resultaria da extrema precariedade da instituição Arte local, tornando toda e qualquer investida contra ela algo ambíguo e meio fora de foco: como atacar uma instituição que não se sustenta em bases firmes e que nem sequer cumpre o papel ideológico que em tese lhe está destinado? Somem-se a essa questão algumas outras: como positivar um desejo crítico num ambiente que se caracteriza pela dissimulação de seus reais interesses econômicos e ideológicos atrás de regras de participação e cumplicidade oriundos ainda da cultura de elite? Como evitar a posição de

“marginal cúmplice” que a instituição lhe confere estruturalmente? Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros na ponta de uma faca ausente? A investir contra moinhos imaginários?

Há sempre a possibilidade de se negarem essas contradições – o que não significa resolvê-las, mas precisamente escamoteá-las – apoiando-se num nacionalismo simplista: esses problemas diriam respeito apenas à realidade dos países desenvolvidos, aqui não teriam sentido. Resultariam de uma importação alienada de questões, fariam parte da nossa tradição de colonizados culturalmente. O compromisso da arte local seria manejar esquemas formais brasileiros, adequados à nossa realidade. É fácil demonstrar, entretanto, que essa formulação aparentemente metafísica postula a existência de uma pertinência em si de determinados esquemas formais a uma dada realidade – esconde na verdade um desejo de abolir os conflitos de classe (aqui sob a forma de choque entre linguagens) em favor de uma unidade nacional.

Agora o fato de que não existem esquemas formais brasileiros – os que se utilizam, no espaço do circuito de arte, de um determinado figurativismo “popular” manipulam como todos os outros artistas esquemas produzidos originariamente nos contextos dominadores – pode demonstrar o imobilismo reacionário dessa posição. Ela é *objetivamente* contra o processo de transformação de linguagens e representa nesse sentido um reforço à estratégia do mercado local.

O desejo de uma arte nacionalista apresenta-se afinal como um desejo de ordem – no sentido de calar contradições e tentar forjar uma totalidade sem conflitos – e a sua luta anticolonialista é pelo menos ambígua na medida em que recalca os verdadeiros laços de dominação que se estabelecem para além das fronteiras nacionais. Nessa direção, a sua proposta é sempre a de reformar, nunca a de acirrar contradições.

Uma outra espécie de recusa de dupla contradição em que se encontra a produção contemporânea brasileira emerge sob a forma de um cosmopolitismo ingênuo. Ela se caracteriza pelo desejo mais ou menos inconsciente de implantar o modelo institucional da arte nos grandes centros em nossa realidade. Na medida em que *de fato* só almeja conquistar posições mais confortáveis no interior do circuito para seus representantes, essa posição se permite ignorar a impossibilidade estrutural dessa implantação. O seu jogo é a reprodução dos procedimentos da produção contemporânea nos grandes centros.

A linguagem é tomada de maneira fetichista, como um sistema fechado sobre si mesmo; desligada do contexto efetivo onde é produzida, os seus compromissos são por assim dizer míticos: com o mito da História da Arte, com o mito da Cultura.

Resulta daí muitas vezes uma produção limitada às afetações e expectativas das ideologias pequeno-burguesas em seu desejo de universalidade. E resulta um mimetismo que nada tem a ver com a construção de nexos que caracteriza todo modo de conhecimento, a arte inclusive. O problema não está no fato de manipular esquemas produzidos nos grandes centros – o que é inevitável –, o que marca a insuficiência dessa produção é a relação mítica e necessariamente defasada que estabelece com esses esquemas: ela os recebe de maneira *submissa* desde o ponto de vista do *dominado* que aspira a um lugar entre os dominadores.

Em se tratando de uma produção que reivindica uma posição de contemporaneidade ocorre até algo de grotesco: a importação submissa de esquemas que em seu contexto original pretendiam significar justamente uma vontade de desmistificação da arte como linguagem da dominação simbólica. Transportados de modo acrítico, transformam-se em reforços da dominação e são assimilados pelo circuito sem produzirem nenhuma espécie de atrito mais conseqüente.

As duas posições – o nacionalismo e o cosmopolitismo – marcam uma mesma recusa: a de atuar dentro de uma contradição, sem a possibilidade de compor nenhuma síntese reconfortante. A primeira toma o que se poderia chamar de *ação residual* – a dinâmica específica dos resíduos locais que resultam do choque sempre renovado com as matrizes culturais – dos processos de arte no país como um todo orgânico, autônomo, que teria se realizado ou pelo menos deveria ser mantido a salvo da poluição estrangeira. Ela acredita na construção de uma História da Arte Brasileira como uma positividade exemplar. A posição cosmopolita, por sua vez, teima em ignorar essa *ação residual*. O seu compromisso é com uma noção de contemporaneidade que só pode ser classificada de ideológica na medida em que corresponde apenas a uma imagem vendida pelo próprio mercado. É claro que a filiação dessa produção à contemporaneidade internacional é imaginária; objetivamente ela está alheia a esse processo e não tem condições para *medir* os efeitos dos esquemas que importam dentro do contexto específico onde eles vão operar. O que recusa

na verdade é a *inferioridade* de quem se sabe trabalhando numa área lateral da instituição arte, quer dizer, isto é o que ela pensa poder recusar: o seu desejo secreto é fazer parte do grupo dos poderosos.

Vemos assim que a posição nacionalista não pode ser propriamente contrária à sintonia com os grandes centros, mas sim à atualização dessa sintonia: a sua produção resulta de uma sintonia já institucionalizada localmente que *pretende passar* por criação autóctone. A sua estratégia é simples, consiste em traçar um círculo ao redor de sua ideologia de produção, denominá-lo *arte brasileira*, e excluir todas as outras linguagens como agentes do colonialismo cultural.

A preocupação de atualizar a sintonia que caracteriza a posição cosmopolita não é acompanhada porém de nenhum cálculo de participação no ambiente cultural local. Não há, por assim dizer, uma leitura dos resíduos que constituem a nossa “história”, as suas linguagens não procuram uma compatibilidade para com esses resíduos. Nesse sentido, embora reproduzindo os lances mais típicos da contemporaneidade, elas estariam afastadas do eixo principal que governa essa contemporaneidade: a atenção estratégica ao circuito ideológico em que o trabalho de arte vai necessariamente se inserir.

UMA INTERVENÇÃO ESTRATÉGICA

Tendo em vista o quadro duplamente contraditório do sistema de arte local, como seria possível às linguagens contemporâneas atuarem de uma forma minimamente eficaz? Não há, é evidente, nenhuma fórmula que possa garantir essa eficácia. As possibilidades nesse sentido podem aparecer à medida que se utilizar um raciocínio estratégico adequado à realidade precária, não ortodoxa, irracional mesmo desse sistema. Não estão em jogo qualidades brasileiras metafísicas, nem índices mitológicos de contemporaneidade, o que está em questão é uma estratégia de intervenção cultural.

A especificidade do nosso meio de arte está, como vimos, na existência de uma distância entre a produção e o mercado, um espaço aleatório que se interpôs entre as linguagens e seu processo de veiculação e institucionalização. A espécie particular de exploração e opressão que essa distância determina sobre a produção já foi por nós assinalada, ainda assim é essa mesma distância que se apresenta como margem para as possíveis transgressões à ordem vi-

gente. E é nessa margem que se está obrigado a construir uma posição crítica. Trata-se, por exemplo, de utilizá-la com o objetivo de produzir formas não ortodoxas de veiculação, permitindo contatos mais ou menos *estranhos* da produção com o público.

Digamos que o estado selvagem do mercado de arte brasileiro permita ao artista movimentar-se um pouco mais dentro do eixo produção-consumo. Essa movimentação, mais precisamente, as possibilidades de engendramento de uma posição crítica comum aos agentes interessados numa posição de contemporaneidade que ela permite, seria por assim dizer a vantagem dialética que uma situação particularmente difícil oferece. Mas é necessário compreendê-la como um processo coletivo: a simples apropriação de um espaço no interior do circuito com vistas a expor uma produção é insuficiente para politizar a situação.

A estratégia “malandra” de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgressivo dos trabalhos isoladamente, significa de fato aceitar as regras do jogo, cair na armadilha do mito da arte: ao artista será deixado, como sempre, apenas a sua infinita capacidade de relacionar-se narcisisticamente com sua produção, seja ela de que tipo for. Na medida em que apenas *deposita* o seu trabalho em algum espaço do circuito obedece às suas regras e não interfere sobre o eixo *linguagens-leituras*. E é obviamente sobre esse eixo que se está obrigado a produzir transformações: não basta a produção de linguagens contemporâneas, é preciso produzir leituras contemporâneas.

A vantagem dialética acima mencionada não está tanto na capacidade de se inventar novos modos de veiculação – o que é possível até um certo ponto – mas sobretudo na possibilidade de se investir sobre as formas de veiculação existentes em um questionamento estranho a elas. A não estratificação das instituições, a ausência de um embate direto da produção com o mercado e os restos de mentalidade elitista ainda presente nos agentes do circuito facilitam as coisas nessa direção.

Pode-se a partir desse raciocínio definir uma idéia de intervenção cultural que já não seja vítima da crença empirista no valor crítico do trabalho em si. *A discussão em torno da inserção dos trabalhos no circuito é a forma precisa de intervenção.*

Trata-se hoje de discutir não mais um conceito de “eficiência” na relação arte/sociedade, mas sim a “pertinência” do discurso de arte diante dessa relação.

O conceito de eficiência, procurando aparentar um dinamismo cultural, escamoteia compromissos com interesses do mercado.

Desmistificada a noção “progressista” do mercado e o processo “moderno” de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como vértice do desenvolvimento de toda a arte apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso da dinâmica do capitalismo. O importante é analisá-la como um processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado.

A pertinência do discurso da arte se dá, respondendo a leitura feita até hoje pelo mercado, com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/sociedade em um momento de transição. O debate deve, pois, ocorrer no eixo *linguagens-leituras*, não se podendo defender a elaboração de linguagens contemporâneas sem simultaneamente viabilizar leituras contemporâneas. É essa relação que se trata de politizar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato com o sistema social mais amplo.

A PARTE DO FOGO

Cildo Meireles, José Resende,
João Moura Jr., Paulo Venancio Filho,
Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves,
Ronaldo Brito, Tunga, Waltercio Caldas

A Parte do Fogo é uma publicação para intervir no processo cultural brasileiro. Conquistar um espaço para a produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído. Este lugar não existe. Portanto, ninguém procure metáforas de ocupação para este trabalho. Conquistá-lo é produzi-lo como prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico.

A Parte do Fogo é um espaço em que trabalhos vão agir. Não se trata de transportá-los simplesmente para a folha de papel impressa. Assim como o desenho de um cachimbo não é um cachimbo, os trabalhos aqui presentes são outro trabalho, *A Parte do Fogo*. Não são registros da pura aparição, nem querem perpetuar este instante ingênuo. Distante do fascínio, da sedução, do cego deslumbramento, um outro *corpo* é materializado a partir de identificações com as questões dos trabalhos. Questões que até agora foram sua única garantia de continuidade querem se tornar agora explícitas. Logo, pressupõem um esforço contra o habitual raciocínio do circuito de arte no Brasil, que confunde tudo para depois achar tudo confuso. Uma confusão tática, acompanhada do séquito de sinais “teóricos” de reconhecimento, de consagração, de “calços culturais”, cumprindo a finalidade de instituir barreiras entre as práticas artísticas. Não respeitá-las, sabotar seus balizamentos, significa trazer à mostra processos similares que podem atravessar o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, a cultura dita popular. Persistir em fazer da arte uma questão, insistir em pensá-la, encontrá-la no lugar onde se processa.

Boa parte da “teoria” da arte é a simples renovação de uma mítica e arbitrária relação entre arte & sociedade. Forma reflexa em que transitam homologias, reino de um Sujeito onipotente capaz de falar a Arte. Permanente impossibilidade de aceitar a questão arte e sociedade enquanto momento e, portanto, pressupondo sua conseqüente superação. Na sua fome de histo-

ricidade, essas “teorias” se perdem de sua própria história. Pretendem escapar às próprias leis. Desse modo a configuração atual da “teoria” da arte acabou por impedir a emergência das questões da arte contemporânea.

Só é possível socializar o que está individualizado. Afirmar a banalidade, de curto-circuitar todo o universo da falsa teoria. A individualidade dos trabalhos habita o interior que afirma e suscita o exterior. É a exigência interior, o elemento banido, capaz de impor outro exterior. Uma outra socialização que não se encontra imediatamente com a sociedade, não deseja um todo orgânico, estruturado, para recebê-la como ponto pacífico a ser inscrito numa certa comunhão de interesses e compreensão. Afirmar a individualidade dos trabalhos é fundamentar o lugar de um confronto inevitável. Um conflito exposto, por exemplo, na irredutibilidade do texto à imagem. Na impossível solução do discurso *sobre* a imagem, *A Parte do Fogo* trabalha o choque da substância anterior, a idéia, com seus caminhos. Um traçado de resíduos abandonados que forma, no entanto, matéria de identidade. Desta problemática identidade ninguém trata, não interessa tratar.

Aqui a diferença dos trabalhos elimina a proximidade como índice de identidade imediata. É a aparente distância, essa proximidade distante, que os identifica. Imagens e textos. Espécie de aliados incomuns: unidos pela diferença. Uma identidade em que cada palavra, cada imagem, faz o mesmo percurso por vias diferentes. Aqui, a palavra não descreve a imagem, é uma imagem. E a imagem por si escreve sua palavra. Esta identidade está antes de qualquer *palavra* ou *imagem*, ela constitui a linguagem, o embate real, *A Parte do Fogo*.

Para o processo cultural brasileiro o que significa a nova política de conciliação do governo? Qual a *Produção* conveniente neste momento em que, para não perder as rédeas do processo, o governo estende a mão e grande parte da oposição, mais uma vez, se deixa conduzir? Estas questões, curiosamente, não fazem parte das preocupações e dissertações que se avolumam a cada dia sobre o tema. Parecem, mesmo, impertinentes (em todos os sentidos). Mas onde buscar as injunções culturais desses fatos senão na própria produção e em sua dinâmica? Levantado o peso do autoritarismo de um poder forte e centralizado, ressurgem um outro autoritarismo – o da conciliação imposta de cima para baixo. Mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas, intactas, reaparecem em certas manifestações, pretendendo dizer quem somos

e o que devemos fazer. Espécie de trabalho de reexumação, com caráter purificante. Um certo compromisso de *retomada*, um certo alívio com a volta de certos valores, são os elementos exclusivos dessa nova consciência moral da conciliação.

A partir daí, a inteligência do consenso deve impor-se também no domínio cultural e sobrepor-se ao embate das *diferenças*. Uma *linha de inteligibilidade* começa a se delinear e exercer pressão. Trata-se, evidentemente, de uma luta por *hegemonia* que se passa num território político imediato. Obedecendo a um recorte inadequado a seus fins mais ambiciosos, esta política desloca-se e infiltra-se como ditador de interesses no campo cultural. Diante dela, subitamente, descobre-se que algumas linguagens, alguns sentidos, podem ser indevidos, violentos até, porque ultrapassam determinadas fronteiras implícitas. Extravasam a consciência do contexto. Subitamente, aparecem *outros* valores inatacáveis, acima de discussões, e mais, pretendendo ditar os próprios objetos de discussão. Como nomear esses atos de censura que não são *A Censura*? Como apontar o autoritarismo da norma se a norma agora é “democrática”?

E necessário logo definir: a produção de que se fala refere-se à Cultura da sociedade capitalista. Noções como “democracia” e “povo” contam com a imprecisão que as caracterizam para tornarem-se apenas vocabulário constante de certos grupos de poder cultural em luta com outros grupos. A rigor, “povo” é apenas uma representação simbólica que se tornou conveniente. Entre a luta no interior da sociedade e a luta das linguagens no circuito de arte passam muitas e muitas instâncias. Estas instâncias são constitutivas do Real Cultural – é o saber dominante que procura escamoteá-las, sublimá-las, não exhibi-las. A verdade da instituição é cobrir o real da coisa instituída.

A instituição “democratiza” sua fala, o mercado “democratiza” sua fala, mudam, traficam conteúdos diversos, mas não alteram suas características. Basicamente, não interessa pôr a nu a *luta ideológica* em curso nos territórios que delimitam. Basicamente, escondem o processo real de formação dos valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história.

É preciso dizer que a retórica de Abertura pode recalcar eventuais linguagens de abertura. E, legitimando-se como Verdade Institucional, cumprirá este papel, com seu belo nome e tudo. O que se observa como sintoma é grave: não se fala em novas linguagens, não se indaga pelas novas linguagens,

não se desejam novas linguagens. Ao que tudo indica, estas seriam pura e simplesmente aquelas que foram reprimidas pela censura oficial. E, entre elas, como a própria inteligência do Poder supunha, não existem diferenças.

O fato da *Volta* – de pessoas e organizações banidas, de algumas liberdades democráticas – parece travestir-se numa *Pulsão de Volta*. Recusa do presente desse agora múltiplo e contraditório – em favor de algum passado mítico, contaminado por quinze anos de praga maldita. A quem interessa, a quem pode interessar esta vigência mítica? São suspeitos esse desejo abstrato de união, essa vontade de construir “à força” uma totalidade cultural. A busca de uma identidade cultural brasileira, à custa de suas próprias contradições, é apenas a busca de uma Máscara Cultural Brasileira. E a que se está pintando conhecemos bem demais. Cansamos de seus chavões, de suas figurações, de suas maquiagens. *O Ilusionismo da Brasilidade*, encampado por todas as forças em disputa de poder, vai nos seduzir outra vez? Esquecemos, recalamos, mais uma vez, que *os enunciados em si brasileiros, enunciados em si populares*, são sempre e necessariamente os enunciados da tradição? Só ela acredita e impõe regras definitivas, verdadeiras em si mesmas.

A exigência da Comunicação – não a própria – a paradoxal *exigência de empatia imediata*, toda essa aflição pelo sentido, essa ânsia de que tudo faça sentido, não será uma angústia de resistência? Digamos logo, uma angústia de resistência acadêmica, um medo que se manifesta no desejo de preservar, guardar, entesourar valores. A velha recusa, o velho pânico do Novo, ou seja, do desconhecido. Um Novo imediatamente inteligível é uma contradição em termos. O momento ininteligível do Novo – a temporária suspensão das nossas certezas – não agrada à Consciência Dominante. Esta deseja a superfície clara e imóvel do espelho para contemplar-se, reconhecer-se, duplicar-se. Rejeita, repele a inquietude das pulsões inconscientes, dos impulsos que não domina. Por isto, o compromisso do *velho-novo*.

O suave terror obscurantista que cerca e sempre cercou o trabalho de arte no Brasil será ou não ameaçado pela “Redemocratização”? A desinteligência do circuito de arte será de fato combatida pela ação mais desinibida das chamadas “forças democráticas”? Ou prosseguirá o jogo, com outros nomes, outros rótulos, outros conteúdos, submetidos ao mesmo processo, às mesmas ideologias? A tática da desorganização, a inteligência da pasta, são as conhecidas armas do sistema de arte no Brasil para impedir o confronto efetivo das

linguagens e seu conseqüente esclarecimento. É preciso saber, querer saber, o que se está falando e mostrando, *de onde, em qual direção*. E preciso que venham a público as posições, as estratégias de linguagens, muitas das quais vivem e se reproduzem deliberadamente na sombra, fugindo da própria explicitação. Seguindo os “conformes” do sistema, perpetuando-se pela indefinição e pela tenaz obsessão de ignorância com relação a si mesmas, ao que é diverso ou mesmo oposto. Essa indefinição é evidentemente estudada, calculada, e transforma a arte brasileira num jogo de belas aparências falsas: mostra, exhibe as cenas da qual está ausente, porque onde realmente está presente não pode mostrar.

Estas questões só podem ser respondidas pela relação direta e crítica com a produção vigente, pelo posicionamento das linguagens e frente às linguagens. E é exatamente contra isto que se articulam os elementos dominantes do circuito de arte, porque esta é a única relação capaz de *abrir* e introduzir elementos incompatíveis com suas regras.

O jogo decreta que todas as suas relações têm que ser aparentes e, pior, se possível, mantendo contatos imediatos, não importa de que grau, com referências externas a partir de vagas categorias tais como “vida”, “mundo”, “público” ou um prosaico e ilusório “nós”. O direito de entrada passa por códigos tidos como capazes de restituir algo perdido. Será tão difícil verificar que tal processo existe para colocar fora da lei – da qual os agentes dominantes são simultaneamente legisladores e árbitros – o território tenso que daria a dimensão ridícula de seu palco?

O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interdidas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica, *A Parte do Fogo*.

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO (O NOVO E O OUTRO NOVO)

Ronaldo Brito

Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século XX, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum Ideal teórico, nenhum princípio formal poderiam mais defini-la ou qualificá-la a priori. Seguindo um movimento paralelo ao da ciência – e até da própria realidade, com o afluxo das massas – a arte tornou-se *Estranha*. A sua aparência mesma mostrava-se oposta ao mundo das aparências, com o qual sempre esteve (problemativamente) ligada. A Modernidade apresentava de início um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção. Bigode e cavanhaque na Mona Lisa, peças de mictório em museu, assim por diante. Mas o gesto de liberar implica uma situação de opressão, uma situação insustentável. A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta, um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal. E de um objeto – o mundo – que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito. A correlação organizada – amarrada mesmo por laços de autoridade indiscutíveis – entre Sujeito e Objeto, a famosa Razão do século XIX, dissipava-se ao sabor dos ventos no cotidiano massificado. Era desconstruída minuciosamente nos laboratórios de pesquisa e salas de aula. Por que os ateliês ficariam alheios a essa, digamos, Confusão Esclarecedora?

A radical negatividade Dadá, o escândalo surrealista e a Vontade de Ordem Construtiva, com suas diferenças irredutíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da Contemplação, o lugar por excelência das Belas-Artes. Sem a segurança desse lugar – sem o sublime dessa atividade imaterial e desinteressada da contemplação pura – onde situar a arte? Uma resposta inicial era evidente e inquietante: em nenhum ponto fixo que organizasse, em perspectiva, o mundo ao redor. As chamadas artes visuais não distribuía mais

um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da *Nossa visão*. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade. Assim, não localizavam nada – inversamente, tiravam as coisas do lugar. Ora, com isso perdiam sua posição marcada, os pontos de apoio, ficavam enfim deslocadas. Isto é, sem localização fixa. Histórica e filosoficamente destinadas pelo Ocidente a *duplicar* a Realidade – daí sua condenação ou valorização –, a arte perdia o seu estatuto ao voltar-se contra si mesma e contra o Real enquanto *Unidades*. Realizava desse modo tarefa simetricamente oposta à que lhe fora atribuída.

Desde então, fala-se em *Crise da Arte*. Em sentidos vários, de maneiras diversas, a arte não reencontraria mais a plena Razão de Ser. Claro, a crise era extensiva a todo o espaço cultural, a todo o *Simbólico* de um mundo em meio a processos de transformação que o desfiguravam ininterruptamente. No caso da arte, porém, a contradição atingia em cheio a própria obra, suspensa e indefinida agora entre seu caráter único – guardado pelas belas-artes – e a multiplicidade exigida pela técnica. Esta inadequação básica, imediata, provocava no trabalho uma premência, uma tensão, que em diferentes níveis seguem presentes ainda hoje. Obrigada a ser *Única*, convocada a ser *Múltipla*, a obra de arte virava um campo de batalha no qual lutavam forças opostas e desiguais. Cindia-se assim a *Bela Aparência* e dela emergiam espaços e figuras sem nome. Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é *isto*. Qualquer *isto*. Um *isto* problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar. O saber da arte, o poder da arte, desenvolvidos mais ou menos à sombra na civilização do *Logos*, puseram-se em movimento para “compreender” a nova situação. O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz.

Pensar a morte da arte, praticá-la, por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século XX. Que o fizessem pondo em circulação uma infinidade de novos esquemas formais, novos procedimentos, assimilando ainda uma complexidade de raciocínio aparentemente estranha à sua *démarche*, prova somente a qualidade do problema. Nenhum gesto isolado, nenhum decreto,

conseguiria interromper esse processo intelectual coerente sobre o qual o Saber Dominante Ocidental (a Filosofia e, em seguida, a Ciência) sempre manifestou desconfiança ou desprezo. De fato, ao colocar-se em xeque, a arte visava também ao que se *pensava* e ao que se *dizia* correntemente dela. Eis um ponto em que, surpreendentemente, filosofia e senso comum andaram muitas vezes juntos. Hoje aparece cada dia com mais clareza a distinção – senão a contradição – entre o *Saber da Arte* e o *Saber sobre a Arte*. Entre a verdade produtiva dos trabalhos de arte, ao longo da História, e o discurso da História da Arte. E se constata o quão pouco se conhece desse primeiro e decisivo saber, apesar dos esforços em direção a uma pretensa ciência da arte.

Dessa diferença, passada às vezes sob silêncio, a arte moderna tirou sua força de emergência. Da insuspeitada distinção entre a obra e o valor da arte. Ou, em linguagem contemporânea, entre o trabalho e o Sistema da Arte. Obviamente um faz parte do outro, mas não são coincidentes. O que causou escândalo, impôs-se como poder negativo, foi afinal a revolta do trabalho contra o seu processo de institucionalização. A discussão do seu valor social, no sentido amplo do termo. As linguagens da arte, subitamente evidenciou-se, não criavam o próprio valor. Este era construído, fabricado, pela estrutura burocrático-ideológica que as cercavam. Como tudo o mais, essa atividade que se supunha existir numa região qualquer da empiria mas abaixo do Real, com letra maiúscula – protegida e dominada por ideologias como a da genialidade – possuía uma materialidade social. Era instrumentalizada como força simbólica, cumpria papéis enfim. Ao investir contra esses papéis a arte investia de certo modo contra si mesma – ela também era isto, quisessem ou não as estéticas decadentes da arte pela arte. Mas ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica. Interpunha uma distância polêmica entre a sua inteligência e as figuras do Museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada História da Arte.

Esse espaço crítico precário, essa distância polêmica, as vanguardas criaram a golpes de lúcida loucura. Pode-se tomá-los como o seu verdadeiro trabalho, para além das obras e ideologias específicas. Aí residiu, rigorosamente falando, o *Território da Vanguarda*, seu valor e delimitação históricos. Depois desse momento, fala-se em vanguarda num sentido figurado, ou de fato equivocado. Como o termo *Vanguarda* implica e explica, ela significou um momento em que

a produção estava radicalmente à frente do local onde operava a Instituição-Arte. Ora, um descompasso *radical* só pode sê-lo uma única vez – no momento mesmo em que é denunciado. A defasagem entre a produção e a instituição segue em curso no nosso conturbado universo cultural, mas agora sob o paradoxal signo da *continuidade do descompasso*. Nomeá-la vanguarda, a rigor, é desconhecer a realidade atual ou abusar do termo: não pode haver a tradição da vanguarda, a não ser como contrafação.

A TRADIÇÃO DA INQUIETUDE

A institucionalização da modernidade, a complexa manobra de transformações e recalques que exigiu do universo simbólico dominante, produziu uma esquisita situação. Harold Rosenberg chamou-a *A tradição do novo*¹. O ingresso dos objetos modernos na história da arte não se fez sem profundas acomodações do terreno. Mas ocorreu, é um fato consumado. Aquela material em princípio “inaceitável” foi enfim submetido ao mesmo processo sublimante e, tanto quanto as obras do passado, transformou-se em Figuras Ideais. Modelos, coisas transcendentais à condição de coisas. A modernidade vencera, a modernidade perdera. Não há meio simples e direto para sintetizar a questão. Necessariamente toma forma antitética, obriga a pensá-la em suas diversas dimensões. Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda. A tradição moderna apresenta-se entretanto de maneira problemática, pois a instituição não detém ainda sua completa inteligibilidade. Daí o “eterno retorno” da questão da vanguarda – a presença surda de conteúdos como a morte da arte, a antiarte e outras metáforas dessa ordem, ou melhor, dessa desordem. Daí o sentimento de falência, o fantasma de culpa que parecem onipresentes em todos os espaços do mundo da arte. De algum modo, os trabalhos radicalmente modernos ainda pressionam e irradiam uma inteligência avessa à ideologia Belas-Artes. Esta percebe e recupera só os traços superficiais, os signos externos. As operações transgressoras não são devidamente assimiladas. O que pode significar, por exemplo, *pensar* um Picasso? Certamente algo diferente das verdades correntes

¹ ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

conseguiria interromper esse processo intelectual coerente sobre o qual o Saber Dominante Ocidental (a Filosofia e, em seguida, a Ciência) sempre manifestou desconfiança ou desprezo. De fato, ao colocar-se em xeque, a arte visava também ao que se *pensava* e ao que se *dizia* correntemente dela. Eis um ponto em que, surpreendentemente, filosofia e senso comum andaram muitas vezes juntos. Hoje aparece cada dia com mais clareza a distinção – senão a contradição – entre o *Saber da Arte* e o *Saber sobre a Arte*. Entre a verdade produtiva dos trabalhos de arte, ao longo da História, e o discurso da História da Arte. E se constata o quão pouco se conhece desse primeiro e decisivo saber, apesar dos esforços em direção a uma pretensa ciência da arte.

Dessa diferença, passada às vezes sob silêncio, a arte moderna tirou sua força de emergência. Da insuspeitada distinção entre a obra e o valor da arte. Ou, em linguagem contemporânea, entre o trabalho e o Sistema da Arte. Obviamente um faz parte do outro, mas não são coincidentes. O que causou escândalo, impôs-se como poder negativo, foi afinal a revolta do trabalho contra o seu processo de institucionalização. A discussão do seu valor social, no sentido amplo do termo. As linguagens da arte, subitamente evidenciou-se, não criavam o próprio valor. Este era construído, fabricado, pela estrutura burocrático-ideológica que as cercavam. Como tudo o mais, essa atividade que se supunha existir numa região qualquer da empiria mas abaixo do Real, com letra maiúscula – protegida e dominada por ideologias como a da genialidade – possuía uma materialidade social. Era instrumentalizada como força simbólica, cumpria papéis enfim. Ao investir contra esses papéis a arte investia de certo modo contra si mesma – ela também era isto, quisessem ou não as estéticas decadentes da arte pela arte. Mas ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica. Interpunha uma distância polêmica entre a sua inteligência e as figuras do Museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada História da Arte.

Esse espaço crítico precário, essa distância polêmica, as vanguardas criaram a golpes de lúcida loucura. Pode-se tomá-los como o seu verdadeiro trabalho, para além das obras e ideologias específicas. Aí residiu, rigorosamente falando, o *Território da Vanguarda*, seu valor e delimitação históricos. Depois desse momento, fala-se em vanguarda num sentido figurado, ou de fato equivocado. Como o termo *Vanguarda* implica e explica, ela significou um momento em que

a produção estava radicalmente à frente do local onde operava a Instituição-Arte. Ora, um descompasso *radical* só pode sê-lo uma única vez – no momento mesmo em que é denunciado. A defasagem entre a produção e a instituição segue em curso no nosso conturbado universo cultural, mas agora sob o paradoxal signo da *continuidade do descompasso*. Nomeá-la vanguarda, a rigor, é desconhecer a realidade atual ou abusar do termo: não pode haver a tradição da vanguarda, a não ser como contrafação.

A TRADIÇÃO DA INQUIETUDE

A institucionalização da modernidade, a complexa manobra de transformações e recalques que exigiu do universo simbólico dominante, produziu uma esquisita situação. Harold Rosenberg chamou-a *A tradição do novo*¹. O ingresso dos objetos modernos na história da arte não se fez sem profundas acomodações do terreno. Mas ocorreu, é um fato consumado. Aquela material em princípio “inaceitável” foi enfim submetido ao mesmo processo sublimante e, tanto quanto as obras do passado, transformou-se em Figuras Ideais. Modelos, coisas transcendentais à condição de coisas. A modernidade vencera, a modernidade perdera. Não há meio simples e direto para sintetizar a questão. Necessariamente toma forma antitética, obriga a pensá-la em suas diversas dimensões. Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda. A tradição moderna apresenta-se entretanto de maneira problemática, pois a instituição não detém ainda sua completa inteligibilidade. Daí o “eterno retorno” da questão da vanguarda – a presença surda de conteúdos como a morte da arte, a antiarte e outras metáforas dessa ordem, ou melhor, dessa desordem. Daí o sentimento de falência, o fantasma de culpa que parecem onipresentes em todos os espaços do mundo da arte. De algum modo, os trabalhos radicalmente modernos ainda pressionam e irradiam uma inteligência avessa à ideologia Belas-Artes. Esta percebe e recupera só os traços superficiais, os signos externos. As operações transgressoras não são devidamente assimiladas. O que pode significar, por exemplo, *pensar* um Picasso? Certamente algo diferente das verdades correntes

¹ ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

atribuídas a Picasso. O saber produzido por esse artista, quem o acompanha no registro correto, no seu embate minucioso (e silencioso) com a História da Pintura? Não é um problema de *métier*. Mas exatamente a questão da pintura enquanto sistema organizador da visualidade, cotidiana, inclusive. Desnecessário praticar pintura para compreender a questão. É indispensável, contudo, conhecer por dentro as articulações do processo para não ficar preso à sensibilidade do olho empírico. Esta sensibilidade, contra a suposição comum, é a que existe de menos espontânea: está totalmente determinada pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade. Gostar ou não gostar, nesse sentido amplo, é a mesma coisa – em qualquer dos casos já se perdeu a chance de ver o real do trabalho ao traduzi-lo na rede instituída do *Visível Possível*. E este, vale insistir, não representa o limite do olho humano e sim o de uma dada construção da Visualidade coerente com a implantação e manutenção da ordem burguesa. Aí dentro a modernidade artística situa-se ambígua e dificilmente. Onde se queira mostrar sua estrita aderência a essa ordem, até mesmo alguma função protetora, é fácil localizar as partes antagônicas (o raciocínio acima pretendeu demonstrá-las). Onde, inversamente, se tente provar uma oposição absoluta entre o modo de produção capitalista, vamos dizer, e os procedimentos da arte moderna, o raciocínio corre o sério risco de cair no vazio. Impossível ser simples em se tratando de relações ou refrações complexas, superpostas, invisíveis a olho nu. Impossível decidir a questão num julgamento formal de valor.

Essa resistente inadequação, essa inquietude dos esquemas formais modernos (Theodor W. Adorno²: as formas são conteúdos historicamente condensados) no quadro da História da Arte, vai possibilitar uma arte contemporânea e, adiante, um espaço da contemporaneidade. Este não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites. Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, *válida por si*, há, isto sim, *démarches* distintas agindo “dentro” e “fora” deles. “Dentro” porque o trabalho de arte contemporâneo não encara mais a ação modernista como esta se

² ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.

idealizava e sim como resultou assimilada e recuperada. A erosão dos novos valores, a modernidade evidentemente desconhecia: a luta era contra os arraigados valores do século XIX. A partir da *Pop*, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o Princípio da Realidade impôs à libido das vanguardas. Mais grave, com a certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens – estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são.

“Fora”, os procedimentos são outros também. A mudança da hegemonia do mercado de Paris para Nova York não foi somente uma questão geográfica. Foi uma mudança estratégica. Nova York não é um centro como Paris o era, representa um novo tipo de hegemonia que age pelo descentramento, pela expansão volátil, sem fronteiras nacionais ou outras delimitações fixas. Os novos procedimentos condensam as articulações do circuito: os ismos se atropelam a ponto de perderem sentido, a “História da Arte” aparece cada vez mais maciça e, até, totalitariamente. Os trabalhos acumulados não vão possuir uma cronologia explicativa de movimentos. Não existe mais uma ordem de sucessão temporal que permita o encadear de semelhanças, oposições, filiações e conflitos. Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nitidez da instância genealógica da História da Arte e multiplica-se a densidade e complexidade da instância teórica. Não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um “amontoado” de teorias coexistindo em tensão, ora convergentes, ora divergentes. Esta é a História deste Outro Novo. Ao mesmo tempo, em contrapartida, a produção se especifica, analisa com detalhes cada um de seus momentos, é atravessada por uma série de exigências técnicas que põem em suspenso o próprio conceito de arte como era e ainda é entendido. E aqui a técnica deixa de ser meio expressivo do sujeito. Ao contrário, passa a ser necessidade objetiva de os artistas dominarem uma racionalidade profunda e generalizada para acompanhar as determinações do sistema cultural. Necessidade de investigar o seu campo de atuação no nível da consciência crítica. Numa certa medida, não é mais a arte que permite a história da arte e sim o inverso – a História da Arte, esta construção a posteriori, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la.

Curioso, sintomático mesmo, pouco se fala na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Talvez inconscientemente a última passe, para a

maioria, como mera decadência da primeira. As grandes obras teriam sido feitas e restaria apenas a tarefa de esgotar as linhas de pesquisa modernistas. Ou então o contemporâneo vira sinônimo de toda realização do momento, resumida assim a uma cronologia empírica. Esse critério risível esquece, prefere esquecer, a luta que se trava no campo simbólico para tratá-lo como espaço neutro, contínuo e indiferenciado. Num outro nível, menos inconsequente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resistência em reconhecer a Questão Contemporânea e sua especificidade. Esta mostra-se muito menos maleável a simplificações, pois rejeita esquemas formais ou conteúdos privilegiados. Nem sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte – ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma Instituição Histórica enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte.

AS MANOBRAS CONTEMPORÂNEAS

Como abordar a Questão Contemporânea? De que maneira encaminhá-la? Em torno dessas indagações esse texto vai tentar localizar alguns pontos. A dificuldade inicial reside na impossibilidade de aceitar certas colocações correntes, com conceito e reputação críticos formados. Por exemplo: toda espécie de interrogação direta sobre arte e política, arte e sociedade, arte e tecnologia, arte e ciência etc. Este modo de questionar revelou-se improdutivo ao querer definir os nexos entre as transformações da arte moderna e aquelas ocorridas nesses outros espaços. Quase sempre o reducionismo mutilou a própria realidade da arte. A experiência contemporânea conduz a manobras simultaneamente mais abertas e precisas. Paradoxalmente, para decifrar os pontos de contato entre a arte e os demais processos sociais, mostrou-se imprescindível aprofundar a investigação no interior da própria arte e aí, só aí, violar sua intimidade e esclarecê-la. Não se pode tomar suas representações empíricas e procurar ligá-las, à força, com outros interesses. Querer que a arte diga o que não quer dizer, e sim o que se quer que ela diga¹. Na verdade, essas operações imediatistas acabavam por deixá-la intacta, não empreendiam

¹ Segundo Adorno, o elemento engajado é sempre o elemento não artístico do trabalho.

a tarefa de desmontar sua construção e apontar suas conexões e complicitades dentro do que se está no direito de chamar guerra ideológica em curso. Falhavam em criticar sua inscrição no processo de transformação social, falhavam ao pretender usá-la como “instrumento” revolucionário. Sem pensá-la como objeto específico – atravessado por interesses de todas as ordens sim, mas mediados sempre por uma instituição e uma História particulares – é impossível conhecer o real da arte como discurso e saber promovidos e hierarquizados pela civilização cristã-ocidental.

Do mesmo modo, a Questão Contemporânea resiste às inevitáveis investidas acadêmicas formalistas. As diversas empresas teóricas que desejam adequar os novos procedimentos ao *telos* da história da arte esbarram de saída com a “falta” de novidade, a impossibilidade de localizar, precisa e inequivocamente, *um lance*, *um sintagma*, com grau positivo de transformação. Para uma certa contabilidade positivista, a contemporaneidade artística lembra um simples *Espaço da Repetição*. À falta de rupturas formais (bem entendido, o que supõe serem rupturas formais), o moderno olhar acadêmico pensa reencontrar a antiga estruturação dos códigos visuais clássicos, no máximo procura detectar mudanças sintagmáticas dentro da continuidade modernista. Em ambos os casos, erra o alvo. Ver na *Pop*, insistindo no exemplo, um retorno ao figurativismo é acreditar demais no *Estilo* e em tudo o que essa suspeita categoria esconde – a própria verdade produtiva. De fato, a inteligência *Pop* é de ordem mais *Abstrata* do que a maioria da arte dita abstrata, presa já às *Figuras da Abstração*. Uma aguda consciência reflexiva da materialidade *arte* e uma concepção altamente abstraída do seu sentido histórico estão na raiz da operação *pop* – suas figuras são assim abstratas por excelência, põem em xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída. Só a extrema e surpreendente aderência de preconceitos substancialistas no interior das visões formalistas explica leitura tão grosseira – a organização horizontal-vertical de Mondrian viraria, nessa linha de raciocínio, uma *Substância*, um *Conteúdo*, carregados de verdades em si, e em seu nome seriam isoladas todas as outras sintaxes. Isso significa não apenas a incompreensão da *pop* mas do próprio Mondrian e demais postulados construtivos anti-substancialistas. Inferir relação coerente entre as imagens *pop* e os conceitos que “representam” é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos. Identificar todo e qualquer

procedimento “figurativo” com a estruturação da linguagem tradicional implica fetichizar os chamados procedimentos abstratos – promovê-los, no nível imediato e até certo ponto falso do Estilo, à categoria de Norma. Quer dizer, academizá-los, buscar a estruturação definitiva. Não perceber a desestruturação da linguagem *pop* passa a ser apenas sintoma de um desejo renovado de ordem. Sintoma de um desejo de sentido pleno.

Mas o simples ato de enquadrar a *pop* na seqüência da Arte Moderna, como novo lance transformador, não vai também muito longe. Trata-se de um gesto assimilatório, já devidamente produzido pelo mercado e por museus em âmbito internacional. À custa, diga-se, do poder de fogo *pop* por excelência – a informalização generalizada dos conteúdos e hierarquias do Mundo da Arte, sua redução ao modelo chapado da sociedade de consumo, a dispersão inteligente e calculada dos vários momentos e instâncias desse sutil canal ideológico. Embora contabilizada pelo “desencanto” *pop*, a recuperação de seus esquemas e sua entronização na História da Arte violam a inteligência do movimento ao realizar *démarche* inversa: reconstruir a positividade dos momentos da arte e passá-los, incompreensível e magicamente, sob a forma mítica de um valor sem valor, “objeto de cultura”. Nessa assimilação entretanto foram e vão um pouco as cinzas – ou a areia – da prévia consciência da obra *pop* sobre o seu destino “assimilável”. Pela primeira vez, visivelmente, os trabalhos traziam consigo as marcas da própria alienação – existiam na tensão de serem o que não eram e não serem o que eram. Essa cicatriz risonha do trabalho *pop* continua a incomodar a instituição que o absorve e trafica, a ironizar sua zelosa violência.

Há, sim, um conformismo aí. Ao conformar-se ao ambiente em redor, moldar um estilo homólogo, o trabalho *pop* rompe, numa primeira instância, com a tradição romântica maldita. Tradição de culto ao embate imediato. Nesse aspecto, comparativamente, a contemporaneidade em geral tende à sobriedade e à economia de meios. O peso da morte da *Morte da Arte* foi considerável, suficiente para levar à reavaliação de seu verdadeiro poder. Um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico, vai aparecer, entretanto, como nova modalidade de combate crítico. Um raciocínio analítico, mediatizado, que logre detectar as articulações da materialidade arte e nela possa intervir com um cálculo de eficiência. A presença problemática desse cálculo caracteriza e distingue a produção contemporânea, muito mais do que quaisquer procedimentos formais ou núcleos temáticos.

RAZÕES DE ARTE

Operação mimética – e não puramente eidética –, a arte sempre estabeleceu relações sinuosas, escabrosas até, com a Racionalidade. No limite, sempre produziu verdades mais ou menos clandestinas enquanto tais. Verdades menores, errantes, que não chegavam a enfrentar o tribunal da Razão. Reino do talento e do gênio, atributos da Naturalidade, participava da cultura com esse estatuto ambíguo – para sua glória e transitoriedade. Dizendo o mínimo: a arte passava por uma estranha espécie de conhecimento que não se auto-conhecia. Assim foi aceita e nomeada. E, por essa limitação constitutiva, estava em tese desde Platão condenada a desaparecer. A sedimentação generalizada – e generalizante – da Razão Técnica, a partir do século XIX, transforma porém a morte da arte em matéria cotidiana: o novo ambiente, a psicanálise, a política, a ideologização progressiva das esferas de comportamento ameaçam diretamente invadir seu domínio, dissipar seu interesse, desmitificar sua sedução. Em meio ao rigor especificante da ciência e à expansão volatizante dos processos ideológicos, onde ficaria a arte? Onde poderia desempenhar tarefa própria, sem dissolver-se na organização do Conceito ou perder a identidade nos meandros de um ultra-ativo senso comum eletrônico?

A racionalidade artística é levada assim cada vez mais a acirrar-se – sobretudo para sustentar sua diferença frente às demais racionalidades instituídas. Afastar-se delas e lograr legitimação como saber específico. Na era da modernidade, isto foi feito ainda em grande parte no contato crítico imediato com o material artístico tradicional, vamos dizer, *in loco* – ali onde se articulava a tradição – no nível da organização do espaço, da pincelada mesma, ou no nível dos fetiches de pensamento. Por perceber e atacar os limites mais amplos desses fetiches, Duchamp tornou-se Duchamp – o precursor da contemporaneidade. Foi um privilégio da modernidade surgir como um *saber a mais* diante da razão do século XIX – em plena vigência cotidiana até pelo menos os anos 1940 – e seu desprezo quanto à capacidade racionalizante da arte. Subitamente, esta chocou pelo excesso de inteligência e com isso capitalizou uma estranha positividade. Agora a questão surge muito mais rarefeita, mas sutil e difícil – a tarefa é trabalhar sobre as rupturas modernistas, elucidá-las, “desidealizá-las”, rompê-las se possível. Romper rupturas, eis a embaraçosa situação. Para a arte contemporânea o problema assume, de saída, forma de aporia: o que fazer quando tudo já foi feito?

Vencer esse bloqueio inicial, esse apriorismo repressivo, que carrega o estigma da academia, exige desdobramentos reflexivos e violências estratégicas – seu material mediatizado, integralmente culturalizado, não permite à produção contemporânea agressão direta. Esse material já resulta de sucessivas agressões que formam a sua História. Nesse terreno minado, saturadamente histórico, não há lugar para a consciência ingênua. O fato de a maior parte da produção atual se resumir a um anacrônico esforço para renaturalizar a arte demonstra apenas a persistência suicida do Mundo da Arte em recalcar a História e a Política para apegar-se a um estatuto oriundo do século XVIII. E representa, sem dúvida, uma reação à própria modernidade enquanto projeto de transformação desse estatuto. A farsa da renaturalização da arte seria assim um meio sub-reptício para afirmar sua validade sem entrar em choque com o Real, como se fosse possível escapar ao processo de racionalização que toma progressiva, cancerosamente, todas as dimensões do real e nelas imprime a pressão da produtividade.

Mais do que nunca, aparece agora o caráter regressivo e reacionário da arte pretensamente a-histórica: um trabalho atual que tenta passar por cima de sua história enquanto objeto de arte perpetra uma delicada violência fascista – se oferece candidamente ao consumo do imaginário dominante e para tanto procura apagar as marcas que expõe, contra a própria vontade, como produto de uma acirrada luta histórica. Trabalhos dessa ordem, trabalhos-maquagem, formam vários segmentos do meio de arte e compõem, em conjunto, uma maquiagem para esse meio – um recanto nostálgico-decadente que finge ignorar os acontecimentos a seu redor.

CAPITALIZANDO O ZERO

Um cálculo de razão, uma incessante cerebração, passam constitutivamente pelas várias instâncias da arte contemporânea na exata medida em que seu lugar é apenas e radicalmente reflexivo. Até certo ponto, existe somente na trama da própria produção, não possui materialidade definida. Operando sobre o choque da modernidade com o real, não detém a ciência do seu próprio choque – este ainda está interiorizado no trabalho de forma especulativa. O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna. Uma reflexão sobre a negatividade desse material

– as torções a que foi e está sendo submetido, as leituras contraditórias que nele se cruzam, suas idas e vindas por assim dizer como matéria simbólica. A arte contemporânea está obrigada a achar aí sua sobrevivência – no meio dessa confusão deve produzir trabalhos que tenham a clara inteligência da cisão que ao mesmo tempo os constitui e separa de si mesmos. Nesse sentido, sobretudo a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, no nível da “imediata” formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma.

Só talvez como tara de razão, paroxismo, pode a arte reencontrar algum poder expressivo (sua ambígua universalidade, enfim) na sociedade da razão técnica – recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo. Como tal, não seria mais arte; tragada inteiramente pela empiria, perde a transcendência. Mas, sem levar ao extremo essa racionalidade, sem tensioná-la nos seus limites e aí confrontá-la com o seu contrário – a irrazão, a loucura – não cumpre sua não-função, a heterogeneidade que a distingue no universo do *logos*. A arte acaba assim simples paisagem de conceito.

O cálculo contemporâneo, como defini-lo? Talvez como uma espécie de racionalização do heterogêneo. Um esforço paradoxal para capitalizar poder negativo. Este poder era o apanágio das vanguardas, seu ponto de partida. Agora porém não é mais passível de utilização imediata. No nível empírico, é um fato, coisa alguma impõe-se hoje pela estranheza. Tudo parece já visto, nada tem a força direta do heterogêneo, o impensado subversivo. Nenhum *happening* vale pelo *happening* mesmo – forma tão instituída quanto qualquer outra. As coisas da arte não apontam uma direção clara de positividade ou negatividade – sua processualidade decide tudo nesse sentido. Vai daí, a coisa e o objeto em si não são o ponto final de um contínuo, nem a soma dos momentos de sua realização. Quando não são exatamente o seu contrário irônico – o que há aparentemente menos pensado do que a série *Stars* de Andy Warhol e no entanto o que há de mais elaborado e informado na acepção plena do termo? – mantêm uma diferença conflitante entre o que são e como chegam a ser. Nessa distância está a sua possível heterogeneidade – o fato insólito, inexplicável, de ser diverso do seu “resultado” desafia a lógica da produção tecnológica. Desafia a própria lógica científica.

Por meio dessa perversão lógica, a arte readquire quase clandestinamente uma força de expressividade – faz falar o sujeito, o íntimo informalizável do

Sujeito, preso em uma objetividade totalmente organizada. Mas atenção: faz falar o Sujeito preso nessa instância, agente de uma situação real. Não um Sujeito livre de determinações que, como é comum acreditar, encontraria na Arte o último canal para expressar sua essência no mundo capitalista reificado. Sutil, hermética e impopular na superfície, a arte contemporânea está profundamente “massificada” em suas verdadeiras dimensões – carrega os traços das lutas populares, anda literalmente às voltas com o afluxo das massas e sua contradição com o Sistema da Cultura. A transformação das linguagens não é reflexo das lutas sociais – é ela própria uma luta dentro da ordem simbólica. Daí o equívoco em analisar essas linguagens por comparação com outros processos sociais – na sua própria materialidade praticam a sua política, definem um posicionamento no real. A questão é interrogá-las no registro correto, na sua historicidade imanente, em vez de generalizá-las ao léu e, afinal, perdê-las de vista ao buscar sua ampla, geral e irrestrita representatividade⁴. Presa à metáfora da janela, muita gente procura para onde aponta o trabalho de arte e não vê o que ele está mostrando, ali mesmo, na trama problemática da sua constituição. (No caso específico da janela, recomenda-se como antídoto eficaz Magritte).

O trabalho atual sofre pressão, de todos os lados e modos, para expor e exhibir sua trama problemática. Não lhe sobram muitos artifícios de sublimação. Deve atender, de pronto, à própria voracidade, sob pena de paralisar-se num discurso sobre si mesmo – esta “irracionalidade” é a inevitável contrapartida de sua neurose reflexiva. Mas o caráter transitório, precário, longe de configurar simples espontaneidade, deriva de uma tensão interna básica: arriscar uma incerta concretização ou demorar indefinidamente na discussão de seu sistema. Daí seu aspecto esquisito, obrigatoriamente ocasional – ele é real e inelutável, uma vez que não há um “tempo” certo para a materialização do trabalho; o objeto está sempre em conflito com o sistema que o engendra. Através desses momentos antitéticos, embaralhados, de seu processo pro-

⁴ Na verdade, a ânsia por uma representatividade genérica abstrata para a arte segue a visão tradicional que justamente a reduz a fenômeno ilusionista e, por isso mesmo, perigoso para o destino do Estado. Daí a necessidade de submetê-la às considerações do *logos* e conduzir sua fala delirante. Tanto quanto na República de Platão, a arte vai servir aqui apenas para acompanhar uma ginástica, no caso uma ginástica ideológica.

duo, revela um antagonismo profundo com a produção racional serializada e seu controle técnico do tempo linear. Ou seja, um antagonismo frente à sua circulação social na qualidade de mercadoria. Evidentemente essa dispersividade temporal e o jogo complexo de momentos diferentes também são incompatíveis com a produção artesanal. Seus procedimentos seriam “industriais”, sofisticados raciocínios produtivos, ainda irrealizados. E que, astuciosamente, aparecem no real como se fossem irrealizáveis. A afirmação de uma inteligência atópica, sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação onde se exerce, confere à arte um poder negativo específico – pensar o impensável, fabricar o infabricável, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da “criação”. Assim, a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade.

LUGAR NENHUM: O MEIO DE ARTE NO BRASIL

Paulo Venancio Filho

O meio de arte no Brasil sofre de um mal crônico: não sabe se existe ou se não existe. Não dispondo de nenhum instrumento capaz de medir sua real eficácia, nada lhe dá a certeza de sua existência. Quanto mais procura existir menos consegue. Superestimando seus precários esforços em obter alguma vigência, não se dá conta de que nunca existiu efetivamente, isto é, sempre esteve em crise. Como, até agora, todas as tentativas realizadas no sentido de solucioná-la nada mais foram do que manobras para mantê-la, a crise parece ser o seu *modus vivendi*.

É de se notar que os dispositivos que o meio detém não se balizam por um objetivo definido, suas finalidades são mais ou menos imprecisas, suas intenções mais ou menos contraditórias. Não se reconhece, pois sua existência se caracteriza por uma espécie de auto-alheamento de suas manifestações. A lei da causalidade de suas intervenções não consegue produzir nenhum efeito; as causas sempre se transformam nas mesmas causas, sem que sua inoperância seja remediada.

Entretanto, como deixar de perceber sua estratégia, os interesses que fazem persistir esta situação? Estratégia cuja função é manter a arte como espaço fechado em si mesmo, reduto mítico ao qual só poucos têm acesso, enfim, símbolo da mais elevada realização humana. Mas no Brasil percebe-se que essa ação é feita sem qualquer tipo de referencial, seja uma História da Arte ou uma lei de mercado. Dada a precariedade do campo cultural, é preciso que o meio se atribua uma dimensão que não tem correspondência histórica. Seu desejo é estabelecer-se como espaço autônomo, “natural”, à semelhança do estatuto que reserva para a arte, desvinculado de qualquer ligação com o processo social e suas transformações. É necessário que sua ação seja sempre superlegitimadora, na medida em que precisa superar inclusive a ausência de uma História da Arte no Brasil. Dessa maneira, não é a História que vai legitimar o trabalho de arte, mas o capital. Aqui, a legitimação do trabalho através do capital vai pagar sua entrada para uma história imediata, ou seja, o consumo.

O trabalho de arte no Brasil ainda não é visto sem uma decoração. Quer dizer, não são trabalhos. Sendo acessórios, somente as paredes são suas testemunhas. Uma pintura numa casa, num museu, numa galeria, é vista de diferentes maneiras. Entretanto, não há por trás dessas visões nada que as compreenda. Essa pintura, antes de estar ali, na casa, no museu, na galeria, está em lugar nenhum: nasceu para desaparecer.

Mesmo a afirmação da existência de um circuito e de um mercado de arte não pressupõe necessariamente um meio eficaz para a sobrevivência da produção. Como qualquer trabalho depende de uma série de apropriações em diversos níveis para que se constitua enquanto arte, é a real capacidade do meio em promovê-las que determina sua dimensão cultural.

Temos aqui uma relação direta: a reduzida dimensão cultural dos trabalhos é conseqüência da extrema fragilidade do meio de arte. A rigor, isso a que estamos chamando de meio somente começa a se configurar de maneira mais concreta a partir dos anos 1960. Este termo designaria as instâncias – produção, circuito, crítica, colecionadores – que se confrontaram no processo de formação de um mercado de arte no Brasil. Sem dúvida elas já existiam anteriormente: tratava-se de uma reduzida elite em que o trabalho de arte era manipulado de forma um tanto diletante, suficiente para lhe dar uma certa institucionalização, sem porém ocasionar maiores conseqüências.

É a partir dos anos 1970 que as rudimentares transações entre produtor e consumidor de arte passam a ser mediadas pelo mercado. Até então, o pouco volume de operações e a pequena margem de lucros obtida dispensavam uma instância intermediária. Apesar do violento processo de capitalização e especulação, ainda prevalece a forma tradicional de transação direta, geralmente feita segundo um entendimento arbitrário entre as partes.

De início, a atuação do mercado consistiu em usar uma série de artifícios capazes de atrair capital da maneira mais rápida possível. Como se sabe, um dos artifícios mais usados foi o dos leilões, nos quais a alta dos preços era constantemente ativada. Com isso garantiu-se durante certo tempo uma boa margem de lucros e, ao mesmo tempo que se deu a certos trabalhos uma liquidez imediata, conseguiu-se ampliar o público comprador de arte. Acrescente-se também os efeitos da política econômica posta em prática pelos governos pós-1964, propiciando uma maciça concentração de renda nas camadas superiores da população e a conseqüente disponibilidade de acesso a um maior número de bens.

LUGAR NENHUM: O MEIO DE ARTE NO BRASIL

Paulo Venancio Filho

O meio de arte no Brasil sofre de um mal crônico: não sabe se existe ou se não existe. Não dispondo de nenhum instrumento capaz de medir sua real eficácia, nada lhe dá a certeza de sua existência. Quanto mais procura existir menos consegue. Superestimando seus precários esforços em obter alguma vigência, não se dá conta de que nunca existiu efetivamente, isto é, sempre esteve em crise. Como, até agora, todas as tentativas realizadas no sentido de solucioná-la nada mais foram do que manobras para mantê-la, a crise parece ser o seu *modus vivendi*.

É de se notar que os dispositivos que o meio detém não se balizam por um objetivo definido, suas finalidades são mais ou menos imprecisas, suas intenções mais ou menos contraditórias. Não se reconhece, pois sua existência se caracteriza por uma espécie de auto-alheamento de suas manifestações. A lei da causalidade de suas intervenções não consegue produzir nenhum efeito; as causas sempre se transformam nas mesmas causas, sem que sua inoperância seja remediada.

Entretanto, como deixar de perceber sua estratégia, os interesses que fazem persistir esta situação? Estratégia cuja função é manter a arte como espaço fechado em si mesmo, reduto mítico ao qual só poucos têm acesso, enfim, símbolo da mais elevada realização humana. Mas no Brasil percebe-se que essa ação é feita sem qualquer tipo de referencial, seja uma História da Arte ou uma lei de mercado. Dada a precariedade do campo cultural, é preciso que o meio se atribua uma dimensão que não tem correspondência histórica. Seu desejo é estabelecer-se como espaço autônomo, “natural”, à semelhança do estatuto que reserva para a arte, desvinculado de qualquer ligação com o processo social e suas transformações. É necessário que sua ação seja sempre superlegitimadora, na medida em que precisa superar inclusive a ausência de uma História da Arte no Brasil. Dessa maneira, não é a História que vai legitimar o trabalho de arte, mas o capital. Aqui, a legitimação do trabalho através do capital vai pagar sua entrada para uma história imediata, ou seja, o consumo.

O trabalho de arte no Brasil ainda não é visto sem uma decoração. Quer dizer, não são trabalhos. Sendo acessórios, somente as paredes são suas testemunhas. Uma pintura numa casa, num museu, numa galeria, é vista de diferentes maneiras. Entretanto, não há por trás dessas visões nada que as compreenda. Essa pintura, antes de estar ali, na casa, no museu, na galeria, está em lugar nenhum: nasceu para desaparecer.

Mesmo a afirmação da existência de um circuito e de um mercado de arte não pressupõe necessariamente um meio eficaz para a sobrevivência da produção. Como qualquer trabalho depende de uma série de apropriações em diversos níveis para que se constitua enquanto arte, é a real capacidade do meio em promovê-las que determina sua dimensão cultural.

Temos aqui uma relação direta: a reduzida dimensão cultural dos trabalhos é conseqüência da extrema fragilidade do meio de arte. A rigor, isso a que estamos chamando de meio somente começa a se configurar de maneira mais concreta a partir dos anos 1960. Este termo designaria as instâncias – produção, circuito, crítica, colecionadores – que se confrontaram no processo de formação de um mercado de arte no Brasil. Sem dúvida elas já existiam anteriormente: tratava-se de uma reduzida elite em que o trabalho de arte era manipulado de forma um tanto diletante, suficiente para lhe dar uma certa institucionalização, sem porém ocasionar maiores conseqüências.

É a partir dos anos 1970 que as rudimentares transações entre produtor e consumidor de arte passam a ser mediadas pelo mercado. Até então, o pouco volume de operações e a pequena margem de lucros obtida dispensavam uma instância intermediária. Apesar do violento processo de capitalização e especulação, ainda prevalece a forma tradicional de transação direta, geralmente feita segundo um entendimento arbitrário entre as partes.

De início, a atuação do mercado consistiu em usar uma série de artifícios capazes de atrair capital da maneira mais rápida possível. Como se sabe, um dos artifícios mais usados foi o dos leilões, nos quais a alta dos preços era constantemente ativada. Com isso garantiu-se durante certo tempo uma boa margem de lucros e, ao mesmo tempo que se deu a certos trabalhos uma liquidez imediata, conseguiu-se ampliar o público comprador de arte. Acrescenta-se também os efeitos da política econômica posta em prática pelos governos pós-1964, propiciando uma maciça concentração de renda nas camadas superiores da população e a conseqüente disponibilidade de acesso a um maior número de bens.

Mesmo ainda que a arte tenha-se tornado um investimento tão seguro e garantido quanto qualquer outro, não basta apenas perceber o aspecto econômico e deixar de lado a ideologia que o mercado faz circular. Claro, uma alternativa a outros investimentos, mas qual o tipo de investimento simbólico que a arte continua a representar?

Nada mais natural que o surgimento do mercado fosse tomado como um sintoma de modernização do meio. Afinal, o que seria mais desejado do que uma instância que pudesse agenciar de modo eficaz o trabalho de arte? Esse momento de instauração do mercado, porém, não foi senão a consolidação de uma ideologia conservadora, originária ainda da elite que o detinha. Essa ideologia era e continua sendo o que demarca o estatuto vigente da arte na sociedade. Colocá-la em ação, adequá-la a seus interesses foi, por razões precisas, a estratégia do mercado. Em primeiro lugar não precisou construir nenhuma ideologia, simplesmente agiu em reforço a uma já existente. Em segundo lugar, sabia que tipo de demanda ela pressupunha: o trabalho de arte enquanto satisfação de consumo, simples objeto decorativo, signo de distinção social. Logo, ao deixar a esfera restrita de sua circulação, não bastava que a mercadoria – o trabalho de arte – fosse mais intensamente consumida, era preciso ainda conservar todos os valores que lhe eram tradicionalmente atribuídos. Nesse momento a tarefa do mercado foi a de colocar a seu serviço todas as instâncias que manipulavam a produção e se impor como instância dominante no meio de arte.

Outro fator que indiretamente pode ter contribuído para esse rápido e violento sucesso, dadas as proporções locais, foi a relativa estagnação do meio de arte no início da década de 1970. Não havia mais as vanguardas polêmicas dos anos 1950 e 1960. O aspecto crítico por elas introduzido, colocando em questão o papel da arte na sociedade, já se havia esvaziado. Assim, o momento era particularmente propício para o retorno a uma ideologia conservadora. Verifica-se então que a ausência do mercado era um momento efetivo anterior à sua instauração, considerando que em grande parte a desintegração das vanguardas se deu justamente pela falta de uma instância ativadora de produção.

Como a atuação do mercado foi marcada pelo reforço a uma ideologia existente, o aspecto da apropriação dos trabalhos era extremamente limitado. O mercado propriamente não se apropriou dos trabalhos, mas sim os reapropriou. Esses trabalhos já estavam em poder de agentes do mercado – *marchands*, colecionadores –, portanto seus autores não auferiram nenhum benefício dessa

reapropriação, a não ser um póstumo reconhecimento, como aconteceu em alguns casos. Quanto à produção existente, ela não foi mobilizada. Realizou-se uma operação defasada, mas necessária para criar certos mitos culturais.

Não sendo capaz de se constituir num efetivo instrumento de institucionalização do trabalho de arte, o mercado simplesmente passou a investir numa produção institucionalizada ainda pela reduzida elite que a manipulava. Quer dizer, o processo de comercialização de determinada produção foi intensificado, mas não transformado.

Houve um momento em que essa ideologia de mercado chegou a se configurar como um verdadeiro discurso cultural. Dada a necessidade de se obterem lucros o mais rapidamente possível, o mercado se encarregou de produzir significados com a mesma velocidade. Não é preciso dizer que esses significados estavam longe de apreender o contexto em que os trabalhos foram produzidos. Organizada da maneira mais grosseira e desinteligente possível, essa pretensa classificação da produção serviu para recalcar qualquer tentativa de refletir a especificidade do trabalho de arte contemporâneo. Dentro dessa perspectiva, a vanguarda é algo que precisa ser exorcizado e ressuscitado ao mesmo tempo. Naturalmente, exorcizada de seus aspectos polêmicos e ressuscitada dentro dos limites da ideologia do mercado. Dessa maneira, o bloqueio da produção contemporânea surge apenas como mais uma manobra tática para evitar um conflito com seus interesses imediatos. Por exigir um tipo de reflexão que vai além da superficialidade dos conceitos postos em circulação pelo mercado, ela foi reduzida quase a uma afetação cultural.

Todo e qualquer trabalho de arte no Brasil ainda se defronta com uma premissa: começar de novo. Sempre o esforço da produção se defronta com a presença de uma História da Arte. De certa maneira, é contra esse patrimônio consolidado que o artista luta, no sentido de positivar seu trabalho. Contra essa instituição que de algum modo parece dizer incessantemente que tudo já foi feito e não há nada para se fazer de novo. Entretanto, é justamente através do diálogo crítico de sua produção com o processo histórico da arte que o sujeito tem a possibilidade de detectar a pertinência de sua prática.

O que acontece, porém, no Brasil? Aqui a História da Arte tem uma materialidade puramente psicológica. O esforço da produção sempre se faz no sentido de constituir um mínimo de solo, reunião de significados dispersos para que se possa de alguma forma estabelecer uma relação com o processo

histórico da arte. Agora, a ficção de uma História da Arte pode muito bem existir para efeitos práticos do mercado, mas basta um rápido olhar em grande parte da produção para se perceber que ela existe como arte porque uma real História da Arte não existe. Daí a possibilidade do mercado de construir mitos aleatórios, de estabelecer ordenações esotéricas da produção, de possibilitar a extrema redundância das linguagens. De certa maneira o meio faz crer que não existem linguagens novas, velhas, defasadas, atuais. Ele diz: todas são atuais, todas são iguais, todas são ARTE. Este um dos tipos de auto-alheamento característicos do meio. O modo indiferenciado com que os trabalhos circulam é resultante da demora em apropriá-los. Nessa situação, trabalhos pertencentes a diferentes contextos aparecem muito bem juntos; todos são dirigidos para o mesmo significado. Daí os trabalhos circularem na sua imediaticidade presente, ou seja, o momento do consumo. Não há um passado próximo nem um passado remoto: o tempo é abolido. Entre o contemporâneo, o moderno e o acadêmico, não existe nenhuma conexão histórica; seus significados não foram ordenados, articulados, hierarquizados numa seqüência inteligível. A rigor, tanto o acadêmico quanto o moderno e o contemporâneo se encontram na mesma situação: não têm passado e não são passado de nada. Subsistem na organização precária e caótica que o meio possa lhes fornecer.

Assim percebe-se o poder que um determinado trabalho de arte detém quando é institucionalizado. Se por um lado esse poder é completamente distinto de sua qualidade, por outro ele é sempre superlegitimante. Dada a reduzida capacidade institucionalizante do meio – como vimos, o mercado só se apropria de uma produção previamente institucionalizada –, o poder que qualquer trabalho adquire é superdimensionado culturalmente. Basta notar que é um processo que se dá em apenas duas cidades: Rio de Janeiro e São Paulo. Ocorre também que, devido à defasagem do meio, a apropriação é feita já distante do momento cultural e ideológico em que o trabalho foi produzido. Quer dizer, sua pertinência histórica foi esvaziada, sua linguagem será redundante para o momento presente, sua possibilidade de informação será reduzida.

Percebe-se que a nítida função dessa operação é descomprometer o trabalho da produção das linguagens atuais. Mais ainda, um trabalho que em seu contexto originário poderia ter sido transformador, no momento em que é institucionalizado passa a ter um efeito nitidamente conservador e retrógrado sobre a produção contemporânea. Destituído de seu contexto original, emerge

como obra auto-suficiente, fechada em si mesma, a coisa artística por excelência. Logo, a linguagem é tomada como algo não histórico, que não se transforma, resumindo-se tudo à perpetuação do “ato criador”.

Evidentemente, este tipo de operação tem um objetivo especulativo definido pelo mercado. A institucionalização de um trabalho, seja ele importante ou não, é utilizada para dar atualidade a toda uma série de contrafações e maneirismos. São os chamados “fenômenos” do mercado que ocorrem da noite para o dia.

Outra conseqüência desse efeito superlegitimador é a manobra cultural efetuada em busca da representação da totalidade da realidade brasileira. O meio quer forjar a todo custo a correspondência entre determinado esquema formal e a realidade. Mas assim como não existe essa totalidade da realidade brasileira, também não existe essa totalidade da cultura que se entrega de imediato. Nesse sentido, nenhum trabalho pode expressar mais ou menos do que outros. A questão vai se dar na medida em que determinado trabalho é institucionalizado. Por exemplo: um trabalho crítico de determinado aspecto da realidade brasileira pode, quase acidentalmente, se tornar o modelo oficial de representar essa realidade, chegando às vezes a pretender substituí-la. Dizendo de outra maneira, uma certa linguagem pode muito bem se institucionalizar como a linguagem adequada para se representar a realidade brasileira. Como esse processo se faz de maneira defasada, escamoteando o confronto cultural e ideológico, o olhar sempre se defronta com certo exotismo. Aliás, é muitas vezes essa a leitura que o meio proporciona: em vez de propiciar um significado coerente, enfatiza as singularidades superficiais dos trabalhos. É nesse momento, quando reivindica para si uma sensibilidade, que revela seu auto-alheamento: nunca descobre trabalhos, sempre redescobre. Assim somos como que colonizados por nós mesmos e por nosso passado.

Até agora o mercado de arte no Brasil se caracterizou apenas como instância intensificadora do processo de comercialização de arte, sem conseguir manter qualquer vínculo mais efetivo com a produção atual. Questões que diziam respeito à especificidade da arte enquanto processo de conhecimento foram violentamente recalçadas. O trabalho tinha de ser fruído na superficialidade de seu momento de consumo, distante de qualquer conseqüência cultural mais significativa. Processou-se uma tenaz diluição, em que cada trabalho sempre podia ser desculpado por um outro, mas não se pode falar numa ordem de prioridades. Uma ordem desse tipo pressupõe uma lei qualquer

que exprima seu interesse em organizar o espaço cultural. Dessa maneira, pode-se dizer que o meio, através do mercado, mais bloqueou que investiu na produção. Ele sempre podia apropriar-se do que pôde ignorar.

Ainda não houve um confronto entre a produção contemporânea e o mercado, porém nada impede que ela seja vendável. Um dia o estoque do mercado estará esgotado e o confronto com os trabalhos contemporâneos será inevitável. Entretanto, pode-se prever que a sua simples apropriação não deverá modificar substancialmente o meio; algumas modernizações serão feitas, mas o jogo deverá permanecer com as mesmas regras.

Se o mercado não representa uma instância eficaz de agenciamento dos trabalhos, nem está interessado em construir uma História da Arte local, como fica situada a produção?

São poucas as opções. Ou a arte se submete às determinações do mercado, tendo como conseqüência a descaracterização do trabalho, ou desenvolve um tipo de coerência interna capaz de dar continuidade ao seu processo de produção, procurando conquistar um espaço mais ou menos independente. Ou, ainda, pode ficar à espera de obter alguma institucionalização até que, já devidamente recuperada, isto é, distante de seus pressupostos críticos, seja apropriada.

Configura-se então uma situação um tanto curiosa: a arte não se pode saber arte porque o meio não determina muito bem o que é arte. A aparente permissividade na qual os trabalhos estão envolvidos e a virtual liberdade que lhes é conferida nada mais são do que a camuflagem de uma estratégia de descompromisso. Ela provoca em primeiro lugar uma sensação de liberdade, muitas vezes assumida por uma parcela da produção na qual as questões começam e terminam no indivíduo. Esta falsa liberdade, que significa muito mais uma falta de vínculos entre a produção e os dispositivos institucionais do meio, poderia ser, a princípio, tomada como um fato desejável. Assim nada seria proibido aos artistas, as linguagens poderiam ser manipuladas à sua vontade.

Um fenômeno decorrente dessa situação é a crença na onipotente capacidade expressiva do trabalho de arte. Ele por si só reorganizaria todo o real, manifestaria suas potencialidades em todos os níveis. Uma suposição dessa ordem, que em princípio poderia parecer estar em contradição com o meio, não poderia ser mais adequada. Como ambos os termos, mercado e produção, estão irremediavelmente ligados, percebe-se que uma posição que pretende reivindicar para si a totalidade dos termos na verdade quer abolir o outro.

O resultado é só abstrato. Sem a intensificação dessa ligação as composições e recusas sempre são possíveis, desde que sua real materialidade seja escamoteada. Crer nessa onipotência do trabalho de arte é a contrapartida fictícia que o meio deseja. Nada mais interessante do que uma postura desse tipo para poder se eximir facilmente de sua inoperância. A culpa, ele dirá, está na produção.

Outra variante mais antiga dessa posição, mas nem por isso menos presente, é representada pela figura do gênio. Figura aliás muito ligada ao tema do ato da criação e da capacidade de expressão, a genialidade sempre aparece como uma obscura comunhão da sociedade com a subjetividade do artista. Pode servir tanto ao mercado quanto à produção: do lado do mercado está o gênio “consagrado”, do lado da produção, o gênio “incompreendido”. Não percebem que ambos estão na mesma posição. A artificialidade “real” em que vive o gênio do mercado é a realidade “artificial” do gênio incompreendido. Um vive a importância arbitrária do seu trabalho, o outro a ilusão dessa importância. Seus lugares sempre poderiam ter sido trocados pelo mercado.

Também é a indefinição do lugar social da arte que permite que ela se realize muito mais como signo de *status* e objeto decorativo do que como produto cultural. Reclama-se do confinamento físico dos trabalhos. Ingenuamente se poderia pensar que o problema reside na sua retenção por parte de uma elite e que a livre circulação resolveria imediatamente esta situação. Ora, não pode existir uma livre circulação. Isto pressuporia uma circulação sem interesse, quando é justamente algum interesse que promove a circulação. Enquanto o circuito estiver submetido aos interesses imediatos do mercado, o trabalho ficará restrito aos limites do consumo. Como mercado e produção estão colocados numa posição antagônica cuja relação só pode ser maximizada quanto maior for a sua interdependência, somente na medida em que seus dispositivos são efetivamente colocados em funcionamento o processo de reposição dos trabalhos passa da esfera de produção marginal para a produção social e ao inevitável confronto ideológico no espaço cultural. Mas como essa operação no Brasil ainda se faz segundo os moldes prefigurados por uma elite, este estigma de classe ainda permeia o trabalho sob a forma de signo de distinção social, enquanto seu significado cultural fica dissimulado em interesses econômicos e ideológicos. A situação em que o meio vive origina toda uma série de distorções culturais. Não é preciso eliminá-las: é através delas que sobrevive.

GUTE NACHT HERR BASELITZ OU HÉLIO OITICICA ONDE ESTÁ VOCÊ?

Frederico Morais

1. Ana Horta falando de sua pintura: “emoção para fluir, cor-ação, algo assim como dançar”. Releio meu texto para “Brasil Pintura” (Belo Horizonte, 1983) e vejo que falei ali em *rock-pintura*. Escrevi também sobre a nova pintura: “Dizem que é *bad painting*, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante – eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. *I love her*”.

2. Alguns artistas que tomam a história como referência insistem em manter a pintura como um teorema pictórico. Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. A arte vira ilustração de idéias e o erro está aí. A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria, mas ela pode gerar uma teoria. Uma frase de Henry Miller que coloquei no texto de apresentação da mostra de Maria Tomaselli (Galeria Saramenha): “o que comanda o mundo é o coração, não o cérebro”.

3. Alegres, limpos, bem vestidos, bem paginados, os jovens da Geração 80, mesmo depois de vinte anos de ditadura, não estão com a cuca fundida, não resistem, querem viver, acontecer, pintar. O que Jean Marc Poinot escreveu sobre a representação francesa no catálogo da XII Bienal de Paris (1982) vale para a Geração 80:

Certains ont cru voir dans la fraîcheur des sujets une manière innocente de réagir à la crise ambiante, une sorte d'ignorance saine: il me semble plutôt qu'il y a un retour sur un monde intérieur, une sorte de refus du présent adulte. Ces artistes n'en sont pas pour autant des innocents et cette régression a probablement une qualité libératoire moins dangereuse que les tentatives de totalitarisme dogmatique de certains de leurs aînés.¹

¹ N. do Org. “Alguns quiseram ver no frescor dos temas uma forma inocente de reagir à crise ambiente, uma espécie de sábia ignorância: parece-me antes que há um voltar-se para um mundo interior, um tipo de recusa do presente adulto. Nem por isso esses artistas são uns inocentes e tal regressão tem provavelmente uma qualidade liberatória menos perigosa que as tentativas de totalitarismo dogmático de alguns de seus predecessores”.

Nesse mesmo ano de 1982 escrevi sobre a nova pintura, que muitos definem como antiautoritária: ela é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. Um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neo-figurativismo. O que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década de 1970 era, na verdade, um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, era um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência. Contrariamente, quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próprios ao universo da arte. Acrescento agora: por mais aberta que seja a obra de arte, ela configura um universo próprio e o artista, portanto, deve falar de coisas que lhe são próprias, específicas. Da mesma maneira, quanto mais individualizada é sua obra, isto é, fruto de uma experiência vital, mais comunicativa ela será. A volta à pintura está provocando um retorno do público aos museus, bienais e galerias. Com a nova pintura, o diálogo com o público foi restabelecido.

4. Prévia, conciliação, colégio eleitoral, recuos, como sair da crise? O que sobrou das diretas? Se ainda não mudamos a mentalidade dos nossos políticos, que continuam de costas para a nação, negociando a portas fechadas seu feudo político, conseguimos desconstruir o povo brasileiro. A volta às ruas foi além do ato político, foi uma vontade que as pessoas manifestaram de se juntar, gritar, cantar, de se tocar, de criar, juntas, uma nova cultura – popular, espontânea, baseada na improvisação, na alegria – uma cultura não hierarquizada, sem distinção de classes, cor, fora dos guetos. Uma vontade de trocar a solidão pela solidariedade. Este o fato novo gerado pelas *Diretas já*, a carnavalização da política e da própria cultura, uma reação a toda forma de autoritarismo, seja ele político ou cultural. Duchamp dizia que “o sério é uma coisa muito perigosa”. Para evitar o sério é preciso intervir com o humor: uma pessoa séria é aquela que tem a seqüência das idéias e a seqüência das idéias conduz ao fanatismo. Um fanatismo tão condenável quanto o fanatismo da paixão. É o fanatismo da inquisição, que não hesita impor um credo, isto é,

um movimento interior por imposições exteriores. É o fanatismo dos vigilantes da América, que defendem a moralidade dos linchamentos, é o fanatismo político que esvazia a política de todo conteúdo humano e impõe o Estado não para os indivíduos, mas contra eles. O homem sério não coloca nada em questão. Por isso o homem sério é perigoso, é natural que se torne um tirano. *Diretas já*, Geração 80, a resposta é a mesma: a luta contra toda forma de autoritarismo.

5. Diferentemente das vanguardas dos anos 1960 (artísticas, políticas) que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descrêem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma. Como me dizia Hilton Berredo: “É preciso investir na preguiça, no supérfluo. O importante é sentir-se no palco, como uma *star*, acontecendo”.

6. Em que vai dar isso, não sei. Por ora é o que está acontecendo, e é preciso tentar compreender, antes de julgar. Este é o problema da crítica de arte: como acompanhar isto que está acontecendo, como manter, criticamente, a mesma velocidade dos artistas? Ou da arte? Há muito tempo, eu ouvi Mário Pedrosa dizer, numa conferência, que os críticos estavam com a língua do lado de fora, sem saber o que fazer. Hoje, como estarão? Catherine Millet, a editora-chefe da revista *Art Press* e uma defensora das tendências minimalistas e conceituais, comentando a exposição “Barroco 81”, que ela organizou e que foi a primeira, na França, a reunir a produção dos 1980, disse: “Devido ao tema, pensávamos que preparávamos uma exposição de *Pattern painting*, logo confrontávamos as tendências mais abstratas e que são chamadas globalmente de *new image*, finalmente, esta nova imagem deixou de ser representada, pois nos apegamos à figuração muito incerta, relaxada, maltratada de Borofsky, Schnabel, Cane”.

7. Listar os participantes de “geração 80”, um caminho, quem sabe, para levantar categorias, classificações: *gesto* (Ana Horta, Guinle, Alexandre Dacosta,

Barrão, Basbaum, Elizabeth Jobim, Jacquemont), figuração livre (Angelo Marzano, Daniel Senise, Umberto França, Luiz Pizarro, Sérgio Romagnolo, Ciro Cozzolino, Leonilson), *grafitti* (Matuck, Zaidler), *art-door* (Eduardo Kac), miniaturas (Jeanete Musatti), grande formato (quase todos), ausência de chassis e molduras (idem), história da arte (Ester Grinspum, Jorge Duarte), cor (Claudio Fonseca), construção (Gerardo Vilaseca), *pattern* (Leda Catunda, Berredo), *performance* (o “mágico” de Brasília), instalações (Ricardo Sepúlveda), novos materiais (Berredo, Maurício Bentes, Paulo Paes) etc. Mas o caminho não é esse, pois, outra vez, apesar da ênfase atual que se dá à pintura, todas as categorias foram para o bebeléu ou se mesclam, e o jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência. A pintura voltou a ser um vale-tudo. Breton dizia que a função da arte era desarrumar o cotidiano. Hoje, o importante é desarrumar a própria arte, sua história. Beatriz Milhazes pinta colunas gregas, mas não está pensando em história da arte. Enéas Valle transita entre a construção e a figura, Jacquemont, entre esta e o gesto. Não existem mais fronteiras ou estilos. Tudo vale, nada vale. A história da arte foi virada de cabeça para baixo, e nesse sentido os ícones invertidos de Baselitz, Salomé, Kosuth valem como um símbolo da nova pintura. Em vôo cego, morcegante, os artistas penetram em todos os desvãos ou escaninhos da história da arte, do realismo ao simbolismo. O pós-moderno tem sido, na verdade, um recuo até os estilos pré-modernos, chegando até a uma neoprimitividade. Pedrosa, sempre ele, já propunha um retorno ao neolítico, a tudo aquilo que significa origem. O neoconcretismo foi isso: redescobrir a origem do ato criador. Os novos pintores tentam chegar a isso pela via temática, isto é, “o que muda, de fato, não é fundamentalmente a operação produtiva da obra, mas, de uma parte, a natureza e o número dos signos públicos disponíveis, e, de outra parte, as ideologias artísticas regulando a escolha dos signos pessoais e públicos para cada artista” (Poinset).

8. O que estão chamando hoje de geração serrote (formas pontiagudas, cortantes) pode ser apenas a forma das couraças de brontossauros, estegossauros, ancilossauros, a coisa fica entre a antropofagia estilística e a arqueologia temática – escavar ou devorar? Em vez do Louvre, do Prado, do Metropolitan, da Tate Gallery, os museus de história natural. No lugar dos livros de História

da Arte, a Bíblia, no lugar dos tratados de estética e de filosofia, os *comics*, a TV, videoclips, videogames. Ainda outro dia, Baravelli me dizia, em entrevista, que é uma pessoa muito comum, que gosta de trocar fusíveis, serrar coisas e, à noite, ver filmes de televisão. Quanto piores... melhor, tipo *Maciste e os Gladiadores*: é aí, nesta espécie de lixo televisivo, como também nos catálogos de materiais, nas listas telefônicas, que ele encontra as imagens com as quais vai trabalhar. Leda Catunda faz o mesmo nas lojas de departamentos (edredons, plásticos, toalhas), Leonilson andou pintando sobre tecido de barracas de praia, Berredo compra tecidos vários e, como agora, borracha nas lojas da rua da Alfândega. Abaixo os clássicos, viva Carlos Zéfiro. Colocar bigodes na Mona Lisa, como lembra o mesmo Baravelli, é uma operação muito delicada, tem muita história atrás. Sérgio Romagnolo: “Não quero exercitar o que sei, quero fazer alguma coisa que não entendo, que desconheço. Tenho de aprender com a minha pintura e não fazer o que sei. Acabou o mistério, a pintura não me interessa mais”. O quadro como uma aventura, dizia Braque, ou como disse também Picasso: “Desejaria alcançar uma etapa em que ninguém pudesse dizer como surgiu um de meus quadros”.

9. *Er hat die Reinheit eines Menschen, der schon alles weiß, der schon die schlimmsten Verbrechen begangen hat, die perfekten Verbrechen*², foi o que escrevi para a exposição de Iwald Granato na Galeria Maedler, de Munique. *Gute Nacht herr Baselitz*³, escreveu Ciro Cozzolino no título de um de seus quadros.

10. Um tema a estudar, a influência das escolas de belas-artes no surgimento da nova pintura. Me parece sintomático que esta exposição se realize não no Museu de Arte Moderna, como seria razoável esperar, mas na Escola de Artes Visuais (Parque Lage). Ou que o público lote, em dois dias, a galeria Thomas Cohn para assistir a minhas palestras sobre as novas tendências da arte internacional. Como a crítica, os museus sentem dificuldade, por sua burocracia,

² N. do Org. “Ele tem a pureza de alguém que conhece tudo, que já cometeu os piores crimes, os crimes perfeitos”.

³ N. do Org. Georg Baselitz (1938), artista alemão ligado ao Neo-expressionismo, uma das correntes da “volta à pintura” que emerge intencionalmente entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980.

de acompanhar a dinâmica da arte atual. Neste sentido, também a crítica de arte está sendo deslocada pelos *marchands* na criação de tendências artísticas. Isto provavelmente não é bom, mas é o que está acontecendo. Boa parte da nova pintura carioca, hoje, nasceu na Escola de Artes Visuais. Pode parecer que Amilcar de Castro nada tenha a ver com esta sensibilidade *punk* ou *rock* dos novos artistas, ele que integrou o Neoconcretismo, mas seu desenho – gesto e construção – é um exemplo. Muitos dos mineiros que integram esta geração dos 80 aprenderam com Amilcar. Baselitz, Immendorf, Luppertz, entre outros novos *fauves* alemães, foram alunos de Beuys na Academia de Belas-Artes de Dusseldorf.

11. Outro dia eu fui visitar o Projeto Hélio Oiticica: caí duro. Quase tudo o que andam fazendo por aí, Oiticica já fez. Vi, pela primeira vez, pinturas da época do Grupo Frente, deslumbrantes, revi seus *Parangolés*, os bólides, revi o “trenzinho”⁴ (objeto cinético) que ele enviou para a IX Bienal de Tóquio, em 1967, por indicação minha, revi seus “penetráveis”, o projeto *Cães de Caça*, um projeto para o Central Park, em Nova York, revi, em minutos, a história recente da arte brasileira. Quase tive um orgasmo, como diria, sem qualquer cerimônia, o nosso vice-governador Darcy Ribeiro. E eu me lembrei que o Arcangelo Ianelli diante de observação semelhante de alguém entusiasmado com sua última fase de pintura, a cor como construção, reagiu: “Pera aí, assim também não”.

12. A revista *Manchete* desta semana (18 de junho de 1984) publicou uma reportagem sobre a nova pintura carioca (“Transvanguarda: o *pop* e o *punk* explodem nas telas”). A foto a cores que abre a matéria, em duas páginas, é muito ilustrativa do que está ocorrendo. Ilustrativa no sentido simbólico. Em primeiro plano, à esquerda, Jorge Guinle aparece apoiando-se em uma de suas telas energéticas, hoje mais viris e informais. Aparece apenas metade da tela – a outra parte, como se fora a face obscura da lua, é o que o grande público desconhece, a história da arte. No centro da foto, Manfredo Souzaneto aparece apoiando um dos seus quadros construtivos com cores que são terras de

⁴ N. do Org. O autor se refere à obra *Bólido Luz 1, Apropriação 3, Plastiscópio*, de 1966.

Minas. O quadro sugere, em *tromp-l'oeil*, uma escultura, ou se quiserem, algo desengonçado, que ameaça cair. É o retrato atual da arte construtiva no Brasil, ameaçada, novamente, por uma avalanche neo-informal ou neofigurativa. No fundo, na parede, um dos recortes pintados de Baravelli, que, em confronto com a nova pintura, parece algo muito bem comportado. Do lado direito, no chão, descontraidamente, aparecem Paulo Campinho e Jorge Duarte. Na tela do primeiro um dos universos temáticos a que recorre, com frequência, o pintor dos anos 1980: os *comics*, resultando, quase sempre, numa figuração explosiva. Duarte aparece encostado junto a uma figura “picassiana” que, em sua tela, contrapõe-se à pintura gestual na outra extremidade; no centro da tela, uma espécie de enciclopédia de novos ismos. Para o artista de hoje, não há nenhuma preocupação em superar, metodicamente, os ismos, evolução que Bonito Oliva denomina de “darwinismo lingüístico”. É a história da arte vivenciada aos trancos e barrancos, tudo de uma só vez. Aliás, é essa mesma história, como uma onda, que ameaça desabar sobre todos nós, críticos e artistas, ou no mínimo sobre Berredo, um enamorado do ecletismo, das serpenteantes molduras barrocas. A arte como vestimenta para a vida. O barroco, mais do que qualquer outro estilo, de hoje ou do passado, foi um estilo de vida, um estilo total. Hoje vivemos um novo barroquismo, uma fase de excessos e faustosidades, de brilho e retórica. Duas exposições seqüenciais realizadas na França nesta década: “Aprés le classicisme” e “Baroque 81”. Bem no fundo da foto, entronizado numa escada-pedestal, discretíssimo, aparece Luiz Áquila, que na Escola de Artes Visuais, como professor, formou muitos dos novos pintores da Geração 80. Vanguarda, como se sabe, é um termo de guerra. Os artistas que aparecem na foto são, segundo o articulista, a linha de frente da nova arte carioca e/ou brasileira. Mas novos batalhões de jovens artistas devem estar ameaçando a retaguarda e, no atropelo de sua chegada, certamente irão derrubar o mestre Áquila e os que se encontram à sua frente. “Geração 80, como vai você?” deverá ser algo parecido com uma guerra louca, vai sobrar estilhaço para todo mundo.

**PAPAI ERA SURFISTA PROFISSIONAL,
MAMÃE FAZIA MAPA ASTRAL LEGAL.
“GERAÇÃO 80” OU COMO MATEI
UMA AULA DE ARTE NUM SHOPPING CENTER**

Jorge Guinle

A exposição “Geração 80”, Qual é a tua? ou Como vai você? é inaugurada no Parque Lage no “14 Juillet”. Data da Queda da Bastille, data revolucionária “par excellence”, será que ela serve de metáfora a uma nova geração artística revolucionária?

A exposição pretende reunir, pela primeira vez, sob uma mesma bandeira, ou não, sob a pressão ideológico-artística oriunda do “grand monde” das artes plásticas nos centros avançados da Cultura, uma quantidade considerável de jovens artistas (20-37 anos).

O caráter da exposição (o seu lado enciclopédico, abrangente) pretende enfatizar sociologicamente o “clima” espiritual e artístico da época em que vivemos, o que está se construindo a partir dos anos 1980 e que envolverá futuramente de uma maneira ordenada o seu corpo astral e que, hoje, em 1984, são ainda aspectos fragmentados e opacos da década em curso.

Primeiro, há a própria escolha do local: uma escola de arte enfatiza o lado ainda experimental, precário, juvenil na gama de propostas “viáveis”, aponta indícios de carreiras, em fase embrionária.

A essa altura podemos já indagar: até que ponto produtos de arte tão “jovens”, longe ainda do apogeu de suas criações, nos oferecem de saída uma avaliação correta e não apenas circunstancial de uma época ainda em definição? Voltando para uma outra época, num tom mais grave, seria o caso de se perguntar se um Rothko, um Newman, ou até um Picasso ou um Miró tardio dos anos 1960 poderia representar tanto o espírito dos anos 1960 quanto um trabalho POP de Warhol ou Lichtenstein? Teríamos que traçar um paralelo entre os Johns e os Rauchenbergs de 1955 (no auge de suas descobertas seminais e radicais) e os de 1965 (na fase de uma redefinição de propostas antigas) para estabelecer quais refletiriam verdadeiramente o espírito de uma época, no caso, a década de 1960.

No caso da Arte Norte-americana, por motivos de aceitação mercadológica e cultural imediata, a POP ART, tendo como símbolo a “Campbell Soup” de Warhol, seria logo deglutida. Dada a sua aceitação imediata em 1962, quer dizer, no próprio ano de sua criação, podemos extrair daí uma lição. A agressividade de um mercado de arte em plena expansão como o norte-americano precisava justamente de um *trademark* inconfundivelmente novo e, ao mesmo tempo, reconhecível democraticamente por todos: um “label” rotulado de Andy-Warhol, Leo Castelli (o *marchand* que apoiava o grupo *pop*). Dada a mais lenta compreensão de um Johns e de um Rauschenberg, teremos no caso, uma “HIGH ART” (Johns, Rauschenberg) dos anos 1960 *versus* uma “Low art” (Warhol, Lichtenstein) que por si só traçaria os limites da POP ART. A rebelião da Arte conceitual dos anos 1970 também poderá se situar a partir do aspecto promocional e mercadológico da arte POP dos anos 1960.

Mas o que dizer sobre o *ready-made* do Duchamp, símbolo tão forte quanto o Campbell Soup de Warhol, definiria ele ou não os anos 1910? Ou seria a cruz de Malevitch? Creio que pela presença de ismos concomitantes e competitivos seria impossível e desonesto escolher apenas um.

E o que dizer dos pobres “anos 1920” esquarterados entre a rigidez puritana do neoplasticismo mondrianesco e o seu rival, o romantismo “surrealista”, os dois severamente enquadrados por Matisse e Picasso? E a continuação dos anos 1920 nas nebulosas décadas de 1930 e 1940, tendo como inimigo implacável o fascismo reinante?

Uma das surpresas desta exposição será justamente detectar se já existem valores (e se isso é o que ela propõe) capazes de sustentar comparações com o que se fez de melhor na década anterior.

Uma das características que norteiam a produção da vanguarda brasileira, no entanto, se observa entre os jovens de hoje um legado, prova genial de sua existência. Trata-se de seu aspecto efêmero, condição concreta e “antológica” de seu sentido experimental. Esse aspecto se equaciona com os Parangolés de Oiticica, os Bichos de Lygia Clark, as notas de 0 cruzeiro do Cildo Meireles, os objetos pintados do Gerchman, a Bolha gigantesca do Marcelo Nitsche, com seus *status* de brinquedos a serem manipulados e manuseados por olhos inocentes e atônitos. O aspecto lúdico de suas operações as transformam em objetos sérios de ARTE, com A maiúsculo, pelo sólido arcabouço teórico que os acionam. Sim, brinquedos, mas brinquedos cerebrais, calcados em ismos como o construtivismo (no caso da Lygia Clark e Hélio Oiticica), a POP ART (no caso de Gerchman), a Arte conceitual no caso de Cildo Meireles.

Em relação aos jovens artistas que compõem este certame da arte brasileira dos anos 1980, uma inversão de valores se opera. A efemeridade da Nova Arte não se demonstra através, por exemplo, do *chassis* eliminado na tela. Esta nova precariedade da tela não reverteria portanto a um questionamento filosófico do plano como na escola francesa *Support-Surface*. A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico; é aí que está situada a sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer um ismo, ela proporia uma quebra na História da Arte de Vanguarda Brasileira.

Esta indefinição ideológica se traduz metaforicamente por imagens pintadas sobre a tela, pescadas no dia-a-dia da *mass-média* que invade a nossa privacidade, imagens de televisão, de histórias em quadrinhos. São imagens que se querem “avançadas” (ao contrário da POP ART que apenas traduzia clichês mais banais), imagens que se consideram esdrúxulas, violentas, apesar de sua proliferação no inconsciente do jovem urbano rebelde e desagregado (no caso, o artista). No fundo, constituem imagens imediatamente reconhecíveis a serem consumidas e gozadas no instante em que se apagam, rastros do seu clarão persuasivo.

O próprio uso do *spray* (Ciro Cozzolino) ou da tinta fosforecente sobre objetos de consumo banais (Leda Catunda) cria um simulacro da irradiação da imagem projetada na televisão. O brilho de plásticos sintéticos (Berredo), do instantâneo (*polaroid*), também remete a uma tecnologia avançada.

O achapamento dos objetos numa luz centrífuga brilhante nega o achapamento fosco e opaco da POP ART dos anos 1960 e sua busca de quietude visual publicitária, pois o brilho do material empregado cria zonas nebulosas, com espaços móveis, difíceis de serem contornados.

A própria irregularidade dos contornos da tela sem o uso do *chassis* (talvez uma das causas da abolição dos *chassis*) projeta essa imagem, arrancadas de um todo anônimo, em cima do espectador aturdido pelo brilho amontoado de cores. A visualidade da nova geração contrasta com a regularidade mecânica do outdoor POP, cuja frontalidade unidimensional advém indiretamente do neoplasticismo purificador que teria agenciado o teor plástico da arte publicitária dos anos 1950, fonte de inspiração da POP.

Não é por acaso que Lichtenstein reproduz telas de Mondrian e Léger, reticuladas segundo o método das histórias em quadrinhos, numa homenagem direta a unidimensionalidade da superfície. Lichtenstein redimensiona a questão da unidimensionalidade perseguida pelo abstrato-expressionismo

quando pinta, sempre segundo o método das histórias em quadrinhos, achapando as gigantescas pinceladas de um quadro tipicamente abstrato-expressionista, tirando-o do seu contexto habitual.

No caso das pinceladas abstratas, Lichtenstein articula visualmente um outdoor (é mais pintado sobre a tela) a partir da transposição irônica da experiência intimista do expressionismo-abstrato. Já artistas como Ivo Ito, Eduardo Kac, Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Barrão (estes três últimos, amiúde, juntam seus outdoors ou suas bandeirolas), projetam grafitis ou caricaturas e até pinceladas expressionistas, um mundo que se quer privado, mas que, dada a sua linguagem já amplamente codificada pelas escolas abstratas anteriores ou pelo uso comum da grafite, já se tornou público.

Estes jovens artistas se perfazem a partir de um experimentalismo codificado, mas pessoal. É um uso sociologicamente novo na história da arte, pois questionam o seu funcionamento dentro de museus e galerias.

Essa atitude crítica, aliás, os ligaria ao conceitualismo dos anos 1970 em contraposição aos pintores “clássicos” dos anos 1980.

Numa homenagem indireta aos anos 1970, vários artistas vão apresentar obras projetadas a partir da arquitetura do prédio do Parque Lage, a partir de seu jardim, ou até sobre os muros públicos, dando para a rua. Uma boa parte largará os seus pincéis esquecendo-se das obras anteriormente mostradas em salões etc. Apresentarão objetos tridimensionais, outros farão *happenings* (como nos anos 1960) e assim por diante. Contrariando o aspecto sociologicamente negligenciável de seus trabalhos (quadros) anteriores, estes mesmos artistas questionam e redimensionam o ensinamento tradicional da arte. Eles se manifestam contrários aos ensinamentos básicos das escolas acadêmicas e nisso até vão de encontro aos preceitos da escola do Parque Lage. Eles vão contra o ensino do manuseio de matérias que vão compor a obra. Também pelo uso não didático de fontes encontradas diretamente no dia-a-dia, nas produções gráficas, nas imagens de televisão, eles abolem ou questionam o ensino da História da Arte. No primeiro caso, tecnicamente, no segundo, pedagogicamente, senão nas suas conceituações mais generalizadas.

Revertendo a proposta de Beuys dos anos 1970 de transformar a obra de arte em sala de aula (ele próprio foi professor de “arte” na Universidade de Dusseldorf e nos seus painéis artísticos, pedagogicamente ilustrados, fazia uso amiúde de quadro negro e giz), eles esvaziam a sala de aula de seu conteúdo

educandário e artístico, neutralizando justamente o saber que deveria brotar desse laboratório de “pesquisas”. O Parque Lage é considerado uma escola de arte experimental, mas esses artistas utilizam o seu espaço devolvendo obras já feitas e que contrariam até uma dúvida existencial quanto ao pressuposto experimentalista desse organismo, teoricamente em constante mutação.

O outro fator relevante dessa extensa mostra é a comparação que se poderia traçar entre os proponentes das novas escolas *new imagery*, *bad painting*, *transvanguardia* que grassam nos principais centros culturais do mundo.

A meu ver, alguns artistas brasileiros como Leonilson, Ciro Cozzolino, Sérgio Romagnolo e Francisco Cunha se aproximam de seus contemporâneos, artisticamente falando, franceses, como Combas e Hervé di Rosa. Outros se aproximam de artistas norte-americanos grafiteiros, ou ligados às artes gráficas, como Fiuza se aproxima do Don Baechler. Em poucos casos encontramos um questionamento ideológico da função da imagem como nos outdoors, indoors, de Eduardo Kac, que se aproximam dos de Jenny Holzer ou de Barbara Kruger, até de Jonathan Borofsky.

O aspecto efêmero da totalidade desses trabalhos mostrados no Parque Lage se evidencia mais ainda levando em conta a comparação da produção brasileira com a de artistas norte-americanos como Julian Schnabel ou David Salle, de artistas italianos como Enzo Cucchi ou Sandro Chia, ou até de alemães como Salomé ou Fetting.

Estão ausentes nos trabalhos brasileiros a busca de identidade nacional, que se nota nos italianos e alemães, como Penck – os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos shopping centers; a representação da sexualidade amiúde amorfa e anônima das grandes cidades, que se nota em Salomé – o ato de pintar no caso brasileiro, talvez até pelo privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico; e a busca de um passado remoto (caso italiano, Mimo Paladino e Clemente). Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós? O barroquismo de um Schnabel ou de um Chia pouco lhes interessam, assim como os efeitos texturais mais carregados (Schnabel ou Anselm Kiefer) ou o falso expressionismo melodramático alemão.

Em suma, o leitor paciente, no fim do texto, já deve ter se conscientizado de que não basta ligar o rádio e ouvir Sempre Livre cantar “papai era surfista profissional etc.” para se inteirar da exposição.

Quando já parecia que tínhamos uma cara razoavelmente moderna, surge o pós-moderno. A história, ou o tempo – o reinado de uma criança que brinca, conforme disse Heráclito –, não teria exagerado com a brincadeira? Dá a impressão de que a invenção do pós-moderno “foi de propósito”.

O debate sobre o moderno e o pós-moderno, ou, pelo menos, a aceitação meio indiferente (pós-moderna?) desse último, está na ordem do dia.

Colocar em questão a modernidade significa lidar com uma tradição já bastante edificada. Além disso, as tradições, de um lado, e o conceito de história como vinculação recorrente entre um passado e um futuro abertos, de outro, são em grande parte fruto da própria modernidade. Pós-moderno, deste modo, significa também pós-histórico?

A envergadura da questão “moderno *versus* pós-moderno” é, portanto, enorme. Mas quando a própria tradição e uma cultura são revolvidas, ainda que enganosamente – e o engano não deixa de possuir sua clarividência –, talvez seja justo tomar uma posição teórica diante do panorama tendo percorrido apenas uma diminuta região do terreno das várias disciplinas envolvidas e da imensa bibliografia. É o que se fará neste artigo ao se tentar, senão resolver, pelo menos dissolver a noção de pós-moderno em um conceito mais amplo de modernidade. O fio condutor das seis partes que se seguem é sobretudo a pintura.¹ As cinco primeiras partes estão um tanto isoladas umas das outras. A sexta parte esforça-se por amalgamá-las.

¹ Num texto complementar a este, em preparação, pretendo abordar a questão do ângulo da escultura. O que aqui será dito da pintura, entretanto, é também, *mutatis mutandis*, o que se pode dizer da escultura. Há razões, porém, para tratar a questão da escultura em separado. Não apenas por alongar demais a extensão deste texto, mas também porque a relação entre a pintura e a escultura, na arte moderna, tornou-se vasta e complexa. Isso, no entanto, não impossibilita a analogia entre as duas artes, mesmo que, entre os dois pólos puros da relação, a arte moderna tenha produzido uma infinidade de formas híbridas. É o que ocorre, por exemplo, com as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que no presente artigo serão analisadas.

Para cada trecho dá-se como título o nome do autor das obras ou textos mais analisados.

I – DRUMMOND (1930/1980)

A questão da modernidade no Brasil liga-se, até hoje, à da brasilidade. Nossos primeiros modernos, os mais radicais pelo menos, deram a receita dessa união: deglutir o estrangeiro que já era moderno. Nosso primeiro ímpeto de modernidade foi portanto de assimilação. Primeira reviravolta do outro no mesmo. Onde o estrangeiro surgia tão exterior quanto necessário ao metabolismo do autóctone.

Desde então, nossa modernidade trabalhou outras reviravoltas. Um bom guia desses périplos é a poesia de Drummond. Por vários motivos. Primeiro: ele nunca deixou de lidar com o problema. Segundo: o fez durante mais de cinquenta anos, do prosseguimento do Modernismo de 1922 até a década de 1980. Terceiro: a trajetória variada, mas sempre entrecortada pelo aspecto biográfico, fez do eu lírico de Drummond um dos emblemas da identidade do país. Há ainda um quarto e um quinto. O quarto: a forma poética de Drummond, a sua intensidade reflexiva, faz dele um pensador; na medida exata em que as abstrações não desfiguram sua fisionomia poética. E o quinto: ele resolveu, ou melhor ainda, dissolveu a questão do conflito entre modernidade e brasilidade. A partir da década de 1950 fica claro por seus poemas que nossa modernidade pode abdicar dos ranços nacionalistas. E nisto coincide com os concretistas. Mas é a partir da década de 1960 – data em que aproximadamente se daria o corte entre o moderno e o pós-moderno – que Drummond exprime uma modernidade daqui, embora isenta de raízes exóticas. E, por estarmos ligados a um aqui já promovido a uma dignidade igual à de qualquer parte, e não a supostas raízes, veríamos uma modernidade localizada, contextual, o que é, por sinal, um dos aspectos fundamentais do chamado pós-modernismo. Assim, de duas uma: ou ficamos com a possibilidade de sermos definitivamente modernos desde então (e neste caso não existiria algo como o pós-moderno), ou passamos ao pós-moderno sem sequer nos darmos conta. Mas não foi o que ocorreu. Como tentarei mostrar adiante, o pós-moderno não existe. O que existe é apenas uma confusão iluminadora. Logo, o tempo não jogou de graça a nosso

favor. Foi uma longa conquista chegar ao nosso jogo próprio com a história. É o que se pode sentir ao tomar a palavra de Drummond cronologicamente.

Mas como tomar a palavra de um poeta enquanto ele é um pensador? Bachelard defende em *Poética do espaço* a concepção de que a poesia se encontra sobretudo nos versos enquanto tomados isoladamente. Seria aí que o pensamento poético “repercutiria”. O resto, o poema todo, seriam “ressonâncias”. Obras do espírito, mas não da alma, a qual, segundo Bachelard, produz poesia apenas quando agarra no instante a “forma que vem inaugurar”. Mas como encontrar esses versos privilegiados onde a complexidade do pensamento ainda não se espalhou em raciocínio e tudo fica como que guardado pelo encantamento instantâneo que os produziu?

1930

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.

Paris. A Torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.

[...]

Chega!

[...]

Minha boca procura a “Canção do Exílio”.

Como era mesmo a “Canção do Exílio”?

[...]

1945

Um sabiá

na palmeira, longe.

Estas aves cantam um outro canto.

[...]

Ainda um grito de vida e

voltar

para onde é tudo belo

[...]

a palmeira, o sabiá,

o longe.

1954

E como ficou chato ser moderno.
Agora serci eterno.
[...]
Eternalidade eternite [...]
[...] que a precisão de ser eterno bóie [...]
e entre oceanos de nada
gere um ritmo.

1959

[...]
ó Gocldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.
Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que [...] penetras para extrair
[...] criaturas
condenadas ao mundo.
[...]

1962

Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
[...]
Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?
E esta hora, se toda hora
[...]
te deixa mais longe da procura?
E apenas resta
um sistema de sons [...]
o gosto de dizer e de sentir
[...]

1968

Qualquer tempo é tempo
[...]
Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.
[...]

1973

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Já não é ele, é um mais-tarde
[...]
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
[...]
Está filmando
seu depois
O perfil da pedra
sem eco.
[...]
A nova humanidade deslizando
isenta de raízes.
[...]

1980

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
[...]
É teu verso, [...]
balanço de consoantes e vogais,
teu ritmo de oceano sofrado
que os lembra ainda e sempre lembrará.
Tu és a história que narraste, [...]

[...]
na folha branca vieste demonstrando
o que ao homem, na luta contra o fado,
cabe tentar, cabe vencer, perder,
e nisto se resume a irresumível
humana condição no eterno jogo
sem sentido maior que o de jogar.

[...]
Luís, homem estranho, [...]

[...]
És a linguagem.

Se a montagem de versos feita acima não é inteiramente arbitrária, ela assinala momentos dessa espécie de Odisséia que Drummond fez ao longo de mais de meio século através de nossos espaços e nossos tempos. Desde a época em que, pela paródia antropofágica, imprimiu um caranguejo na forma da Torre Eiffel – e então estava meio “esquecido de (sua) terra” – até a época em que, passando por um distanciamento progressivo – a palmeira, o sabiá, o longe – retorna de uma vez por todas à sua terra, a qual, entretanto, já não é a mesma. É a de uma “nova humanidade”, em que tudo encontra enraizamento apenas na linguagem que guarda o tempo; enfim, na arte e na poesia. Seja ela a de Drummond cantando Camões, seja Camões, transformado em nosso contemporâneo – “os heróis... os lembra ainda e sempre lembrará”, “és a história que narraste” – pois ambos se nutrem dessa linguagem da poesia, dessas ondas no oceano de “consoantes e vogais”, num “balanço” que nunca cessa pois “se resume na irresumível humana condição no eterno jogo sem sentido maior que o de jogar”.

O ponto médio desse círculo é o momento, digamos assim, de pleno mar. O poeta já sonhou com a Europa (1930). Começa a exilar-se (o longe, 1945). E se vê, então, nem moderno nem nada, mas eterno, “entre oceanos de nada” que, espera-se, “gere um ritmo”.

Inicia-se então o retorno, mas que por ser uma viagem mais no tempo e na memória do que no espaço verdadeiro, nunca se completará. Como nas gravuras de Goeldi, a “noite moral” coloca-se sob a “noite física”. Não há onde mais buscar o Brasil mesmo porque o poeta “não desembarcará nunca”. Nesta escuridão do ser, “onde é Brasil?”.

“Que importa este lugar?” “Apenas resta um sistema de sons...”, um “balanço de consoantes e vogais”. O poeta junta então todas as partes do tempo. Está em “qualquer tempo”. Já não é ele, é um mais-tarde”. Sai do Rio. Retorna a Minas, ao “Hotel dos Viajantes”. Entretanto, sem abandonar seu presente. Está, assim, “filmando seu depois”. O passado e o futuro se reconciliam pelo presente. Não há mais um Brasil secreto e imperscrutável em seus exotismos naturais e históricos, pois o poeta “não sai para rever” – mesmo porque “nenhum tempo é tempo bastante para a ciência de ver, rever” – mas “sai para ver o tempo futuro”.

Costuma-se dizer que os poetas antecipam o futuro. Isto se dá, talvez, por que formulam um presente, ou uma presença, que não se corrompe facilmente. Num trecho admirável, Marx se inquietou com essa novidade nunca esgotada que exalam as mais antigas obras de arte. O que se deve guardar das palavras de um poeta? Será que Drummond, no lugar de exotismos, andava menos a poetar e mais a sonhar internacionalismos? Seja como for, a arte abre apenas possibilidades. Os fatos, ou o fado, sempre poderão destruí-la. “Cabe tentar, cabe vencer, cabe perder”.

II – GREENBERG (1960)

O texto, talvez, que de maneira mais rigorosa define a pintura deste século é “Pintura modernista”, de Clement Greenberg. Para este, a pintura moderna é sobretudo crítica. No sentido kantiano da palavra. Como Kant, o primeiro moderno segundo Greenberg, e que teria feito a crítica, isto é, constituído os limites dos usos da razão através da própria razão, a pintura moderna também teria esta reflexividade. Passaria desde então, do século XIX para cá, a se limitar e se autodeterminar por seus próprios meios.

O pensamento de Greenberg é um ovo de Colombo. O que limita e separa a pintura das outras artes visuais? Que ela se faça sobre uma superfície plana. Como se faz? Por certos “meios”: tinta, linhas, manchas etc. O que isto provoca? Ilusão de profundidade. E todo problema reside nisto. A pintura moderna fará uma crítica do ilusionismo assim como Kant – para prosseguir com a analogia proposta por Greenberg – o fez do que chamou “ilusões transcendentais”. O papel da metafísica tradicional, criadora das ilusões transcendentais para Kant (de modo brevíssimo: pensar o supra-sensível com

conceitos que para Kant só se aplicariam ao mundo sensível), será desempenhado na autocritica que a pintura passará a fazer pela perspectiva. Depois de esta ter dado os primeiros passos com Giotto, ter sido formulada pelo Renascimento e amadurecido com o Barroco, será posta definitivamente em xeque por Cézanne, e por fim encontrará sua negação mais radical no Expressionismo abstrato de Pollock, de Kooning etc.

Mas, como em Kant, a razão (leia-se: “a pintura”) ainda terá um domínio (a tela) de ação: a experiência (a ação de pintar). Esse domínio (essa tela), se não é fonte de ilusão transcendental (perspectiva), não deixa de ter objetividade (profundidade). Como observa Greenberg, a pintura moderna não elimina propriamente a profundidade, mas só a profundidade que é exterior (como Deus, a alma, e o mundo, nas metafísicas que Kant critica) ao seu próprio fazer. De literária, diz Greenberg, de telas que nos “dão a impressão de que podemos passear nelas”, a profundidade torna-se ótica: puramente visual, sem ranços literários. Daí o casamento quase perfeito entre pintura moderna e pintura abstrata, pois a imagem de um objeto quase sempre carrega algo de perspectivista.

Mas o que Greenberg pensa ser a pintura moderna é antes a sua fase de negação do espaço perspectivista ainda dentro dos territórios da própria perspectiva. Toda pintura antes de Jasper Johns, Rauschenberg e a *Pop art* propõe ainda uma unidade residual da tela e do campo pictórico. São virtuais ainda. Uma colagem de Picasso é muito diferente de uma de Johns. Picasso estiliza o espaço perspectivista por dentro. Johns, já de fora.

O ponto crucial desta passagem é a obra de Pollock. Seus longos torneios para dentro e para fora da tela: tirando-a do cavalete, colocando-a no chão e caminhando em torno dela, põe em fuga, digamos assim, todos os pontos de fuga, pois a própria superfície da tela vem ocupar o lugar dos horizontes, que agora são revolvidos e como que verticalmente implantados pelos arremessos de tinta do pintor.

Esse corpo, em Pollock, não pode contar com quase nada, pois está à procura de um centro que só se apresenta, e como que lateja, enquanto o corpo pinta. Diante de si o pintor tem apenas a tela nua estendida sobre o chão. E a tela não antecipa nada para o pintor, a não ser que ela ainda é o lugar irreduzível para o depósito de uma expressão. Não há assim desenho, composição, seja o que for, que o pintor possa projetar de antemão esperançosamente

à cata de um sentido ou de uma imagem. Ele se encontra, então, apenas com seus gestos, com uma motricidade, é verdade, que é sua, que lhe dita certos ritmos e direções, mas à qual ele não pode perguntar por sua pertinência e origem. O eu do pintor, a sua individualidade, se expande por todo o corpo, e até as pernas passam a pintar. Entretanto, ainda permanece um eu que em certa medida antecede a ação, pois ainda se dirige para a tela como para um espaço onde se transcende e em relação ao qual se apreende como subjetividade instauradora de formas, e sobretudo de ritmos; ainda que estes não sejam mais que “oceanos de nada”.

Já a partir de Johns pode-se, ao contrário, fazer contraposições a partir de quase tudo. O eu abandona a cena do corpo e começa a invadir também os utensílios dos homens. Entre eles, fato fundamental, a tela mesma, que perde seus poderes encantatórios e também se transmuta em coisa.

Barnett Newman, que nisto antecedeu Johns, resolveu a questão do dilema expressivo de Pollock, cirurgicamente: seccionou a tela em dois ou mais pedaços. A partir de então muda a cena da pintura moderna. Já não há mais um centro – por mais problemático que ele tenha se tornado a partir do Impressionismo – aglutinando as partes que se juntam na superfície de uma tela. Um quadro de Barnett Newman não parte mais de uma individualidade prévia. Não se engendra mais através de uma síntese dos últimos resquícios de profundidade ótica que ainda agiam no Expressionismo abstrato. Não que um quadro de Newman não trabalhe a profundidade. A cor de Newman é mesmo luminosa e carregada de algo como um volume ou uma densidade. Mas a percepção disto só ocorre se a região observada do quadro isola-se com certa evidência das outras. O mesmo se dá, e de forma mais nítida, com as pinturas posteriores da *Pop art* e da *Minimal art*. Mesmo que a clivagem se dê então, como em certos quadros *pop*, já entre a coisa e o signo da coisa, pois o pintor, agora, trabalha sempre com o atrito e a justaposição lateral dos signos, sejam eles quais forem.

Um campo da colagem, iniciado com Cézanne, garantido por Picasso e Braque, fica então definitivamente conquistado. Não que entre a pintura moderna e a dos últimos trinta anos haja uma continuidade sem traumas. O que se quer frisar aqui, ao contrário, é que a própria colagem cubista ainda nasceu junto aos vertedouros da perspectiva. É somente no que possui de novo que ela é moderna: pela decupagem que efetua no espaço perspectivo, ao qual,

entretanto, ainda permanece ligada. Hoje, ao contrário, as coisas não são apenas coladas sobre a tela, cola-se tela com tela, o nome da coisa com a coisa, o convencional e o fisionômico, e assim por diante. O espaço perspectivo, que em Pollock se reduzira a quase nada, a um centro nebuloso e espaçado pulsando em todas as direções próximas à superfície da tela, retrai-se por inteiro e definitivamente.

Vale a pena chamar esta arte da década de 1960 para cá de pós-moderna? Não estaremos, ao contrário, diante de uma modernidade positiva, conquistada?

A onda pós-moderna começou a assolar o mundo na virada da década passada para esta. A coisa começou antes na arquitetura. Charles Jencks, o maior propagandeador da arquitetura pós-moderna, marca, ironicamente, uma data para o fim da modernidade: 15h32min de 15 de julho de 1972, momento em que foi demolido o conjunto residencial “Prutt-Igoe”, em Saint Louis, devido à péssima qualidade de vida de seu espaço “moderno”. Na pintura, ainda não se conseguiu encontrar uma data tão precisa, mas costuma-se associá-la ao movimento da “volta da pintura”. Entretanto Schnabel e Kiefer, seus principais expoentes, operam fora deste campo da colagem? Uma rápida olhada mostra que não. Kiefer, por exemplo, chega mesmo a usar a perspectiva para suporte de seus quadros de um modo semelhante ao uso de Johns em relação a imagens planas de bandeiras e alvos. Por sobre o plano que forma a base da pirâmide visual da perspectiva, Kiefer executa os mais variados procedimentos de colagem. Onde localizar então uma “volta da pintura” que se oporia à pintura moderna? Na pintura minimalista que geralmente é vista como aquela contra a qual a própria “volta da pintura” teria emergido? Mas há coisa mais pós-moderna, se for para usar o termo, e diferente portanto da virtualidade residualmente planificada, das telas “modernas” – aqui no sentido hoje pejorativo – de um Mondrian, que a pintura minimalista de um Brice Marden? Criou-se um quiproquó. A confusão, entretanto, merece ser esclarecida. A modernidade se instalou de tal modo que já pode dar-se ao luxo de nostalgias pelo pré-moderno. O que normalmente se assinala como passagem do moderno ao pós-moderno é, entretanto, somente uma passagem mais sólida à própria modernidade. O que se chama pós-moderno, saudades modernas de um pré-modernismo que não volta mais. Ou, se volta, é incapaz de desvencilhar-se de cicrones irredutivelmente modernos.

III – PANOFSKY (1924)

No célebre ensaio “A perspectiva como forma simbólica”, Erwin Panofsky faz uma relação entre três tipos de espaço, aos quais chama, respectivamente, de estético, teórico e perceptivo. Aí diz: “[...] o ‘espaço estético’ e o ‘espaço teórico’ traduzem sempre o espaço perceptivo *sub specie* de uma única e mesma sensibilidade, a qual no primeiro caso aparece simbolizada e no segundo caso, submetida às leis lógicas”.

Panofsky faz esta observação para poder estabelecer uma proporção entre espaços teóricos e estéticos de épocas distintas. O espaço topológico e substancial da física aristotélica estaria para a pintura grega assim como o espaço matematizado e fenomênico da física galileiana estaria para o espaço perspectivo da pintura renascentista.

A este espaço perspectivo veio ligar-se um tipo de sensibilidade: a apreensão do belo. Se o campo da colagem, que o substitui, é o espaço moderno por excelência, a sua sensibilidade talvez seja a do fragmento, das marcas, dos signos, como já foi analisado por diversos autores. A que campo teórico corresponderia? As analogias com a física moderna através, sobretudo, da psicologia da *Gestalt* já foram também bastante estudadas.

A este campo teórico deve corresponder também um outro indivíduo. O eu cartesiano que põe a figura inteira do mundo ao seu dispor era certamente um eu perspectivo. E pode-se ver em Pollock algo como o dilema do último Husserl apontado por Merleau-Ponty: fazer a redução transcendental do pólo último de toda redução, isto é, o próprio eu em sua nudez carnal. Hoje, entretanto, tem-se uma espécie de eu de colagem e multifacetado, colado aos imperativos pragmáticos das várias esferas do social. Para a questão da “modernidade versus pós-modernidade” o que interessa ver neste ponto é o quanto essa passagem definitiva a novas formas de sensibilidade e socialização gerou nostalgias pelo eu perspectivo. De fato, Schnabel, de um lado, e principalmente Kiefer possuem esta nostalgia, mas a delimitam, por sua vez, sem esconder o tempo e o lugar de onde falam: aqui e agora. Uma tela de Kiefer ou Schnabel introduz ainda mais elementos no tipo de pintura que se inaugurou a partir da *Pop*. Não apenas se parte de imagens dos meios de comunicação de massa, industriais e típicos de uma civilização urbana, mas se passa a juntar sobre a tela os mais variados esquemas expressivos e perceptivos, incluídos os decantados pela História da Arte. O passado surge, assim, inteiramente

através de operações postas pelo próprio presente. Pode-se, desse modo, vislumbrar o que já foi, mas esse acesso também surge coalhado de obstáculos.

IV – CLARK (1958) E OITICICA (1963)

Como se deu, na arte brasileira, essa eliminação definitiva do espaço perspectivo em prol do campo da colagem? O papel desempenhado pelos expressionistas abstratos entre os americanos coube, entre nós, sobretudo a Hélio Oiticica e Lygia Clark.

As trajetórias dos dois foram balizadas por um problema que eles nunca deixaram de enfrentar e radicalizar. De um lado, a formação em pintura, de outro, a convicção, que se tornou definitiva para eles por volta de 1960, de que o ciclo histórico da mesma terminara. Como continuar a fazer arte diante da morte de seu objeto a não ser rompendo com o que este teria de mais próprio: a bidimensionalidade? Essa questão teve menor repercussão entre os escultores. Amílcar de Castro e Weissmann, por exemplo, companheiros de Neoconcretismo dos dois artistas, puderam desenvolver suas obras sem tornar tão problemática essa passagem do plano pictórico para a tridimensionalidade, pois já trabalhavam nesse terreno, ao passo que Oiticica e Lygia Clark abordarão esse novo ambiente ainda como pintores. Obras de 1958 e 1959 de Lygia, os *Casulos*, e os *Relevos espaciais*, de 1960, de Hélio, já são obras tridimensionais, mas revelam uma experiência pictórica ali depositada: possuem uma interioridade, um ocultamento do espaço, que retoma a profundidade, que eles consideravam historicamente encerrada, do plano pictórico. Tais obras, é verdade, saltam do quadro para o espaço, mas, por uma espécie de contragolpe, o enclausuram.

Essa fusão entre pensamento pictórico e tridimensional produziu algumas de nossas obras mais interessantes, mas correspondeu apenas a um curto período no percurso dos dois artistas. Em 1959, Lygia Clark começa a produzir os *Bichos*, e em 1963, Oiticica produz os seus primeiros *Bólides*. Duas características os diferenciam da produção anterior. A primeira é que, além da tridimensionalidade, conquistam uma outra propriedade da escultura: a sustentação horizontal. Deixam, no caso de Lygia, de se apoiar na parede e, no de Hélio, de suspender-se desde o teto. Como em Pollock, a pintura desce para o chão. A segunda característica é que as obras pedem agora a participação

do espectador – como então se dizia – para atualizar suas possibilidades. E a maior novidade está nisso.

Quanto à primeira característica, era de se esperar que, uma vez conquistado definitivamente o território do escultor, as obras se configurassem como esculturas. Mas não foi o que se deu. A profundidade pictórica uma vez mais foi transposta para o espaço real. Ao se sustentarem horizontalmente, essas obras aprisionam o espaço livre da escultura e radicalizam a interioridade dos trabalhos anteriores, convidando o espectador a desvendá-las por seus meandros. Instaladas junto aos horizontes reais, não apenas recriam, como na escultura, um espaço e um horizonte já dados e a serem compartilhados visualmente, mas um interior com horizontes próprios a ser adentrado e manipulado por este. Se nas obras anteriores o recolhimento e o ocultamento do espaço retrabalhavam a profundidade da pintura visualmente, daí em diante a questão será, cada vez mais, dela apossar-se corporalmente. Na pintura, a profundidade também é ato do espectador, mas apenas subjetivo. No *Bicho* e no *Bólido* a profundidade se manifesta pela objetividade de gestos que animam, no mesmo passo que revelam, a incompletude da obra. Esta deixa de ser um produto para se tornar o lugar de uma ação.

Na trajetória de Hélio Oiticica esses lugares se desenvolveram em direção ao que ele denominou “arte ambiental”. Partindo dos problemas que desde a época de pintor a cor lhe colocava, Oiticica expandirá *in concreto* as suas qualidades, inundando os ambientes – pequenos ou grandes, e que o espectador veste ou penetra – com circunvoluções coloridas. Já Lygia Clark caminhará em direção a experiências próximas às dos psicoterapeutas. Se, na sua época de pintora, sua questão é sobretudo examinar como se forma a identidade do quadro móvel em relação aos limites exteriores que o separam do mundo, posteriormente este jogo de alteridade e identidade se transferirá para a interface que se imanta pela ação do espectador de encontro com seus *Objetos relacionais*.

Esse ambiente de Oiticica, entretanto, assim como a psicoterapia de Lygia Clark, independentemente do valor que adquiriram para suas vidas e de pessoas próximas, são, de certo modo, ambiente e psicoterapia da própria arte brasileira. Com tudo que um ambiente e uma terapia podem ter de regiões labirínticas e sinistras.

Como no dilaceramento existencial da perspectiva por Pollock, Oiticica e Lygia Clark colocaram para si mesmos, e mais ou menos na mesma data, a

questão, já assinalada, que se colocou Drummond em 1962: “Onde é Brasil?”. E a resposta será igualmente a relativização dos pontos de vista que já carregava a perspectiva: “Que importa este lugar se todo lugar é ponto de ver e não de ser?”. A arte de Oiticica e Lygia Clark passa a ser iniludivelmente existencial. Tenta-se vivenciar, não apenas de direito, mas também de fato, a decupagem e a interpenetração do espaço e da forma do objeto colocadas pelos artistas modernos desde o cubismo. A arte passa a estar em toda parte e em nenhuma. Tentam trazer, mesmo, o sublime e o sagrado para junto da vida do corpo. Como Pollock, Oiticica teria uma morte trágica, sacrificial. Passou-se entretanto, a partir daí, para uma tradição de modernidade cujos fios se revelariam cada vez mais fortes. Isto se a ofensiva pós-moderna não os afrouxar mais uma vez, ao levar o aqui sem raízes exóticas cantado por Drummond mais uma vez embora pela contramão da via que de década em década importa as últimas modas modernas.

Tanto Lygia Clark como Oiticica marcaram radicalmente nosso panorama estético, mas, como a rápida análise de suas trajetórias feita acima indica, o fizeram ainda dentro do espaço perspectivo. Elaboraram uma contraperspectiva, e dentro desse funil, desse avesso oferecido à prospecção do espectador, foram criando objetos que se antes pediam uma participação gestual, agora se transmutam em obras quase acabadas e repousadas, e que pedem a participação crítica do “ambiente” e do “eu” da arte brasileira. O *Objeto relacional* passa a ser quase apenas um objeto, e o relacional agora amplia seu âmbito de ação dos gestos de cada espectador em particular para a prática e a história da arte moderna entre nós.

V – BENJAMIN (1928)

É possível homologar homologias entre diversos campos da cultura, como a que aqui se indicou quanto a Drummond e nossa pintura², e, de modo mais

² Esse paralelismo, no texto indicado apenas para 1962, pode se estender por toda a poesia de Drummond. Um tanto inesperadamente, é verdade, pois em geral Drummond não foi muito feliz ao cantar os pintores. Em outras foi (“A Goeldi”, em *A vida passada a limpo*, por exemplo). Mas uma análise minuciosa desta relação exigiria um outro texto. Para mostrar, por exemplo, como a forma de caranguejo exótica que Drummond vê na Torre Eiffel de “Europa,

amplo, entre a história da pintura e da filosofia? A questão que se apresenta, então, é saber, dado que um âmbito da cultura entra em analogia com outro e todos com uma mesma época histórica, se há algo mais fundamental que faz existir uma época histórica. É verdade que esses paralelismos são contestados por muitos. Parece ser uma questão de gosto a aceitação deles ou não. Um gosto germânico pelo *a priori* e pelas identidades estaria aqui em conflito com um gosto inglês pelas contingências e pelas diferenças. Seja como for, dado que as coisas mudam, coloca-se a questão da história e do sentido (ou do não-sentido) do tempo histórico.

Não creio que se tenha hoje uma resposta acabada à questão. Mesmo porque isso lhe retira o solo de onde ela suspende-se para deixar o tempo passar. O tempo, assim, parece estar sempre nos mostrando a face avessa à qual lhe indagamos, e o melhor diante dele talvez seja fazer como Santo Agostinho: calar-se. Este era mesmo o momento em que o Santo dizia compreendê-lo, e não quando tentava falar dele. Sinal, talvez, de que a linguagem e os conceitos desvirtuam o que ele nos oferece de mais próprio: a sua presença mesmo. Esta seria um presente não apenas no sentido temporal do instante mas também no que a palavra “presente” designa naquilo que se ganha de alguém. Guardar um presente, conceituá-lo, digamos, já é colocá-lo nas prateleiras da memória. Quando se dorme, pode-se mesmo fechar a porta ao seu acesso, mas por deixá-lo repousando no passado também se o faz. Daí, talvez, que, numa das tentativas mais interessantes da modernidade para formular a questão do tempo – e também, como é típico da modernidade desde Kant, aliada à questão da história –, Walter Benjamin aproxime o presente, ou o “agora” como ele diz, da eternidade. Não jogando nada, assim, irremediavelmente para trás, para as contabilidades do conceito, mas fazendo, ao contrário, todo o tempo passado vir concentrar-se no presente, ou, como diz Benjamin, no “tempo-agora”. A criança que brinca, de Heráclito, com o qual se abriu esse

França, Bahia” (1930) aproxima-se, ainda que pelo inverso, da leitura, à maneira de Léger, que Tarsila fez de nossa paisagem. Ou, como na “Nova canção do exílio”, de 1945, o sabiá e a palmeira nunca mais atingíveis, pois encantadores do “longe”, se aproximam das paisagens paulistas da década de 1940 do Grupo Santa Helena. E assim por diante, até os “aparelhos” de Waltercio Caldas que engendram “o jogo sem sentido maior que o de jogar” de que fala “História, coração, linguagem”, de 1980.

artigo, aqui retorna, pois, como diz o professor Cavalcante na nota à sua tradução de Heráclito, esse tempo que brinca dos gregos (*aión*) pode significar também eternidade. E, por outro lado, semente, esperma. O “tempo-agora” ou o presente para Benjamin, se é lícita essa chave de leitura heraclitiana, seria assim fecundação da eternidade, ou ainda, a eternidade gerando sem tréguas cada “agora” que passa.

A teoria de Benjamin, entretanto, à espera por esses momentos privilegiados das reviravoltas e reconcepções históricas, é muito tributária das colagens do primeiro Modernismo. Seguir alguns de seus aspectos revela o quanto as noções de espaço e de tempo se comunicam quando a questão é a do tempo histórico. E a pergunta pelo fundamento e sentido das homologias internas de uma época inteira se transmuta assim na questão mais especial de como, ao se tentar apreender o sentido do todo, o espaço e o tempo começam a se reverter um no outro e a entrar em paralelismos e ressonâncias.

Como nas colagens cubistas, Benjamin nega o seu adversário ainda dentro do território deste: o “tempo homogêneo e vazio do historicismo” do século XIX que ele critica e cuja correspondência na pintura é de novo a perspectiva e seu espaço neutro e homogêneo. Se o Cubismo precisou da noção de instante para fragmentar o espaço homogêneo e contínuo da perspectiva, pois sem os golpes que introduziram fendas nesse espaço ele não emergiria, a teoria do tempo de Benjamin, por sua vez, precisa da noção de colagem de pontos, de “constelações de mônadas”, ou “agoras”, para romper com o tempo homogêneo do historicismo. Imagens céleres de uma simultaneidade, seja do tempo, seja do espaço, uma se expressando na outra, delimitam assim o seu terreno teórico. Em ambos os casos, entretanto, é a ruptura que traz o novo, e não uma espacialidade ou temporalidade auto-sustentadas.

A teoria de Benjamin é um tudo ou nada, e é algo como uma teoria dadaísta do tempo. Como Duchamp, contrapõe aos quadros de um conceito *erudito* do tempo (aquele que os historiadores que critica contariam como um rosário disposto sobre suas mesas de trabalho), um tempo de choque que pode, em princípio, ser pego por qualquer fresta que esteja em aberto para a eternidade – “a porta estreita pela qual, segundo Benjamin, sempre pode penetrar o Messias” – e que habitaria coisas e gestos cotidianos e pouco louváveis. A noção de “tempo-agora” de Benjamin não é, assim, muito distante da dos *ready-mades* de Duchamp: a contraposição no mesmo lugar das lonjuras da “aura” –

termo com o qual Benjamin pensou o espaço perspectivo – e das marcas cotidianas do agora.

A criança de Heráclito parece brincar, entretanto, segundo vários ritmos, ou ainda, interpenetrá-los todos de modo mais moroso. As colagens de Benjamin precisavam ser abruptas para que o tempo homogêneo não as dissolvesse. Ou “saturavam de agoras” esse meio homogêneo, e então cristalizavam-se, ou passariam despercebidas. Hoje, esse tempo homogêneo não ameaça tanto mais. Uma simultaneidade mais espaçada e seriada, com um presente mais durável e mais voltado para si, nos garante contra futuros que, de nunca virem, Benjamin precisou decretá-los como incrustados desde a plenitude do passado no agora. Benjamin almejava a revolução ou nada. No momento seguinte a esta – ao seu “ponto sublime”, como diz Merleau-Ponty comentando Luckács –, certamente já estaria inspecionando as faces secretas, e quem sabe voltadas para a eternidade, das coisas banais.

Uma filosofia que anda mais no ritmo dessa simultaneidade meio morosa de hoje – mais reformista que revolucionária – encontra-se nas últimas linhas que Merleau-Ponty publicou ainda em vida. O tempo nunca esteve distante de suas investigações sobre a percepção. E aqui retorna novamente a interpenetração do espaço e do tempo. Mas ali, na Parte V de *Olho e o espírito*, ele avança ainda mais a questão. Questiona, ao mesmo tempo, a pintura e a história, a história e a história da pintura, e acaba por dar uma visão pictórica da própria história. Diferentemente, entretanto, da simultaneidade repentina dos cubistas e de Benjamin, e mais próximo do Braque maduro, o todo será simultâneo em Merleau-Ponty porque nada cessa esse perpétuo movimento de retomar as coisas, de puxá-las por um fio que estava até há pouco escondido. A arte moderna está mesmo cheia dessas retomadas. Só que o presente de Merleau-Ponty – o lugar onde essas retomadas são feitas – é mais dócil, ou dúctil, do que o era o de Benjamin. Deixa lugar para as coisas virem e irem sem que surjam ou desapareçam num relampejo. O que causa, é verdade, um temor de paralisia, de que o futuro que nunca veio pelo passo a passo do historicismo (pois não era mesmo para vir, como indicou Benjamin) deixe de fazer o seu jogo esperançoso. O medo e a esperança, as paixões que mais ameaçam, segundo a professora Marilena Chauí, a felicidade do homem Spinoza, também seriam assim as mais perigosas na temporalidade do último Merleau-Ponty.

A reversão do tempo no espaço, e vice-versa, clarifica-se um pouco mais em Merleau-Ponty do que em Benjamin. Não se trata mais, como queria o último, do bom infinito fazendo as vezes de uma saturação de mônadas infinitesimais. Em Merleau-Ponty “qualquer tempo é tempo” para uma questão perdida emergir novamente. Não arbitrariamente, é verdade, mas pela solidariedade que passa a encontrar com outras que talvez já estejam de partida. A própria noção de época se torna mais fluida. Tudo se faz, ainda que muitas coisas pela face da ausência, contemporâneo, e os esforços dos homens consistiriam em resgatar para o presente um futuro que de alguma forma já se insinuou nos programas do passado. A História se torna o elo presente, permanente, entre um passado e um futuro abertos. Mais se cava na direção de um, mais se esbarra com o outro. Mais se destroem civilizações e culturas passadas, mais se obstaculiza o futuro. Isto porque nossa época que, já desde Kant, teria mesmo inventado a noção de época, agora se torna cada vez mais capaz de trazê-las todas a si. Haveria assim algo mesmo de pós-histórico em nossa história atual. Mas essa pós-historicidade comparceria aqui mais no sentido em que Merleau-Ponty, citando Marx, apreendeu: como passagem da Pré-história à verdadeira História.

Mas se é legítimo assim postular o sentido da época histórica – colocando todas, por assim dizer, numa colagem em perspectiva que fazemos a partir da nossa –, de que modo a reversão da pintura e da história uma na outra, vendo a coisa mais de perto, possibilita essa transposição de linguagens que aqui se defende como o fundamento do histórico?

Para Merleau-Ponty, a coisa se fez em duas etapas. Primeiro, pela transposição que sua primeira filosofia fez do juízo reflexionante de Kant (para este o indício de que algo à nossa frente é arte) para uma fenomenologia da percepção. Ver uma coisa, disse mais ou menos Merleau-Ponty nessa época, é como ver “uma idéia existir”, concebendo-se e enrolando-se reflexivamente como “no primeiro dia do mundo”. Segundo, pela reversão que sua segunda filosofia faria, uma na outra, entre esta percepção reflexionante e fenomenológica e a percepção da obra de arte. Neste segundo momento, a visão é construída em signos pelo pintor que, inversamente, dá as chaves de uma “filosofia a fazer”. Mais do que a percepção fenomenológica do filósofo, é a construção de paradigmas perceptivos pelo pintor que dá a chave da percepção de todas as coisas.

Um pequeno retorno a Kant se faz aqui necessário. No juízo de reflexão estético, diz Kant, a apreensão de algo singular coincide com a sua exposição. É isto, diz Kant, que nos faz dizer que uma coisa vista é bela: percebê-la (apreendê-la) como se estivéssemos a concebê-la (a expô-la). O que é algo como o sentimento que às vezes se tem de que fomos nós mesmos que escrevemos o verso de um poeta que estamos a ler. O que, sob outro nome, é o que Bachelard chamou de “repercussão”. Assim entendida, a reflexão é antecipação, ou troca, do passado e do futuro diante da presença de uma coisa. O que veio antes (o percebido) parece ter vindo depois (pois passa a coincidir com a atividade de exposição).

Feita esta retomada, pode-se dizer que a legitimidade de uma transposição do espaço e do tempo por Merleau-Ponty quando pensa a pintura e a história está dada pela transposição que fez do caráter antecipatório da reflexão do juízo em Kant – e que neste estava sediado pontualmente no eu – para a espacialidade do corpo de quem vê e, mais tarde, para a do corpo do pintor que “faz ver”.

Entretanto, há ainda um certo mimetismo ou ilusionismo no pensamento de Merleau-Ponty. Entre o ver do espectador, que em primeira mão não é outro senão o próprio pintor, e o fazer ver deste último, Merleau-Ponty introduz “uma visibilidade de segunda potência”, que “deixa suas marcas no pintor” e que por um processo que ele não chegou a deixar muito claro se expressaria nos seus gestos.

Merleau-Ponty, neste ponto, está próximo de Pollock. Conforme se aproxima da origem da questão, ela se retrai e mostra apenas o ritmo de seu tremular e da sua aparição. Um universo mais *pop*, que estenderá a reflexão para além de uma individualidade já dada, além mesmo dessa inteiramente recoberta pelo corpo em Merleau-Ponty, é o que se encontra no pensamento do professor Giannotti. Em *Trabalho e reflexão* (1982), ele procura mostrar como as antecipações da reflexão se já não se encontram, do mesmo modo que já o vira Merleau-Ponty, junto a um sujeito pensante e plenamente constituído e raciocinador, tampouco têm suas moradas por inteiro na corporeidade. Para se constituir, mostra Giannotti, a reflexão precisa alargar o seu âmbito também em relação ao mundo dos utensílios. Seguindo Heidegger e Merleau-Ponty, Giannotti diz que o bom exemplo do ente não é a pedra mas a casa. Porém, mais longe de Pollock, e numa região mais próxima aos *Objetos relacionais*

de Lygia Clark e dos “ambientes” de Oiticica, a casa de Giannotti é uma morada menos poética e mais prática, que exige do eu que se individualiza a sua participação concreta no universo das coisas.

A essa reflexão que tem, por assim dizer, numa das pontas do antigo juízo reflexionante de Kant, um sujeito ainda não individualizado e, na outra, objetos que pela ação do primeiro podem vir a se juntar com ele num único ser, Giannotti chama “reflexão operosa”. À nova individualidade que surge, “individualidade técnica”.

Mas aqui também é preciso não tomar as coisas de modo absoluto. Apenas com o capitalismo essa reflexão operosa pode ser vista como fundadora do histórico. As coisas só começam a participar ativamente do circuito da reflexão quando passam a se referenciar umas pelas outras numa situação permanente que só uma economia de mercado pode engendrar. O famoso fetichismo da mercadoria descrito por Marx viria disto, *do* fato de que as coisas passam a se traduzir e trocar umas pelas outras ignorando até certo ponto as individualidades que os compradores e vendedores gostariam de já ter constituídas.

O espaço do mercado e da troca, entretanto, não é inteiramente soberano, e se ele usa das aparências das coisas (de trigo valer linho, por exemplo, no conhecido exemplo de Marx) para, no final das contas, subtrair-se a elas (pois acaba por identificar o valor de cada uma com o tempo de trabalho abstrato gasto para produzi-las, o que não é coisa muito diversa do tempo homogêneo e vazio que tanto preocupava Benjamin), a arte, numa espécie de vingança do primitivo, retoma as aparências a favor das próprias aparências. Faz, no espaço da tela, o que os homens não podem fazer no espaço do mercado. Ambos são espaços sociais e históricos, que mudam com o tempo, e nessa mudança mudam também o próprio tempo, mas, no espaço estético, o espaço teórico, retomando aqui formulações de Panofsky, o espaço teórico da reflexão operosa, fica barrado pela autonomia conquistada pelas aparências estéticas. Ainda que um gesto de Van Gogh, depois de valer trigo pelo amarelo, espessura e ritmo de sua expressão, e depois pela identidade mais vigorosa que adquire no diálogo com o azul do céu, venha um dia a valer milhões de dólares, a reflexão operosa do pintor, ainda assim, possui certa autonomia. Não fosse assim bastaria contar, de algum modo ainda que bastante impreciso, quanto de tempo homogêneo e vazio Van Gogh teria colocado na tela em questão. Mas até o capital financeiro, que aqui parece tratar-se sobretudo dos

banqueiros, sabe que o tempo de Van Gogh era bem outro. Que ao pintar, por exemplo, seu derradeiro quadro, *O campo de trigo com corvos*, ele habitava uma convulsão de tempos passados, presentes e futuros. Sabe também que ali uma outra “circularidade reflexiva” se instalou. Bem diferente daquela da “linguagem das mercadorias”, mas que revela um trabalho que não cessa de jorrar passado e futuro, claridade e tempestade, numa mesma presença. O capitalismo, deste modo, pode dar a chave para se compreender a arte – afinal, é nele que se vive – mas, por outro lado, como o viu Merleau-Ponty, a chave da história da arte é também a própria arte, porque ela é, em boa medida, chave da própria história.

A promessa de trabalhar uma estética a partir das reflexões ontológicas de Giannotti parece ser viável. Seria um ótimo antídoto contra a invasão pós-moderna. No lugar de simulacros, voltas, pós-historicismos e toda essa inquietude, talvez seja melhor voltar os olhos para o que está “à mão”. Foi, de certo modo, o que fez a *Pop art* quando a arte parecia agonizar. O homem se serve apenas do que está a seu alcance para fazer arte. Usa as mesmas coisas que, se por um lado se autonomizam no espaço do mercado, por outro, ao entrarem nos domínios da arte, surgem como a festa que culmina com a fadiga laboriosa da colheita: desenlaça todos os fios das medidas técnicas e põe as aparências a dançar o bom fetichismo do “eterno jogo sem sentido maior que o de jogar”.

O que *Trabalho e reflexão* ainda mostra é que se ao tempo de Marx a “reflexão operosa” podia se disfarçar sob as vestes – de resto bastante ativas – do “eu ficteano que vinha ao mundo com um espelho na mão”, hoje uma subjetividade precisa operar todas as suas facetas práticas para compor uma individualidade, pois o segredo oculto do valor das mercadorias medido em tempo de trabalho abstrato desvendado por Marx é agora um segredo de Polichinelo. O barco da autonomia do mercado começa mesmo a fazer água, e as “mãos invisíveis” de Adam Smith estão à mostra em toda parte. Enquanto os ministros da Fazenda remendam a economia, a oportunidade é boa para prosseguir ainda mais longe com os “jogos sem sentido maior que o de jogar” que se abrem pelo campo da colagem. É nas frestas e festas do que existe que a arte se faz. Pode parecer pouco, mas, como o viu Benjamin, elas costumam apontar para a eternidade. Se não uma eternidade eterna, certamente a dos que virão; assim como já conseguiu chegar até nós a arte do passado.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DE IMAGENS DE SEGUNDA GERAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tadeu Chiarelli

O CITACIONISMO

Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o “citacionismo”. Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da História, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa.

Essa produção, portanto, não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original. Ao contrário, percebe-se nela a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas – que caracterizou principalmente as vanguardas históricas – mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens já referido.

Apesar dessas premissas, a produção em questão desencadeou uma série de análises que tentava evidenciar aos olhos do público o caráter “impuro”, “não-engajado”, “infantilista” e mesmo “reacionário” da mesma. Fato que deve ser levado em conta é que essas análises estavam filtradas ideologicamente pelos valores da modernidade que – diga-se de passagem – permearam a maioria da crítica e da história da arte do século XX, tanto no exterior quanto no Brasil.

Tomando-se, porém, o pensamento de Giulio Carlo Argan quando argumenta que a crítica e a história da arte estão baseadas no juízo de valor e que este, por sua vez, deve ter como parâmetro a História, não parece correto basear qualquer reflexão sobre a produção artística em questão em postulados preconcebidos diferentes daqueles utilizados pelos seus produtores. Explicando melhor: não parece lógico que os críticos interessados em refletir sobre a produção “citacionista” dos últimos anos possuam como parâmetro valores típicos da modernidade, sendo que os artistas da tendência em questão

não se utilizam desses mesmos pressupostos para a elaboração de suas obras. Como um crítico impregnado pela crença no novo e no original pode entender uma produção que, ao contrário, está preocupada com a redescoberta do originário?

Se existe uma crítica refratária a essa produção, existe outra que, embora tenha conseguido perceber de pronto o surgimento dessa produção “citacionista” ainda no contexto desmaterializado da década passada, analisou-a apressada e entusiasticamente, estabelecendo certos critérios frágeis de avaliação, insustentáveis diante de uma reflexão mais profunda.

Achille Bonito Oliva, por exemplo, ao tentar diferenciar a produção da Transvanguarda das correntes que imediatamente lhe antecederam, escreveu:

[...] A Transvanguarda rejeita a idéia de um processo artístico voltado inteiramente para a abstração conceitual. Introduce a possibilidade de não considerar o curso linear da arte anterior como obrigatório, optando por atitudes que levem em consideração linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas [...].¹

Distinguir a produção em estudo das demais tendências do último pós-Guerra apenas pelo fato de ela não aceitar mais o “curso linear da arte anterior como obrigatório” é insuficiente para perceber as vertentes “citacionistas” como estando fora dessa linha de evolução. Afinal, seria possível argumentar que ao introduzirem a recuperação dos suportes tradicionais, do prazer da manualidade e dos estilos do passado, as tendências “citacionistas” estariam apenas exercitando um procedimento bastante comum da modernidade, que seria o de opor a uma tradição que tende a se cristalizar (no caso, as propostas desmaterializadas do conceitual), uma tradição outra.

Mesmo que a Transvanguarda e demais tendências paralelas estivessem propondo a retomada do tradicional, isto seria novo no contexto da arte de meados da década passada. Lembrando Octavio Paz: “[...] O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como a negação da tradição e que nos apresente outra [...]”².

¹ OLIVA, Achille Bonito. “The International Trans-Avanguard”, *Flash Art*, n. 104, 1991.

² PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

A “VOLTA AO MUSEU”

Embora essa recusa em trilhar os caminhos da procura do novo seja um dado significativo para começar a entender a razão de todas as tendências citacionistas terem sido chamadas de “pós-modernas”, parece que só será possível entender a questão da pós-modernidade na arte deslocando o enfoque momentaneamente do campo artístico para o campo sociocultural atual.

Será justamente neste campo mais amplo que Renato Barilli¹ encontrará a resposta para a pós-modernidade. Segundo o teórico italiano, a atualidade caracteriza-se por uma sociedade que aos poucos vai deixando de lado os produtos gerados por uma cultura mecanizada, baseada sobretudo na eletricidade, para ingressar num mundo em que suas relações com o real são mediadas por produtos de uma cultura material eletrotécnica-eletrônica. Esta nova cultura material, que começaria a se tornar visível nos países industrializados a partir da década de 1950, por sua vez teria determinado uma sensibilidade outra, extremamente influenciada pelos meios de comunicação de massa criados dentro deste novo contexto.

Em seguida Barilli afirma que já as várias tendências artísticas surgidas a partir do fim da década de 1960, e depois agrupadas sob o termo genérico de “arte conceitual”, operavam num espaço cultural pós-moderno, dominadas que foram pelo uso de instrumentos tecnológicos sofisticados de ponta, quer na execução, quer na documentação da produção.

Para o autor, foi justamente nesse espaço pós-moderno do conceitual que alguns artistas iniciaram a “volta ao museu”. Não uma volta literal – como no período do “Retorno à Ordem” dos anos que antecederam à Segunda Guerra Mundial –, mas uma “volta” através dos meios tecnológicos de multiplicação de imagens.

Se Barilli encontra no período conceitual o início das tendências citacionistas que prevaleceriam na década de 1980, Roberto Pasini vai um pouco mais longe. Para este estudioso, não apenas no interior da arte conceitual, mas já no contexto da *Pop art* “se exprime a exigência [...] de se fazer frente ao enorme patrimônio de imagens que já oneram, com o aproximar-se do fim do segundo milênio, a consciência coletiva [...]”. Segundo ainda Pasini, “[...] as

¹ BARILLI, Renato. *Una generazione pós-moderna*. Firenze: Mazzotta, s/d.

mesmas chances oferecidas pela tecnologia para poder conservar o passado [...] concorrem para gerar uma situação criativa de segunda em nível intencional e não mais inconsciente [...].”⁴

Embora já se pudesse confirmar as palavras de Pasini recordando a exortação de Richard Hamilton ainda na década de 1950, conclamando seus pares a retratarem a *media landscape*, em detrimento da paisagem natural, esse universo “de segunda” faria sua aparição mais definitiva em seu caráter intencional com a produção de Roy Lichtenstein, nos anos 1960. Seria este o primeiro artista a reverter o eixo da produção artística do pós-Guerra, passando em exame – através de um crivo irônico – estilemas oriundos da história da arte (Picasso, o Expressionismo abstrato), da arqueologia (a arquitetura grega) e dos meios de comunicação de massa.

O CASO ITALIANO

De volta aos anos 1970 e retomando Barilli, percebe-se que, em pleno contexto do conceitual, uma série de artistas na Europa, embora operassem ainda com meios frios (a fotografia, a escrita etc.), já desenvolvia uma recuperação de imagens e/ou situações ligadas não apenas à história da arte, mas também à antropologia, à arqueologia etc. Entre eles poderiam ser citados Merz, Zorio, Penone, Kounellis, Lüthi e Vettor Pisani.

Salvo e Ontani – artistas surgidos em pleno conceitualismo – seriam os primeiros que, partindo de visitas “extra-artísticas” (*performance* etc.) ao “banco de dados” citado, passariam pouco a pouco a deixar os meios frios de que se utilizavam para empreenderem citações através do desenho e da pintura, em que coexistem referências difusas de estilemas recuperados da história da arte e em que a cor opulenta, “quente”, passa a ter um valor primordial.

Chia, Cucchi, Clemente, Palladino e De Maria – os futuros artistas da Transvanguarda – passariam pelo mesmo processo de Salvo e Ontani, deixando de operar com meios frios para aos poucos trabalharem com fotos coloridas, desenhos e pinturas (numa fase posterior) .

Com Salvo e Ontani e também com os artistas da Transvanguarda, seria formulado um tipo de citacionismo chamado por Pasini de “alargado”: uma

⁴ PASINI, Roberto. “Il falso viaggiatore”. Em: *Anni Ottanta*. Milão, 1985.

citação que tenderia para o difuso, que frequenta os vários movimentos da história da arte e de todo o repertório imagístico do citado “banco de dados”, sem prender-se a nenhum foco em particular.

Carlo Maria Mariani – por sua vez – seria o primeiro artista a inaugurar outro tipo de citação, aquela “pontual”. Ainda na década de 1970, Mariani, segundo Pasini, a partir de uma expropriação do “eu”, passa a realizar uma série de obras rigidamente citacionistas, em que procura “transformar-se” em artistas neoclássicos, como Mengs e Angelica Kauffmann, revalorizando radicalmente o “triunfo da obra, e sua perfeição alucinada”⁵.

Essa tendência “pontual” teria como seguidores na Itália – além de Mariani – os “anacronistas” ou “pintores da memória” Alberto Abate, Stefano Di Stasio, Bonechi, Piruca, Galliani e outros.

A VOLTA AO MUSEU FORA DA ITÁLIA

Se o “caso italiano” estudado por Barilli e Pasini é exemplar, no sentido de transmitir as coordenadas da passagem das tendências citacionistas dos meios frios da década de 1970 para a situação mais opulenta dos anos 1980, isto não quer dizer – aliás como foi visto nas referências à *Pop* norte-americana – que o uso de imagens de segunda geração seja uma exclusividade da arte italiana.

Na França, Anne e Patrick Poirer, ainda na década de 1970, e mais recentemente Garouste, Alberola e outros artistas vêm se utilizando deste mesmo procedimento. Na Alemanha, nas “três gerações” neo-expressionistas – capitaneadas respectivamente por Baselitz, Salomé e Dokoupil –, é visível não só o uso de estilemas originários de tendências artísticas ligadas às vanguardas históricas e do imediato pós-guerra, quanto – principalmente no último caso – de imagens colhidas de fontes “menos nobres”, como a cultura popular alemã, a produção visual típica dos grandes centros urbanos etc.

Nos Estados Unidos, além do uso de imagens de segunda geração durante a década de 1960 pelos artistas da *Pop*, seria interessante ressaltar a trajetória de Frank Stella. Partindo de uma abstração *Hard edge*, Stella lança-se, já em

⁵ Idem.

meados da década de 1970, por uma vertente mais expressiva, na qual recupera – através da utilização de uma sinuosidade de formas até então estranha em sua obra – um clima ornamental mais afeito ao gosto popular, próximo dos procedimentos de outros artistas norte-americanos ligados ao *Pattern painting*, que, a partir dos anos 1970, propõem uma recuperação do sentido decorativo da obra de arte, até então relegado apenas às artes aplicadas.

Significativa também é a incursão de George Segall na história da arte, quando revitaliza, no plano tridimensional, imagens elaboradas, por exemplo, por Morandi.

Ainda nos Estados Unidos, a produção do grupo “New Image” (Robert Longo, Borofsky, Lawson, a instigante Cindy Sherman e outros), coloca de maneira radical a utilização de imagens de segunda geração (ou de terceira, quarta...) na elaboração de suas obras.

O CASO BRASILEIRO

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil, à medida que abre suas fronteiras econômicas e sociais formando algumas manchas urbanas mais desenvolvidas tecnologicamente, abre-se para uma assimilação mais rápida das produções artístico-culturais dos centros irradiadores de cultura, seja através de mostras internacionais (as bienais de São Paulo, sobretudo), seja a partir do aparecimento paulatino de um número maior de publicações especializadas.

Em meados da década de 1960, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, já se percebe no cenário das artes visuais uma quase concomitância do uso de imagens de segunda geração entre a produção de alguns artistas locais e seus colegas norte-americanos ligados à *Pop art*, e europeus, ligados ao Novo Realismo.

No entanto, o caráter dessa produção feita no Brasil é bastante diferente do que é produzido nos Estados Unidos. Se lá se percebe o tratamento distanciado, irônico e *cool* que artistas como Lichtenstein e Warhol dão às imagens de segunda geração com que trabalham, aqui é nítido um engajamento do artista brasileiro em relação à imagem escolhida no “banco de dados”.

É patente o uso apaixonado de imagens de extração popular e/ou da história brasileira por artistas como Rubens Gerchman, Antonio Dias, José Roberto Aguillar, ainda em meados da década de 1960.

Um pouco mais tarde, as “metáforas do Brasil” empreendidas por Humberto Espíndola, João Câmara e Antonio Henrique Amaral guardam ainda esse mesmo elo de paixão entre artista e imagens escolhidas, introduzindo nas obras realizadas uma carga retórica inexistente na produção norte-americana, embora sigam muitas vezes os mesmos procedimentos lingüísticos na execução dos trabalhos. Também nesta vertente, mas instaurando um distanciamento instigante entre autor e imagens, deve-se lembrar de Nelson Leirner, sobretudo de sua peça *Altar*, de 1966.

Ainda na década de 1960 percebem-se outros artistas brasileiros que, embora igualmente se utilizem de imagens *ready-made*, transitam em outros universos de indagações. É o caso de Farnese de Andrade que, através de procedimentos bastante particulares, trafega num mundo arcaico de uma certa “memória brasileira”, rural, mas com ressonâncias universalizantes.

Na década de 1970, quando as tendências à desmaterialização da arte ganham força no país, é perceptível o surgimento de artistas que, através da *performance*, da instalação ou dos novos meios tecnológicos de multiplicação de imagens, encetam um procedimento de “volta ao museu” recolhendo – à semelhança de seus colegas europeus – imagens e/ou procedimentos ligados à antropologia, à história da arte e aos meios de comunicação de massa.

Marcelo Nitsche, no início de 1976, apresenta na Galeria Arte Global, em São Paulo, uma série de auto-retratos em que o rosto do artista é visto através de estilemas de algumas tendências das vanguardas históricas (Expressionismo, Cubismo etc.) e das neovanguardas (*Pop art* etc.). Registro de *performances*, esta série de Nitsche mostra de maneira surpreendentemente feliz o impasse do artista nos anos 1970, envolto na percepção da história da arte como um sistema evolucionista finalizado e ao mesmo tempo consciente de sua impossibilidade aparente de existir no mundo contemporâneo, fora desse sistema que, ao mesmo tempo que o identifica, o anula.

Anna Bella Geiger, no mesmo período, entre outras atividades “desmaterializadas” procede uma indagadora viagem pela antropologia, propondo situações de auto-identificação com os indígenas brasileiros, através da repetição de seus gestos, vistos através de cartões postais.

Julio Plaza, por outro lado, com sua instalação *Os/As meninos/nas, Meta Espaço: Homenagem aos pensadores não-verbais: Marcel da Vinci e Leonardo Duchamp*, executada em 1977 na mesma Galeria Arte Global, integra num mesmo espaço (ou na mesma

idéia) os conceitos de arte de DaVinci e Duchamp, através de uma alusão sutil às concepções estéticas de Velásquez.

Nessa fase do artista percebe-se claramente a convivência das duas vertentes típicas da pós-modernidade na arte, citadas por Barilli. De um lado, aquela “explosiva”, voltada para a utilização de meios frios, próprios do nosso presente tecnológico (a instalação de Plaza era composta de painéis fotográficos em preto e branco das paredes da própria galeria, colocadas em posições inversas), e aquela “implosiva”, que “visita” o museu – no caso, não através de imagens comuns, mas de “imagens mentais” –, estabelecendo, portanto, possibilidades outras de apreensão do universo da arte.

Outra artista que no contexto da arte conceitual também iniciará sua “volta” ao museu é Regina Silveira. Sua viagem, no entanto, se dará através da subversão dos vários códigos de representação criados pela civilização ocidental. Se na década de 1970 a artista apresenta suas criações através de meios frios, “extra-artísticos”, como a heliografia, o *off-set*, o vídeo etc., percebe-se que nos últimos anos sua produção vem ganhando uma opulência gradativa, seja pelo uso sensível da cor em desenhos e pinturas –, seja pela recente utilização de procedimentos artesanais, como a tapeçaria.

Até aqui foram comentadas as produções de artistas que se utilizaram de imagens de segunda geração, em sua grande maioria nascidos antes da Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, foi dada ênfase àqueles que, durante a década passada, ao transitarem pelas poéticas desmaterializadas, passaram a recuperar imagens e/ou procedimentos ligados à visualidade anterior.

Na maioria dos artistas citados, percebe-se muitas vezes que a opção pela “volta ao museu” se deu a partir de uma sensação de impossibilidade de prosseguir trilhando os caminhos da arte moderna, presa à tarefa de buscar sempre o novo e o original. Sente-se neles, muitas vezes, a consciência do fim definitivo das vanguardas e, mais ainda, a consciência da falência da noção de arte como atividade transformadora capaz de mudar a face do mundo.

Allan Kaprow, em 1969, apontava para a necessidade de o artista “escapar da sua própria profissão”, consciente de que o mundo contemporâneo produzia objetos e/ou situações que iam muito além das possibilidades artísticas:

[...] A riqueza e a variedade dos estados de consciência nas artes de hoje são tão grandes que é difícil deixar de admitir os fatos seguintes:

Que um módulo lunar é evidentemente superior a todos os esforços contemporâneos em termos de escultura;

Que o diálogo transmitido entre o Centro Espacial de Houston e os astronautas da Apollo 11 é melhor do que a poesia contemporânea;

Que os movimentos alcatórios, entrelaçados, dos fregueses de um supermercado são mais ricos do que qualquer dança contemporânea;

Que [...] etc. etc.... não-arte é mais arte que a ARTE-arte [...].⁶

A opção de Carlo Maria Mariani pelo Neoclassicismo, por outro lado, foi ditada pela consciência do fim da noção de história como linearidade evolucionista. Numa sociedade que caminha para a informatização total, passado e futuro fundem-se num presente absoluto.

A experiência de Marcelo Nitsche aponta igualmente para essa consciência do artista ante o então aparente “beco sem saída” do conceitualismo, quando todas as indagações e perplexidades relativas ao fazer artístico institucionalizado vieram à tona.

JOVENS ARTISTAS E O USO DE IMAGENS READY-MADE

Já no fim da década de 1970, no entanto, uma nova geração de artistas emerge no cenário da arte contemporânea, trazendo um outro relacionamento com a produção artística e – fato que interessa aqui – uma outra relação com aquele banco de dados, armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje.

Essa nova geração, nascida após o término da Segunda Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente desde o berço), os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema etc. –, recebendo sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias.

⁶ KAPROW, Allan. “A educação do a-artista”, *Malasartes*, n. 3. Rio de Janeiro, abr. /maio/jun. de 1976.

Se o processo de internacionalização da arte já era uma realidade visível em meados deste século, na medida em que artistas de todo o mundo passaram a ter um *background* comum⁷ (uma espécie de “cultura planetária”), esse processo torna-se quase que irreversível. A produção artística internacional, cujos autores possuem entre vinte e 35 anos, tende de maneira fortíssima para o uso incondicional de imagens daquele já referido banco de dados, mescladas aqui e ali por índices de culturas particulares que, juntamente com o exercício de escolha sensível de algumas imagens (e não outras), os distingue uns dos outros.⁸

Diferente daquela que lhe antecedeu, a geração de artistas surgida a partir do início da década de 1980 não apresenta nenhuma questão sobre os valores tradicionais da arte. Não reconhece a “reconquista dos suportes tradicionais” feita por seus antecessores – a duras penas –, dentro do cenário conceitual: quase nenhum dos jovens artistas sequer discute a possibilidade de executar trabalhos fora do núcleo daquelas mídias consagradas há tempos pela sociedade: pintura, desenho, gravura e escultura.

Esses artistas diferenciam-se também de seus antecessores imediatos por não se encaixarem de maneira clara nas diversas tendências surgidas em meados da década de 1970 (ou início da de 1980) para definir os artistas que passaram a “visitar o museu” através dos procedimentos tradicionais. Não são neo-expressionistas, transvanguardistas, anacronistas...

Essa dificuldade de moldá-los é bastante visível, na medida em que esses jovens artistas não se prendem a normas muito definidas de atuação. Se, por exemplo, passeiam pelas vanguardas do século XX, não é da mesma maneira que os artistas da Transvanguarda: apenas optam por uma certa fase “cubista”, “pop” etc., para em outras obras partirem para descobertas diferentes.

Vez ou outra percebe-se uma fidelidade ao tema, que nem sempre é a própria linguagem que o artista está utilizando. É bastante perceptível na produção de alguns deles o valor da retórica. A obra de arte – após a busca de pureza da modernidade – parece recuperar seus valores anedóticos, descrevendo climas, situações, histórias...

⁷ Afinal, todo mundo assistiu a *National Kid*, *Papai sabe tudo*, *El Cid*, e *leu Tio Patinhas*, *Tarzan*, *Gênios da pintura* etc.

⁸ O setor da Grande Tela, da última Bienal Internacional de São Paulo (1985), por exemplo, muito mais do que apontar a “apoteose” ou a “morte” do Neo-expressionismo, tentava comentar a existência definitiva de uma única cultura de base para a produção de artistas das mais diferentes partes do mundo.

NO BRASIL

Esta nova geração de artistas foi lançada oficialmente em plano nacional pela exposição ocorrida em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), “Como vai você, Geração 80?”. Foi através daquela mostra que começaram a ficar mais conhecidos os nomes de José Leonilson, Beatriz Milhazes, Ciro Cozzolino, Felipe Andery, Daniel Senise, Leda Catunda, Fernando Lucchesi, Sérgio Romagnolo, Roberto Mícoli e outros.

Um ano antes, porém, no MAC-USP foi realizada a mostra “Pintura como meio” que, tentando recuperar a significação da pintura enquanto suporte ainda possível para a arte de hoje, trazia à tona a produção de alguns jovens artistas paulistas até então desconhecidos mas ativos na utilização de imagens *ready-made*, como Sérgio Niculitcheff e os já citados Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Sérgio Romagnolo. Fazendo parte da mostra, mas fora dessa preocupação específica, apresentou-se também Ana Maria Tavares, mineira, com uma instalação-pintura.

O processo rápido de ocupação de espaço conseguido por esses artistas jovens teve seu auge no Brasil em 1985, durante a 18ª Bienal de São Paulo, quando praticamente todos os integrantes do grupo de artistas brasileiros participantes daquela mostra internacional tinham menos de quarenta anos e se utilizavam de imagens e/ou procedimentos estilísticos “de segunda”, quer de forma “explosiva” (Rafael França), quer de forma “implosiva” (Daniel Senise, Rodrigo Andrade, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro, Fernando Lucchesi, Vallauri, Gu'to Lacaz, Matuck, Zaidler, Fernando Barata, Jorge Duarte, Sérgio Prado, Paulo Garcez, Leda Catunda, Leonilson e José Eduardo Garcia de Moraes, este último na área da *performance*).

Se logicamente o uso de imagens *ready-made* não é a única tendência significativa entre os artistas jovens – em São Paulo é perceptível a força de alguns artistas ligados às correntes auto-referentes da arte, como Mônica Nador, Jac Leirner e, agora, Nuno Ramos –, parece, no entanto, ser a mais característica da década de 1980, abrangendo inclusive não apenas os artistas já citados, mas outros também que se voltam para o uso de um repertório comum, entrelaçando nessa experiência extratos vivenciais bastante particulares. Entre eles poderiam ser citados Ester Grinspum, Edith Derdyk, Alex Flemming e Florian Raiss.

Entre os “novíssimos” artistas de São Paulo já surgem contribuições apreciáveis para esta tendência – como Edgard de Souza, Caetano de Almeida, Eduardo Duar, Irã Teófilo do Espírito Santo, Paulo Pasta e outros –, o que

confirmaria ser o uso de imagens já prontas para a elaboração de trabalhos de arte um dado definitivo em nossa década.

IMAGENS DE SEGUNDA GERAÇÃO NO MAC-USP⁹

Para esta exposição no Museu de Arte Contemporânea, dentro do cenário dos jovens artistas paulistas que trabalham com o uso articulado de imagens *ready-made*, foram reunidos três grupos de artistas que surgiram no sistema artístico da cidade em momentos próximos, porém distintos.

Tomando como marco de lançamento a já citada mostra “Como vai você, Geração 80?”, de 1984, que, principalmente em termos de grande imprensa, lançou aquilo que se convencionou chamar de Geração 80, inicialmente foram escolhidos três artistas surgidos antes daquela exposição: Alex Flemming, Ester Grinspum e Florian Raiss.

Mais “antigos” do que seus pares na exposição, Alex, Ester e Florian, no entanto, elaboram universos visuais extremamente vinculados à problemática da Mostra.

Alex Flemming articula seu discurso através do uso de imagens da “baixa” cultura impregnando seus trabalhos com um forte apelo decorativo, quer pelas imagens escolhidas, quer pelo uso exuberante de cores sensuais.

Mais silenciosa em seus desenhos, Ester Grinspum empreende uma sistematização sensível do repertório da história da arte e da arqueologia (Duchamp, Lygia Clark, a cultura visual egípcia...), caminhando para uma depuração formal quase *minimal*, porém impregnada de ressonâncias do passado.

Florian Raiss, por outro lado, elabora nas esculturas como um viajante perverso, arrancando seus retratados de todos os quadrantes daquele citado banco de dados, reinventando-os no real através de uma objetividade alucinada.

Os artistas do grupo seguinte foram aqueles que, embora já viessem trabalhando antes de 1984, começaram a ser notados pelo sistema de arte principalmente a partir daquela data, como representantes legítimos da Geração 80.

⁹ Esta exposição é a primeira decorrência da pesquisa “Jovens artistas paulistas”, realizada junto à Equipe de Artes Plásticas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, de fevereiro a setembro de 1987.

Representação incômoda para muitos deles. No entanto, se bem dimensionado, pertencer à Geração 80 pode equivaler ao fato de integrar um dos momentos mais profícuos da história da arte brasileira, que sem dúvida ainda dará muitos frutos.

Felipe Andery, inquieto e experimentador, trafega dentro do vasto repertório de imagens da sociedade contemporânea, escolhendo imagens e/ou procedimentos lingüísticos tanto das civilizações pré-clássicas e clássicas quanto da arte matéria dos anos 1950, passando pelos estilemas de Matisse, Pollock e outros.

Leda Catunda, uma das artistas dessa geração que mais preserva o procedimento dos artistas conceituais, elabora sua produção a partir de uma visão crítica dos códigos tradicionais da visualidade. Privilegiando materiais e imagens tanto da “alta” quanto da “baixa” cultura, Leda realiza uma das trajetórias mais criativas entre os artistas de sua época.

Roberto Mícoli, que inicialmente encetou um mergulho profundo nas culturas arcaicas, hoje em dia depura seus trabalhos impregnando-os, porém, de forte conotação esotérica.

Sérgio Niculitcheff transita com desenvoltura pelas mais variadas fontes visuais, articulando um repertório variado de grande interesse plástico.

Já Sérgio Romagnolo concentra sua atenção desde o início da década de 1980 nas imagens oriundas dos meios de comunicação de massa. Interessado inicialmente em personagens de H.Q., de desenhos animados e de revistas de piadas de gosto duvidoso, hoje em dia o artista elabora sua própria galeria de personagens, que vivem sempre cenas bizarras de forte dramaticidade.

Os integrantes do terceiro grupo de artistas começaram a surgir nos últimos dois anos, demonstrando grande intimidade com o armazém de imagens citado, intimidade própria daqueles que cresceram e exercitaram suas sensibilidades individuais totalmente imersos nesse contexto.

Caetano de Almeida elege as imagens e/ou linguagens que lhe interessa explorar (sejam os tetos das igrejas coloniais ou os painéis decorativos de edifícios típicos da década de 1950) com a mesma liberdade com que emprega os mais diversos materiais para a execução de seus trabalhos.

Paulo Pasta, demonstrando profunda consciência do ofício do pintor, redescobre as sutilezas da pintura a cada novo trabalho, percorrendo um universo de referências que pode abranger tanto as imagens do Antigo Egito como os procedimentos dos paisagistas brasileiros da passagem do século,

detendo-se em determinados momentos nos artistas do *Novecento* italiano ou nos da Nova Objetividade.

Mais econômico em sua linguagem, Irã Teófilo do Espírito Santo, tanto nos desenhos quanto nos objetos que produz, demonstra uma predileção acentuada pelas imagens diluídas da publicidade, apresentando uma grande afinidade com artistas ligados à *Pop art*, sobretudo Patrick Caulfield (pelo tratamento das imagens) e Lichtenstein (pela ironia sutil) .

Edgard de Souza é outro artista que demonstra uma predileção inicial por imagens oriundas dos meios de comunicação de massa, atualmente aliando a essa preferência uma preocupação enfatizada pelo efeito visual de suas paisagens “históricas” ou “arqueológicas”, através do uso expressivo do gesto e da riqueza tonal das cores que usa em sua produção mais recente.

PROPOSTAS PARA A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO

As esculturas em argila policromada de Florian, trabalhadas com rigor e expressão bastante próximos da estatuária barroca, poderiam ser agrupadas às máscaras e bumerangues de Mícoli, ou aos objetos “arqueológicos” de Andery.

Por sua vez, as pinturas despreendidas de Felipe poderiam ser agrupadas com as de Sérgio Romagnolo (pela fatura) ou com as de Pasta, Edgard, Niculitcheff, e com os desenhos de Ester (pelas imagens)...

Já os trabalhos de Flemming, pela extração “baixa” de suas figuras, poderiam estar entre os de Paulo Pasta e os de Leda Catunda, que, por sua vez, estariam próximos das peças de Caetano de Almeida.

Os desenhos de Ester Grinspun, entre as pinturas de Niculitcheff e os trabalhos de Irã que – pela ironia e perversidade – ficariam ainda mais interessantes próximos das esculturas de Florian, que estariam ao lado das pinturas de Flemming, que ficariam perto da obra rica de cores e significados de Roberto Mícoli, que estaria ao lado da suntuosidade das paisagens de Edgard de Souza, próximas das peças de Felipe Andery...

Os trabalhos de todos os artistas poderiam estar misturados entre si...

A produção dos 12 artistas poderá ser agrupada e reagrupada metaforicamente pelo visitante, na medida em que todas as obras participam de uma mesma situação cultural e estética.

O MIMÉTICO, A INTERFERÊNCIA E O INSTANTE NOS MM (*MASS MEDIA*)

Julio Plaza

O MIMÉTICO

na sociedade pós-industrial
a mídia com a mídia
é a constante

os MM (Meios de Massa) na era risonha
nos acostumaram a homologar os seus “jogos de linguagem”
e a riqueza retórica das imagens
na pobreza de suas mensagens
que se consubstanciam como representações
no sistema da indústria cultural
e no “fluxo indiferenciado e descodificado” do capitalismo (global)
que “destrói as coisas belas”

os mercados estão atentos a toda diferença
susceptível de uma recodificação
que a tornará indiferente e esgotará seu sentido

o ruído transmutado em mensagem e vice-versa

ruídos e perturbações são interferências semânticas
que são a reserva de signos potenciais
esperando seu turno numa sociedade
que renova lógica e vertiginosamente o material sígnico
uma sociedade semiorrágica
metáforas de anarquia
em função do espetáculo ideológico-cultural
e artístico-mercantil
os MM ejaculam conforme o modo da moda

o-novo-como-novidade-como-novo...
“o que há de novo pinta na tela da Globo”

na ubiqüidade dos MM
não se aspira a um contra-sentido
mas à exacerbação *ad nauseam*
da mesma natureza simulatória
e às interferências retóricas
deglutidas no fluxo das representações massivas
onde o homem vira suco

se o excremento o sexo a comilança a bebedeira a risada
são práticas da semiorragia carnavalizante
oposta ao estilo da cultura oficial medieval
a tática produtiva do humor difuso
da alegria teleguiada dos risos programados em *off*
serve à fluidez das operações de comunicação e consumo
e à identificação “entre nós” do gruparismo imaginário
como forma de gregarismo cultural
“o que há de quente pinta na tela da gente”

na face risonha do pós-moderno
a sociedade *middle class & co* mediúnica
espelha-se na mesmice da tela risonha
festa da mídia eletrônica

este irracionalismo do racional promove o ritual
que se apropria do desejo coletivo e individual
enlatando as paixões pré-fabricadas
no mimetismo cultural
e na ética do útil-agradável:

à menor realidade erótica
mais formas sexualizadas no espetáculo

no funcionalismo da produção de sentido
onde se objetiva a ordem socioeconômico-cultural
e no utilitarismo do progressismo mercantil teleonômico do lucro
“Os fins justificam os meios”
ocidental-mente

tudo mais
entra como conteúdo dos MM em instantaneidade inclusiva
mimetiza-se e se trasveste
na roupagem dos mídia como processo-produto-representação
e sobrevivência
onde a obrigação de produzir aliena a paixão de criar

e logo o volátil
o tudo-nada da lógica dos produtos
da sociedade “pós-ideológica”
que busca a identidade no jogo ilusionista da catarse

as artes artesanais também entram nessa
como conteúdo das artes pós-industriais
o que dá *status* “cultural” aos MM
e produz orgasmo nos artistas

em troca
os MM criam o célebre

mas os MM não são unidimensionais
repensando seus suportes
eles nos dizem das suas múltiplas faces na sua *performance*:
a função referencial
pois os MM nos religam aos produtos de forma instantânea
e insistente
de tal modo a prolongar a mirada sobre o mesmo

eles nos falam também da exacerbação da função de contato
a procura de “ouviver”: vc. está aí?

também da metalinguagem *soft*
através do fechamento dos discursos sobre si mesmos
que se desliza para a performatividade do consumo
e sobretudo no repúdio à exigência
de representar mimeticamente o real
pois é a vida que imita o videoclipe

também falam de suas memórias
que como arquivo de semelhanças
e suportes de “museus imaginários”
organizam a cultura do disponível como um sonho:
londres, paris, nova york etc. estão nos *chips* de silício
e formam a “aldeia global”

“a mudança de ilusão a ritmo acelerado dissolve
pouco a pouco
a ilusão de mudança”

A INTERFERÊNCIA

o universo reprodutivo dos MM
transforma nosso mundo “natural” em ambientes-mensagens
os MM são lugar e motor de processos de hibridização
tradução e conflito
como colagem ambiental de suportes e signos

assim o sentido da “arte” e da “cultura”
não procede mais da natureza
mas dos MM e seus programas

as noções de “unicidade” e do “verdadeiro” na mensagem
resultam do monopólio secular

da linguagem verbal-escrita
mas a mensagem condicionada
e traduzida nos diversos MM
sofre transformação na sua adaptação:
pela capacidade de absorção dos diferentes códigos
que emigram de uns meios para outros
quebrando a primazia do verbal-escrito
aparecem os fenômenos de complementação e relatividade
e o monopólio dos mídia

a hibridização nos dá a multiplicidade
de universos paralelos e simultâneos
que tendem a perder seus contornos e fronteiras fixas
tornando obsoletas as fronteiras territoriais
e os partidos políticos

hoje a “arte” não está mais na “arte”
nem no “museu”
nem no “artista”
ela migrou para os conglomerados sígnicos
(incluindo-se aí o homem – que é signo)
os multimeios
e também o “real”
que é linguagem
dança de réplicas simulacros e substitutos

os multimeios constroem multirrealidades conflitantes e dialéticas
sob o signo do amálgama
é a multicomunicação que descentra a autoridade
e não tributa ao código central da escrita alfabética

o fluxo da corrente lógica da consciência
é estilhaçado
abrindo-se a fenda pelo folhear e a mixagem
a IMAGEM

com a ruptura da lógica linear e discursiva
surgem a bricolagem e os intercódigos
como prolongamento infinito das reproduções
o universo da comunicação vira mistura e amálgama

mas a causalidade conflitiva
entre representações de massa
é um fato
o resultado é um mosaico de eventos (em pressão cubista)
que muda a noção de história
folhear-explorar a mistura interferente *
torna-se praxe no mundo atual
por isso a eletrônica comanda o mundo pós-moderno

o folhear os MM com a visão descontínua
em trajetos aleatórios
nos leva à mistura cinética dos sinais
que criam configurações probabilísticas
como “ruídos coloridos” de cultura mosaica
os instantes insólitos articulam-se
como em lautreamont:
“o reencontro casual do guarda-chuva e a máquina de
costura na mesa de operações”
performance de sentido
SURREAL

mas a presença dos MM
contraí-dilata
e nos bombardeia em múltiplos espaço-tempos
criando a ubiqüidade
que se desloca deslouca-mente ao gosto da máquina
e estilhaça o único em telepresença
ou heteropresença
que se opõe ao ideológico “voltar às raízes”
dos saudosos “bons velhos tempos”

subvertido o conjunto de nossas instalações culturais
os multimeios esterilizam e estilizam
os modelos culturais de outros espaço-tempos:
reescritura da história

a cultura fixa da tradição
é animada através dos meios tecnológicos
o centro é deslocado do passado para o futuro:
transculturação

surge a “sociedade do espetáculo” ou “pós-industrial”
que se dissolve entre o verdadeiro e o falso
a ficção e o real
o passado e futuro
história e espetáculo
virtualidades
sumulacros

nessa
os MM engolem em instantes
todos os procedimentos estéticos
das vanguardas históricas
(a própria tv é a síntese da história da pintura)
e os vomitam e *performatizam* em “jogos de linguagem”
no seu sistema reprodutivo
que visa à objetivação da indústria cultural

O INSTANTE

ao lado do reprodutivo e continuístico
há o produtivo e criativo (o inútil)
ou princípio do prazer
que não homologa a utilidade dos aparelhos
que simulam “o pensamento único” (mercado)

na contemporaneidade pós-industrial
e a contrapelo da autoridade da tradição das artes
dá-se lugar à investigação e à tradução
do certo ao provável
não se criam obras novas
e sim novas artes
desautomatiza-se a percepção
haja consciência!

contra as ciladas do consumo e da vivência
o “PRODUSSUMO” e a experiência

contra a mimética da novidade ou eterno-efêmero
a poética do NOVO ou efêmero-eterno
o instante
com prazer

mcluhan pergunta:

“que tipos de arte poderiam servir hoje para sondar
e revelar as dimensões ocultas da eletrônica?”

na arte pós-mídia como posto de ação e observação
todo pensamento articulado implica um mínimo de meios:
identificar os signos já é qualificá-los

semear mensagens artísticas e poéticas
em meio a mensagens publicitárias
é uma tentativa de estender a consciência
criando um contexto também consciente
porque insere um antiambiente
dentro de contextos anteriores

é que as ciências e tecnologias programam nossos ambientes
na forma de “museu sem muros”
de tal modo
que se faz necessário o concurso do artista

(como sensibilidade viva)
como criador de consciência dos novos meios
e contextos criados pela tecnologia
pois a arte está deixando de ser
um tipo essencial de objeto
para programar um tipo especial de espaço
e isto é “tornar o planeta uma obra de arte”
o projeto “o médium das mídias”¹ está por aí

programar arte nos MM
representa dialogar em ritmo “intervisual” e “intertextual”
com os vários códigos da propaganda
e é nesses intervalos entre os códigos
que se instaura uma fronteira fluida
entre propaganda e arte
uma margem de criação
é nesses intervalos
que os meios adquirem a sua real dimensão
as suas qualidades

mas as coisas não são tão simples
a inocência está excluída das linguagens e meios
a questão além de ser poética é também política
o que implica na consciência
de operações de transmutação sígnica no instante
implicando na percepção do átimo de tempo
entre passado e futuro: o presente
consciência de linguagem

assim
três alternativas se apresentam:
a estrutural

¹ N. do Org. Julio Plaza refere-se ao projeto *O médium das mídias*, de José Wagner Garcia e Wilson Sukorski, realizado em 1985-1986. Cf. o comentário de Garcia e Sukorski acerca do projeto, publicado originalmente junto ao escrito de Plaza, no final deste texto.

ou criação de novos meios interativos em redes
é o jogo com as estruturas e não com os eventos

mas é a própria tecnologia
que dá conta da primeira alternativa
possibilitando a criação de novos meios
mediante a associação de vários deles como produto
que sintetiza qualidades nunca antes existentes
isto pode ser visto nas redes de comunicação
que utilizam cablagem telefônica
criando meios interativos que dialogam com o usuário
e rompem os fluxos unidirecionais dos MM
é o lado democrático dos meios
que em rede *network tv* videotexto (entre outros)
tende a implodir a sociedade de massas
e a comunicação centralizada nos seus aparelhos
de transmissão hertziana *broadcasting* de informações
lado autoritário da sociedade industrial
prenunciando (no dizer de V. Flusser)
a sociedade fascista do porvir
enquanto as redes *network*
anunciam a sociedade democrática do futuro

assim

a organização da espontaneidade
correrá a cargo da própria espontaneidade
coordenação vs. hierarquia
a política:
como federação de instantes
pois ceder uma polegada do qualitativo
é ceder a totalidade do qualitativo

revisitando as simetrias benjaminianas
“ler o que nunca foi escrito
é a leitura mais antiga...”

“leitura das vísceras” dos MM
assim como a leitura das constelações dos processos estelares
que nos revelam as “semelhanças imaterias” nos seus suportes

o semelhante dá-se na transparência dos MM
em apenas um instante
com a “velocidade relâmpago”
o único possível causador de ruptura
como o demônio da analogia que instaura a ironia
na teleonomia dos MM

a poética: a informação corrigida
no sentido da poesia

deter o tempo
federar os instantes
pois tudo se constrói no presente

interromper o fluxo
(ou criar novos fluxos-piratas)
parar o relógio

“tal como se vislumbra num instante de perigo”
o sistema não está construído
pelo “tempo homogêneo e vazio”
mas está saturado de presentes
de tempo-pleno
tempo-agora

na comuna de paris e no primeiro dia de luta
disparou-se simultaneamente sobre os relógios das torres:
“... (pour arrêter le jour”
também na FEBEM (revoltas de 1986)
elvis presley disparou contra sua tv)
talvez por não suportar o fluir do tempo

e o relógio parado de hiroshima denuncia
o assassinato em massa
numa hora do 6 de agosto de 1945

os principais suportes logísticos
de encantamento da comunicação
não enfrentam esta parada:
DETER o movimento progressivo centrífugo
da comunicação simbólica
para substituí-lo pelo movimento centrípeto
“princípio do prazer”
o inútil
a “contra-comunicação”
o registro do tempo-pleno

cabe ao sujeito histórico
resgatar esses instantes plenos de similaridade
em configuração com os outros
em federação de instantes
(pois cada instante desmorona
em restos de passado e futuro)

é no tempo da duração do fluxo
que se arraigam os momentos virtuais
os possíveis
instantes poéticos e políticos
que podem interromper o fluxo da comunicação
à maneira ZEN
ou “o caminho que não leva a lugar nenhum”
e que configuram a nossa sensibilidade
entre o dito e o entendido
entre o dizível e o dizer

assim:
o semelhante (*tathata*)

o jogo lúdico com as regras (*asobi*)
(a busca do prazer é a melhor garantia do lúdico)
o caráter espontâneo dos meios (*waza*)
(só a criatividade é espontaneamente rica)
como contemporaneidade
entre pensamento-ação acaso e imprevisibilidade
a sobriedade dos meios
vazio simplicidade ausência (*sabi*)
a naturalidade a serenidade o essencial (*wabi*)
o inacabado o imperfeito a realização prática (*shibumi*)
a ressonância e sincronia dos tempos (*aware*)
a atitude de interrogação e surpresa
diante da coisa tecnológica
como algo enigmático remoto efêmero misterioso (*yugen*)
que configura o nosso imaginário

é aqui que joga o projeto “o médium das mídias”
na *performance* entre o sensível e o inteligível dos MM

é por isso que as formas tecnológicas
quando obsoletas no tempo e função
tornam-se também arte

o que interessa são os meios e não os fins

política
poética
oriental-mente

O médium das mídias – o instante em que o anúncio é o produto anunciado

A ideação e formalização do projeto *O médium das mídias* foi, sem dúvida, um delírio heurístico. Com a duração de aproximadamente seis meses para criação, produção e veiculação, sua trajetória foi a utilização conceitual de uma campanha publicitária como suporte de arte. O objetivo básico não foi o de apresentar “novos trabalhos na mídia”, mas repensar a infra-estrutura de uma campanha e a posição relativa de cada meio em relação a seu modelo: introduzir novos paradigmas de qualidade.

Foram utilizados: as cinco mídias básicas: TV (comercial de 30”), rádio (clipe-radio-novela em três capítulos de 1’), jornal (*O Planeta Diário*), revista e *outdoor*; dois eventos intermídia: revista/telefone e painel eletrônico/fogos de artifício; duas mídias alternativas: postal e holografia (18ª Bical Internacional de São Paulo).

São numerosos os traços da atualidade impostos pelos MM. Estamos marcados pelo seu poder mágico e fantástico: *videographics* transitando subliminarmente em nosso teleolhar; *outdoors* e painéis eletrônicos agitando a cidade como um imenso fliperama; veículos públicos como grandes embalagens; *merchandising*, anúncios televisivos em “*minimal timing*” – um sistema impecavelmente montado nos levando a um delírio sinestésico dos sentidos.

NESTE EXATO INSTANTE TUDO ESTÁ SENDO VENDIDO A REALIDADE ESTÁ SENDO REINVENTADA PELA ALTA TECNOLOGIA

O médium não faz mídia

O médium das mídias articulou a *auto-referência como produto*. Num primeiro instante, o desejo foi o de criar uma campanha que não traduzisse simbolicamente um determinado objeto (produto), mas que subvertesse a própria materialidade do suporte, tornando-o auto-referencial.

A plurissensorialidade característica de uma campanha publicitária, composta de vários sistemas reprográficos (imagens eletrônicas, fotográficas, videográficas, sonoras etc.), não foi manipulada em seus aspectos de *semelhança*, mas accentuando as *diferenças* entre os meios. O afastamento a um índice específico possibilitou a cada suporte uma iconografia *auto-reflexiva*, em contrafluxo à estratégia de *semelhança* utilizada pela publicidade, para a qual expor as diversidades e contradições dos meios desinteressava.

Os mecanismos de eficiência e controle das mídias não podem tolerar que o gesto “inútil” da arte tome o espaço do “útil” do fluxo de informação. Com a contra-informação, uma rede fica apta, por instantes, a entrar em colapso.

No projeto *O médium das mídias*, o desfuncionar / interromper a manifestação direcionada e objetiva dos MM abriu espaço para o surgimento da qualidade na linguagem dos suportes, com o que há de mais transgressor e sensível: a poética dos meios.

I – GÊNESE

No princípio era movimento, puro movimento.

A primeira metade da década de 1980 d.C. registrou a explosão da pintura e do roque, mas enquanto o roque efetivou apenas uma evolução, a pintura vive uma evolução com r, qual seja, uma transformação no nível da sua relação com o real, isto é, envolvendo a rua e o rei.

A pintura no Brasil de 1980 é um sintoma – o mais evidente e o mais colorido – da conjunção de: democratização política, crise socioeconômica e informatização automatizada.

Pelo lado da crise – o mais sensível e imediato.

Os anos 1980 começaram com recessão – segundo a opinião de alguns, pior do que a de 1929 – e desemprego em massa. A classe média lança-se, então, à produção alternativa de sanduíches, roupas, brinquedos, enfeites e arte. Nos anos 1980, centenas de pintores sonham com um lugar à sombra das palmeiras imperiais.

Pelo lado político – o mais confuso e surpreendente.

Acontece no Brasil dos 1980 a longa transição belanos – vontade geral de democracia que se manifesta primeiramente como liberdade de imprensa, isto é, uma antiga conquista dos britânicos, que os brasileiros, entretanto, só puderam degustar, entre os anos 1960 e 1970, ao custo de viagem de turismo ou estudo a um restrito conjunto de países autodenominados desenvolvidos e civilizados. Ao atingirmos tão tardiamente essa antiga conquista burguesa, nossa condição de subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento nos colocou em confronto com uma dupla desilusão: com o que fomos obrigados a ser pela ditadura e com as fontes coloniais do sonho alimentador do cotidiano e gerador do futuro das conseqüências. Daí, uma dinâmica muito própria de liberdade que abre a possibilidade efetiva de uma concepção nova de civilização. Culturalmente, isso manifesta-se como aceleração do completamento do processo de autonomização participativa da intelectualidade nacional. A expansão das artes tátil-visuais – pela função estratégica que exercem no

lvoecer da telemática e por serem o setor mais atrasado da cultura nacional - será o indicador mais notável e expressivo de como a nação vive e supera – ou sucumbiria? – a crise.

.A – O MUNDO

Televisão. Telefone. Satélite. Reatores nucleares. Bomba atômica. Mísseis. Guerra fria. Guerra quente. Guerra suja. Guerrilha. Terror do Estado. Terror dos fanáticos. Terror dos desesperados. Loucura da razão. Robôs e *computers*. A era eletrônica. AIDS. Hollywood morre de câncer.

Território de convergência para convivência de vários séculos díspares de radicações milenares dos quatro quadrantes, o Brasil evolui a síntese mestiça iniciada à bala, flecha e brasa, com sangue, esperma e senzala, que hoje se manifesta também em cor e forma – os últimos bastiões de resistência do antigo colonizador. O Brasil tem orgulho da música nacional, da literatura nacional, do cinema nacional, da tecnologia nacional, mais ou menos do teatro nacional, está orgulhosíssimo dos sucessos de colonização das novelas globais pelo mundo, continua orgulhoso do futebol nacional, descobriu graças ao “A Moreninha” que tem um baita orgulho do samba e do carnaval nacional, enfim, só está faltando ter orgulho de duas coisas: do Estado-Nacional (em todas as suas formas, ainda não deixou de ser uma vergonha descomunal, infernal, patológica) e das artes plásticas nacionais.

Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife, Porto Alegre, Belém, Manaus, Brasília, Fortaleza, Belo Horizonte: eis *big cities* desvairadas, contendo tudo ou quase tudo. Todo mundo – até os índios – comunica-se pela linguagem universal da mercadoria. Entre uns e outros, a moeda: bêbada, louca, inflacionada. Mercado: “Vende-se mãe, filho, cão, gato, carrapato, até barata, se aparecer comprador”. Era belanos. Versão brasileira do *laissez-faire*: *laissez-dire* e faça-se-ouder. Moral da não-moral: declama-se, declama-se, reclama-se. O pivete controla o computador, sonhar virou trabalho e vamos à luta!

Foi em outubro de 1986 d.C. Vernissage de Jorge Barrão no Centro Empresarial Rio, na galeria aberta com À FLOR DA PELE e inaugurada com SICOTOPOLOGIA DO OLHAR. Eu acabara de chegar de um giro pela Alemanha e Itália e fui ao *vernissage* do ilustre desconhecido. Conversando com o Alexandre Dacosta, falamos do óbvio: pintura, Serp, viagem, *performance*, e fiquei sa-

bendo da visitação aos ateliês. Minha espinha dorsal vibrou. Aderi imediatamente ao MOVIMENTO DAS VISITAÇÕES.

II – VISITAÇÕES

Não sei dizer quando começaram, nem tampouco por iniciativa de quem. Sua motivação veio da necessidade gregária de potencialização de forças, e seu curso foi determinado pelos choques e colisões ocorridos em cada visita, gerando-se um plasma de vontade que resultou na proposta: *O que fazer? Faculdade? Escola? Centro de Arte? Algo como em Nova York? Como a Academia de Dusseldorf? O que dá para fazer nessa real?*

No Rio de Janeiro, no começo do verão 1986-87, inquietávamo-nos com essas perguntas, à medida que nos deslocávamos em visitas pelos ateliês. O confronto nos possibilitava descobriremo-nos uns aos outros. Não havia nome, nem noção de grupo. A emoção das noites de visita chegou a piques inesquecíveis, com gargalhadas colossais encerrando polêmicas monumentais.

III – GERANDO A MORENINHA

Alguém do movimento teve finalmente a idéia simples e fecunda que geraria o “A Moreninha”. Quer algo mais elementar e primário do que um piquenique de pintores de tradição européia – e além de tudo – francesa? Eis, pois, uma gozada que deu certo: maratona impressionista a Paquetá “seguindo indicações deixadas por Manet” atrai público, imprensa e instituições populares para uma concentração em frente à Ilha de Brocoió, no dia 1º de fevereiro de 1987, data de instalação da Assembléia Constituinte Democratizadora.

Foi uma autêntica criação coletiva. De associação em associação (no múltiplo sentido), fez-se o evento histórico com a alegria do inesperado e a surpresa sexy do novo. Das mãos parteiras da imprensa, o Brasil de fevereiro de 1987 tomou conhecimento da nova personagem nacional: A MORENINHA, um grupo de artistas plásticos no fim do milênio. Frederico Moraes, que resiste em atravessar a ponte que nos separa da década de 1970, disparou a metralhadora contra o recém-nascido grupo, invocando uma pintora-bruxa mantida oculta, para desejar à recém-nascida notável o mesmo destino proposto por Monteiro Lobato a Anita Malfatti.

Para nós do movimento, a decolagem do nascimento do “A Moreninha” reservou suas surpresas e, como sucede com essas criaturas de tantos genitores, foi acolhida calorosamente por uns e rejeitada por outros. Nas discussões reflexivas, algumas indefinições colocaram em debate questões cruciais do nosso estar nesta época e neste país.

IV – MORENINHA E MORENINHOS

Pleno verão, pré-carnaval. Num mês que antigamente fechava as galerias, Vitor Arruda expõe uma jovem artista italiana – Paola Fonticoli – e anuncia a vinda ao Rio do crítico também italiano Achille Bonito Oliva. Para os pais e mães amorosos da Moreninha, foi uma verdadeira dádiva geo-histórica que tal oportunidade se abrisse no nosso horizonte pré-carnavalesco. Afinal, já é clássico: “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é”, e nós só queríamos provar que boa sujeita é a Moreninha, que nada tem a ver com a Camélia ou a Jardineira.

Apesar dos impasses constitucionais, ou talvez justamente por isso, fevereiro foi para nós um mês de prática psicográfica. Psicografou-se concretamente muitos neos, inclusive o Neoconcretismo. Partindo-se de uma idéia do Márcio Doctors, chegou-se a uma variação pentagonal, indo de psicografal a psicografal. Baixou o Zorro na colônia de férias e preparamo-nos pluripartidariamente para assistirmos à conferência (em italiano, o que no Rio de Janeiro dá quase no mesmo que ser em latim) do inventor do querido termo TRANSVANGUARDA.

Nós não somos mesmo alemães e, por isso mesmo, queríamos todos ser chamados de transvanguarda, um qualificativo adorável surgido na Itália depois que Bonito Oliva, pelos idos dos anos 1970, descobriu no Brasil a “transação” (“com o Ney Matogrosso e no mato”, segundo o Rubens Gerchman). Desconheço os pormenores da história, mas a verdade é que o Sr. Oliva já nessa época deixou no país uma grande dívida de promessas nunca-cumpridas.

No ano passado, o Sr. Bonito Oliva soltou uma verdadeira bomba atômica no mercado de arte do eixo Rio–São Paulo, ao editar a lista dele de transvanguardistas brasileiros. Contrariamente à imagem que vínhamos fazendo de nós próprios, estávamos quase todos excluídos da restrita lista do Sr. Bonito.

Entre os artistas, emudecidos de pasmo, quase se podia ouvir a indignação: E eu?! Onde foi parar o meu rótulo?! Aliás, a edição dessa lista soberba foi acompanhada de uma coletiva surpreendente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual a única unidade possível e aparente era o arbítrio do Sr. Bonito Oliva, que, para aturdimiento geral, apresentou de uma só cajadada três gerações sucessivas de transvanguardistas brasileiros, sorteando dois artistas da geração 1960, três da geração 1980, dois da geração 1970 e mais o pintor Vitor Arruda, antes mais conhecido nos meios cariocas como *marchand* e galerista e que – enterrada a *Transavanguardia* italiana – era, nessa exposição, revelado pelo Sr. Bonito como o desencadeador do transvanguardismo mundial – e como diria o filósofo: antes tarde do que nunca!

Sem dúvida embalado por tão suculenta porção de crítica – e quem não ficaria encantado com tanta pizza? –, Vitor Arruda convidou o ilustre crítico para mais uma conferência no Rio de Janeiro, dessa feita no palco da sua própria galeria, a Saramenha. Diga-se de passagem que, no movimento das visitas, todos éramos absolutamente desrotulados do ponto de vista da Transvanguarda do Sr. Oliva. Então, psicografa daqui, psicografa dali, entrou em ação o “A Moreninha” na conferência do vetusto crítico, vindo a dar origem aos “Moreninhos”.

V – A MATERIALIZAÇÃO DOS MORENINHOS

Não houve fotos. Havia um equipamento de vídeo, operado por dois jovens que olhavam atônitos para a platéia – o *show* – e só deviam filmar, no entanto, o crítico rubro de calor e paixão irada, que lia do espaldar de sua cadeira um discurso didático, mas de difícil acompanhamento – por ser em italiano, sem intérprete e estar acontecendo no Brasil, no Rio de Janeiro. O crítico estava visivelmente contrariado lendo o seu discurso à mesa da galeria, postado na frente de um quadro abstrato-expressionista com a *Gestalt* de uma banda de bacalhau sobre fundo negro.

A platéia ocupava todo o espaço da galeria e espalhava-se pelas adjacências. Ela começou a se formar muito cedo, e apenas quando a quantidade de público superava todas as expectativas e a impaciência se alastrava foi dado oficialmente início ao evento, com a entrada em cena dos Srs. Oliva e Arruda. O primeiro vinha indignado, e o segundo – irado e apavorado – apelou para

votação: “Deixa o crítico falar primeiro ou não deixa?”. Todo mundo queria que o crítico “falasse primeiro”, principalmente nós, que começávamos a ser os “Moreninhos”, ainda sem sabê-lo – éramos, até então, apenas os autores pintores do “A Moreninha”.

Do meu lugar, na primeira fila, eu estava apaixonado pela câmara de vídeo quase ao meu lado. A minha personalidade mega – ou seria a minha orelha beta? – estava imaginando que o cinegrafista entraria em ação, filmando tudo e todos, tão logo a grande estrela da crítica *dell'arte* italiana adentrasse o recinto, e, de fato, os refletores foram ligados para o conterrâneo de Virgílio, porém por determinação do produtor do vídeo – o próprio Vitor Arruda – a câmara não se moveu uma vezinha sequer para a platéia. Apenas o busto do crítico lendo o seu discurso diante do quadro com *Gestalt* de bacalhau foi filmado e registrado. Para a platéia, necas de câmara, necas de luzes, necas de história filmada.

A galeria, ao impor a postura cinematográfica dos documentaristas palacianos, certamente prestou honra e homenagem ao cartesianismo estrito do baconiano crítico, pagando, entretanto, o preço de boicotar-se a si própria, recusando-se a registrar um evento que afinal se tornou célebre e cuja documentação em vídeo – que hoje seria propriedade da galeria – só cresceria em interesse e valor com o passar do tempo.

VI – SAMBA E ESTRATÉGIAS

Finalmente: o que é? O que será o “A Moreninha”?

Primeiro há que distinguir entre “A Moreninha” e “os moreninhos”. Estes somos nós, os criadores dessa ORELHA¹, que somos profissionais das artes plásticas conhecidos de uns e de outros. Quanto à... ao “A Moreninha”, só se sabe ao certo que ela (ele) é um imenso ponto de interrogação. Tal qual enti-

¹ N. do Org. *Orelha* é o título do livro no qual inclui-se este texto, publicado em 1987 por iniciativa dos artistas e críticos do Rio de Janeiro que formaram o grupo “A Moreninha”. Também colaboraram no livro Alexandre Dacosta, André Costa, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, John Nicholson, Jorge Barrão, Lucia Beatriz, Márcia Ramos, Márcio Doctors, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues.

dade de macumba ou espiritismo, ela (para usar a linguagem de terreiro) “baixa” em certos dias e certos ambientes, estando em curso desde já a metafísica discussão sobre o sexo do “A Moreninha”, o que explica a minha insistência em empregar o nome “Moreninha” na forma neutra de “o a”, que poderia ser grafado (criando uma complicação tardia para a língua) como uá.

Uá Moreninha não é a mera soma de nós que escrevemos e publicamos esta uá *Orelha*. Nas nossas reuniões, geralmente abertas, uá Moreninha nunca comparece, sendo nós mesmos que falamos sobre tudo, principalmente sobre uá. E uá é forte, forte, forte, de tal forma que nossas palavras e querelas também são fortes, fortes, fortes. E nessa força toda, percebe-se claramente que alguns encontros feitos pelos moreninhos no caminho de uá Moreninha indicam direções de tendência universal passando pelas geodésias do Rio de Janeiro, isto é, estratégias de pensamento e ação com alta probabilidade de êxito, aqui definidas como GEODEMAS.

VII – OS PRIMEIROS GEODEMAS DE UÁ MORENINHA

- a) O conceito beuysiano de *performance* como “plástica social”;
- b) a herança neoconcreta, principalmente a obra consubstanciada no Projeto HO;
- c) o CURVISMO como hipótese de síntese entre geometria e gesto;
- d) a organização das artes plásticas na comunidade, para conquistar o que é de direito e de seu setor específico;
- e) assunção plena do fator multi;
- f) nascimento da consciência vênus: adeus Descartes, existo porque faço o que sou;
- g) a consciência é geo-histórica, o espaço é tetra, o tempo é relativo e diferenciado, a cultura é latino-brasileira, a arte de agora somos nós e revolução é só isso: TUDO;
- h) só para lembrar: de HUMANIDADE.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA INVENÇÃO COMO RADICALIDADE ESTÉTICA DA VIDA

Márcio Doctors

A pretensa necessidade de uma linearidade discursiva que dê conta dos acontecimentos no campo da arte cria acomodação mental e amolecimento de vontade. E nada pior ao pensamento e ao seu duplo – a inventividade – do que essa situação morna e pesadamente lodacenta do pensamento adormecido e do desejo domesticado.

Foi a partir dessa constatação que A MORENINHA – mais um estado combativo do que propriamente um grupo – se formou.

Os dois episódios por ela desencadeados, durante o célere mês de fevereiro, revelam essa pulsão. Tanto na ida à Ilha de Paquetá, no dia 1º de fevereiro de 1987 (quando foi anunciado que a sucessão dos “ismos” da história da arte moderna iria ser devorada em apenas um ano, começando pelo Impressionismo), quanto na intervenção realizada na conferência do crítico Achille Bonito Oliva, em 18 de fevereiro de 1987, o que se criou foi uma situação de desestabilização de códigos. Ou seja, estava sendo proposta uma interferência na linearidade dos pensamentos da história da arte e da crítica de arte, indicando, assim, a possibilidade de uma outra territorialidade, que, necessariamente, implica em redefinição, rearranjo e reacomodação de forças.

Não é mais possível gerar pensamento a partir de um espectro de discursividade dialética. É necessário haver mudanças de código – interferências – para que aqueles que estão naturalmente habituados a uma determinada direção de acontecimentos vivam, na carne, a experiência radical da mudança e percebam que houve uma alteração da ordem esperada. Essa quebra de expectativas – esse curto-circuito – é que é extremamente fértil. Induz ao questionamento da territorialidade. Isto é, da origem do pensamento – do lugar da fala. Uma ação desencadeia uma situação. E, uma vez a situação armada, é necessário localizar-se dentro dela; é necessário uma nova ação. O embate artístico, hoje, se dá nesse nível. Isso não deve ser confundido com autoritarismo ou incapacidade democrática. Essa forma de ação é consciência da ação; é maturidade expressiva. É LINGUAGEM-AÇÃO.

O que ocorreu em Paquetá e na conferência de Bonito Oliva foi exatamente isso. Daí a dificuldade em absorver esses dois eventos enquanto fatos culturais da maior relevância. E o são porque são erupções na superfície dos acontecimentos culturais, de um pensamento que vem sendo silentemente gerado por aqueles que estão envolvidos com o discurso da visualidade. E perder essa dimensão desencadeadora d'A MORENINHA é negar-se a si mesmo, é desconhecer nossa potência, é desconhecer as artes plásticas enquanto solo profícuo de experimentação do pensamento.

O *front* foi aberto. O que significa retroagir em arte? Pintar, em 1987, no estilo impressionista? Ou, ainda, distribuir doces e colocar orelhas de burro, durante a conferência daquele que é o papa da Transvanguarda e que vinha com o objetivo de nos introduzir o último movimento artístico italiano? O que representam essas ações para além de sua estratégia, como forma amalgamada de inserção no circuito discursivo da história e da crítica da arte?

Para respondermos a essa vontade de transparência, é necessário primeiro estabelecer diferenças. Estabelecer diferenças significa não temer o desconhecido e aguçar os ouvidos para perceber os sinais emitidos pelo desejo. Daí o endurecimento e a relutância em se aceitar não propriamente o novo – porque ele sempre nos escapa –, mas outras cristalizações que possam ser inseridas na discursividade do saber. Produzir diferenças significa ter uma relação inventiva com o pensamento. Significa – especificamente na crítica de arte – remapear os percursos por onde se espalha a vontade de ação do artista e dar a ele uma territorialidade, ainda que fugaz, para que possa, através de um jogo de espelhamentos, ir incessantemente redesenhando o mapa da arte. Não se trata aqui do novo em si, mas de desdobramentos constantes, de uma geografia mutante do pensamento – de uma territorialidade do tempo. Só assim a história e as histórias do pensamento fazem sentido e se tornam possíveis.

Ao contrário do que se possa imaginar, a atitude humorada d'A Moreninha em comemorar o centenário de um obscuro grupo de pintores impressionistas ou de rechaçar o discurso viciado da Transvanguarda se inclui dentro de um pensamento histórico. Mesmo que sua artilharia tenha sido apontada em direções contrárias às do tempo do movimento histórico tradicional. Mas é aí que está a questão e a primeira diferença que podemos estabelecer. Não se está abdicando da história da arte, mas sim sublinhando um

aspecto de permanência de nossa produção artística, que perpassa a massa da temporalidade, que é o humor. Há humor na Antropofagia. Há humor no Tropicalismo. Há humor n'A Moreninha. O que ocorreu foi que, em vez de se tentar inserir numa perspectiva de linearidade, optou-se por uma fenda que percorresse a profundidade do tempo e criasse sismos no pensamento, provocando uma reacomodação de camadas – uma nova territorialidade. Aqui também A Moreninha negou-se à dialética. Não foi proposta nenhuma síntese, nenhum artifício da inteligência em fazer os movimentos da arte se desdobrarem numa estrutura pendular, cuja extensão alcança, de um lado, a expressão e, de outro, a construção.

O conjunto dessas questões-ações nos leva a pensar-agregando uma nova noção de tempo. A velocidade tecnológica implodiu o tempo da tradição cronológica e nos colocou frente a frente com uma nova produção de inércia. Pensar esse estado de inércia que se avizinha, à medida que a velocidade se acelera para além do tempo biológico, é fundamental para que possamos perceber a encruzilhada em que as artes plásticas se encontram hoje e que, necessariamente, nos levará a uma reinvenção das artes e à absorção do discurso artístico para além dos currais da estética. A fronteira que se procura delinear entre o Moderno e o Pós-moderno passa por aí. Em outras palavras, diferentes relações de temporalidade implicam diferenças políticas de atitude. E aí detectamos mais uma diferença: enquanto a atitude Moderna é revolucionária, a atitude pós-moderna é agregadora.

O artista moderno se acredita agente da história, ou seja, para ele o futuro representa um horizonte de mudanças. Ele acha que é possível mudar o mundo através de uma ação no presente, mirando-se nos exemplos do passado e visando mudanças no futuro. Em outras palavras, acredita na história enquanto ciência de uma temporalidade escandida em passado, presente e futuro. É esse tempo tripartido que ecoa na sua cabeça e molda suas ações. Ele pulsa aí: na experiência do passado, no poder da ação revolucionária do presente e na vontade de mudanças com as quais lhe acena o futuro. Já a atitude agregadora explode com essa temporalidade. Não há mais vontade revolucionária; há vontade de acontecimento – ebulição das paixões. O passado não existe como contingência de fatos que poderão ou não ser agregados em função de sua atualidade. Ele se transforma em caldo histórico que pulsa na atualidade e que vai sendo reinventado a partir de cada novo acontecimento.

Essa atitude não nega as coisas no sentido de anulá-las para criar uma nova realidade, ao contrário, incorpora (agrega) para reforçar sua vontade, para aumentar sua convicção, para aumentar sua potência.

Essa explosão da noção de temporalidade tradicional – que estamos atravessando nessa virada de milênio e que a vontade agregadora traz consigo – gerou uma série de subprodutos culturais e subatitudes, das quais a que nos interessa analisar aqui é a Transvanguarda. Ao não querer discernir uma temporalidade compacta de atualidade de uma temporalidade de passagens, a Transvanguarda acreditou e investiu no passado para dar forma a seu niilismo. A sua dura racionalidade apoderou-se do fio da história e decretou o seu fim: já que não há futuro, já que chegamos ao fim dos tempos e das linguagens, ao fim das crenças, só nos resta dizer o já dito: mergulhar no passado e dele sugar aquilo que ainda repercute na atualidade e que possa ser expresso em valor de troca. Ou seja, é a vontade da razão absoluta em administrar sua própria falta de sentido; a invenção do sentido da descrença – o niilismo, mas travestido na sua forma mais virulenta: o niilismo-irônico. Ou seja, já que não há possibilidade revolucionária de mudanças, vamos agenciar a morte – o vazio-negativo – para que possamos viver na vida.

Foi contra isso que A Moreninha se insurgiu e que tão poucos perceberam. Ela está ancorada nessa vontade agregadora (fruto do tempo compacto) e repudia o niilismo-irônico da Transvanguarda (fruto dos segmentos falidos das sociedades do Velho Mundo). A Moreninha surgiu de uma necessidade do pensamento estético em pensar sua própria especificidade cultural, mas se configurou numa dimensão ética, por uma opção de estratégia de resistência às múltiplas formas do niilismo-irônico.

Não deixemos nossos irmãos da Transvanguarda desolados. Façamos ver que o pensamento da velocidade tecnológica implica uma alteração do vetor da história. Não é possível liberar a atualidade e continuar trabalhando com uma história de verticalidade temporal. Impõe-se uma história horizontalizada. Assim como também não é mais possível trabalhar com uma noção geográfica especializada, o espaço hoje se desloca no tempo e o tempo se sedimenta num território. Estamos nos aproximando de um ponto de anulação – de uma constrição absoluta. E não será o niilismo-irônico que nos dará a dimensão de liberdade ou a linguagem plástica de que necessitamos. O máximo que ele conseguirá produzir será uma forma de anestesia visual, em que tudo se

igual, porque parte do pressuposto de que vivemos a saturação das linguagens. Se o futuro perdeu sua dimensão visionária e revolucionária, não será o passado que nos dará isso, que não é outra coisa senão o outro extremo dessa mesma extensão. Liberar a atualidade significa trabalhar com uma história originária, que se refaz refazendo-se a cada instante. É indicar que a precipitação do devir não se encontra no limiar do futuro e nem na racionalidade organizada do passado. É ir ao encontro do desconhecido que cada fato novo inaugura por estabelecer um registro absorvível no discurso do conhecimento. É o flanco cego – é a expansão da precipitação que sobra quando da materialização de cada obra de arte.

Esse debruçar no desconhecido – essa precipitação em direção ao imponderável é onde a arte ecoa, e é através desse lugar que ela se faz presente. Nessa noção ética da arte – que implica vê-la como território de estruturação de um saber/ação – há dois flancos limites, que não devem ser confundidos nem com o futuro, nem com o passado, apesar de serem indicações para além da atualidade. Esses flancos trabalham com estruturas abertas e rechaçam as formas estanques e cristalizadas da cronologia tradicional. Eles são: a INVENÇÃO e a ORIGEM. Essas estruturas e pensamento fazem com que a seta da história pare de apontar em uma única direção e, como a seta de uma bússola que perdeu o norte, gire em todas as direções até localizar-se. Bordeia, através de um exercício circular, a totalidade do campo.

Essas estruturas abertas indicam campos (territórios pulsantes) por onde o saber pode infiltrar-se esquadrinhando, sem necessariamente enraizar-se como conhecimento. A INVENÇÃO vai incessantemente devorando a precipitação incontrolável do tempo. Age como uma forma de saber/ação que se redefine a partir de cada definição. Imanta-se numa questão (numa indicação) como um corpo que é atraído por outro pela força de seu campo gravitacional. E é nesse encontro que ela se faz dizer. A INVENÇÃO é como se fosse uma extensão de pensamento que se assemelhasse ao universo: pura expansão; pura profundidade. Onde os elementos se sustentam num jogo de imantação que a qualquer momento pode transformar-se em fúria engolidora (pura atração) ou em fúria eliminadora (pura expansão). É nesses movimentos de cristalizações eternas e fadadas ao desaparecimento que a INVENÇÃO se dá.

Logo, a INVENÇÃO não pode trabalhar com uma noção de história vertical. Se a trajetória do saber que constitui faz-se desfazendo-se, não há unidireção:

há multiplicidade de direções. Usando ainda a metáfora do universo, para uma expansão ilimitada só uma profundidade absoluta. Essa profundidade é o campo que sustenta (que nucleariza) essa expansão. E esse núcleo, que não pode ser vertical, mas horizontalmente circular, é a ORIGEM.

INVENÇÃO e ORIGEM, assim, se bordeiam, se tangenciam. Quando pensamos que a INVENÇÃO está totalmente aberta para o “futuro”, ela está, na realidade, encostando nesse núcleo de “passado” no qual pulsa a ORIGEM. Quando pensamos que a ORIGEM está esquecida no “passado”, ela está pulsando por baixo dessa superfície convulsa de “futuro” que é a INVENÇÃO. Por isso não se pode verticalizar a história. O que temos é uma territorialidade plena de atualidades, cuja superfície são finíssimas camadas de uma densa profundidade histórica. A história, assim pensada, espacializa-se, derrama-se sobre a horizontal e somos por ela impregnados como nossa própria condição.

É fundamental que essas questões sejam levantadas, para que possamos não temer o abismo que se configura no pensamento da verticalidade. Estamos chegando a um ponto de constrição absoluta. E a dor será enorme. A trajetória até aqui fez-se nada. O máximo que conseguiu foi fazer-nos cegos à beira do abismo. Temos de saber que o salto na profundidade do abismo não existe porque esse abismo foi constituído à medida que a ascese foi constituída. Diante da história horizontal não há o perigo de despencarmos. O saber, aí, bóia, ou melhor, gravita.

Quando deslocamos o pensamento da INVENÇÃO e da ORIGEM especificamente em direção à ação das artes plásticas no Brasil, fica mais transparente, por exemplo, a compreensão do que MÁRIO PEDROSA propunha quando indicou seus grandes projetos do MUSEU DAS ORIGENS e a exposição ALEGRIA DE VIVER, ALEGRIA DE CRIAR. No pensamento da origem, em Mário Pedrosa, não há a questão das raízes. Ao contrário, há esse conteúdo nuclear e de borda que indicamos acima. Isso porque Mário Pedrosa não trabalhava com uma noção de origem dissociada da invenção. Tanto isso é verdade que, no projeto do MUSEU DAS ORIGENS, há um segmento dedicado às manifestações da atualidade. Se não fosse assim, o que o faria pensar que a expressão artística da contemporaneidade tivesse lugar ao lado da origem? A resposta a essa questão é a própria atitude d’A MORENINHA. É esse vôo circular. É essa implosão da temporalidade. É a vontade de pensar a velocidade no tempo. E se a crítica de arte e os pensadores da visualidade se recusam a perceber isso, só nos resta

esperar que um dia descubram que a autoridade de um pensamento se impõe na medida da convicção com que nele nos investimos. De outra forma, nos curvaremos sempre diante do Sr. Bonito Oliva e aceitaremos essa territorialidade maniqueísta entre CULTURA SAMBISTA-SIM e CULTURA SAMBISTA-NÃO que ele tentou nos impingir e que fez a delícia da imprensa¹.

Quando A MORENINHA empreendeu sua logística (tanto em Paquetá quanto na conferência sobre o *Projetto Dolce*), estava criando uma zona de atrito na região mais delicada da cultura brasileira, que é sua relação com a cultura internacional. Mas isso não quer dizer que estava se colocando ao lado de um nacionalismo cultural. Ao contrário. É muito fácil reduzir toda a questão levantada a uma inocente (talvez maldosa) interpretação do nome “MORENINHA” ou do repúdio a um crítico estrangeiro. O que se estava propondo era ficar, ao mesmo tempo, ao lado e para além da Antropofagia: era GUIMARÃES ROSA, GILBERTO GIL, HÉLIO OTTICICA, LYGIA PAPE, MÁRIO PEDROSA, VILLALOBOS, TOM JOBIM. Um discurso de imersões, no qual não há um Tratado de Tordesilhas a separar a territorialidade da arte entre cultura superior e cultura inferior, cultura erudita e cultura popular. Há, para além da cultura sambista, uma arte que se manifesta longe do *voyeurismo* cultural, que é essa vontade de fazer viver na experiência estética da invenção a radicalidade estética da vida. E essa possibilidade, que é a trama profunda de nossa cultura, libera todos os campos da ORIGEM, trazendo-os para uma superfície de trocas, em que a INVENÇÃO se deixa contaminar (banhar) pela densidade das várias temporalidades expressivas. Só assim, poderemos afirmar o trajeto de nossa especificidade. E foi para isso que A MORENINHA veio.

¹ N. do Org. Referência ao artigo “Cultura sambista” (*Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1987), em que o crítico italiano Achille Bonito Oliva é entrevistado por Reynaldo Røels Jr.

PINTURA DOS ANOS 80: ALGUMAS OBSERVAÇÕES CRÍTICAS

Ricardo Basbaum

No plano internacional, Achille Bonito Oliva destaca-se como um dos principais nomes críticos ligados à nova pintura, sendo responsável pela criação e divulgação da tendência italiana Transvanguarda. Sua importância reside na construção de um conjunto de afirmações teóricas que auxiliaram na legitimação da pintura transvanguardista internacionalmente. Outras tendências internacionais da nova pintura (Neo-expressionismo, Figuração Livre, Nova Imagem) não se apresentam organizadas sob um corpo teórico coeso e estruturado tal como foi trabalhado por Oliva no nível da produção italiana. Dessa forma, devido ao amplo e veloz destaque internacional atingido pelas idéias do crítico italiano, muitos dos conceitos por ele gerados, particularmente a partir da produção transvanguardista, costumam ser generalizados e aplicados à nova produção emergente como um todo. Assim, vamos selecionar aqui, para uma rápida análise, alguns aspectos do pensamento de Oliva que nos parecem mais adequados a uma aplicação global ao contexto da nova pintura – pois não interessa determo-nos em particularidades da produção italiana: buscaremos, dentro do corpo teórico da Transvanguarda, conceitos úteis à análise do panorama generalizado da nova prática pictórica surgida nos últimos anos, internacionalmente – sem excluir a produção brasileira. Esses conceitos, porém, longe de serem utilizados de maneira direta a partir dos textos em que se encontram, serão comentados, desenvolvidos e criticados a partir de uma outra série de conceitos, extraídos de movimentos artísticos de outras épocas, notadamente das tendências que trabalharam os limites da ação artística nos anos 1960. Em seguida, passando diretamente para o contexto local, verificaremos a gênese das primeiras leituras críticas sobre a nova pintura brasileira. Num circuito bem menos sofisticado que o circuito internacional da arte, a legitimação crítica acerca da produção brasileira mostra-se bem menos precisa e contundente, esquivando-se do confronto direto com as obras para centrar-se em aspectos comportamentais de uma geração cuja presença no circuito consagra-se com a exposição “Como vai você, Geração 80?”.

A. B. Oliva caracteriza o novo momento artístico como “mais amarrado às emoções intensas do indivíduo”¹, privilegiando assim as “vibrações descontínuas da sensibilidade”; propõe ainda que a presença da subjetividade, nesses artistas, deve ser entendida como “harmonia da arte com motivos individuais”. Como resultado dessas preocupações, “a sensibilidade dos anos 1980 [...] tende a trazer o trabalho criativo para a pintura, afastada de qualquer homologação internacional, favorecendo a pesquisa individual sobre a grupal”. A emergência desse movimento se dá dentro de um contexto de “crise cultural do modelo ideológico, que desorienta artistas e intelectuais” – o que determina que a pesquisa anterior da arte, apoiada “na estrita observância das regras experimentais das vanguardas”, seja substituída por uma arte “fixada fora dessas coordenadas”. Bonito Oliva sugere então que esse novo artista segue “uma atitude nômade que vê todas as linguagens do passado como reversíveis”, já que opera em desacordo com a “idéia evolucionista de um darwinismo linguístico, cujos antecedentes fixos são encontrados na vanguarda histórica”.

Pode-se concluir que o direcionamento da sensibilidade da época para a pesquisa individual é o principal elemento dessas primeiras observações de Oliva. Vê-se, portanto, que a sensibilidade do novo artista desloca-se do eixo de um programa de ação coletivo para voltar-se ao presente imediato, recorrendo à sua própria interioridade como fonte de impulsos para a ação. E a forma utilizada pelo artista dos anos 1980 para trabalhar essa interioridade difere de outras atitudes já experimentadas no campo artístico: não se restringe, por exemplo, à exploração da prática da arte fora dos rigores da pura racionalidade (Dadá), nem cultiva um projeto de trabalho mental dentro da teoria do inconsciente na arte (Surrealismo); da mesma maneira, não se limita à relação corporal artista-obra proposta por Pollock, com seu automatismo gestual-motor. Sem deixar de absorver cada uma dessas faces históricas, o impulso criativo interior do novo artista é principalmente vivencial, derivado diretamente da prática artística dos anos 1960 – responsável pelo exercício de integração da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior em uma matriz ambiental vivencial-corporal, sem a intermediação do objeto formalizado.

¹ As citações de A. B. Oliva reproduzidas neste texto foram coletadas em *Transavanguarda Internacional*. (Milão: Giancarlo Politi Editore, 1982).

Diferenciando-se do artista experimental dos anos 1960, entretanto, o artista da década de 1980 restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela, rematerializando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais, o que demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes essa matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da super-posição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica, configurando um território da imagem. Tais imagens originam-se a partir de duas fontes principais: imagens preservadas pela tradição (história da arte, arte popular, bancos de dados) e imagens que compoem o meio urbano contemporâneo (indústria, mass media). Verifica-se, dessa forma, que as imagens da nova pintura raramente percorrem uma dimensão hiper-subjetiva, sendo preponderantemente culturais, manifestando preferência em dialogar com imagens preexistentes no ambiente: tanto imagens do ambiente imaginário (imagens da tradição) como imagens do ambiente físico (urbano-industrial). Evidencia-se, portanto, um caráter de *diálogo ambiental* na nova pintura, em um primeiro nível ressaltado pela maciça presença do suporte, pelo padrão decorativo ou mesmo pela utilização de uma figuração narrativa – e, em um plano mais aprofundado, como resultado da equação vivencial corpo-imagem-superfície. A sensibilidade do pintor dos anos 1980 aproxima-se, então, da ampliação de campo que a prática experimental dos anos 1960 provocou no domínio da arte, situando-se distante da sensibilidade do típico pintor construtor de formas da vanguarda moderna, estando mais afinada com uma sensibilidade expandida, plurissensorial.

O conceito de ambientalidade com o qual estamos lidando consiste na estruturação de uma matriz ambiental composta por três parâmetros: corpo-materiais-espaço. Tal conceito é obtido a partir das primeiras produções artísticas que passam a trabalhar sua materialidade dentro de dimensões reais de espaço e tempo, liberando a pulsão própria da obra para trocas com o meio circundante. Essa importante passagem modifica o modo de ação do objeto artístico de uma postura passiva – afeita à contemplação – para um posicionamento ativo, de interferência ambiental.

No Brasil, o não-objeto neoconcreto inaugura uma nova atuação do objeto de arte no espaço e no tempo, com a obra procurando tanto imantar o

espaço – o espaço neoconcreto tem o caráter de campo², pretendendo emprestar transcendência ao espaço real, modificando-o – quanto operar em uma dimensão temporal dentro de um campo ativo de trocas, “ativando o relacionamento do sujeito com o trabalho” e “deixando em suspenso o ‘tempo’ da produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção”³. Dentro do desenvolvimento da arte norte-americana, Giulio Carlo Argan⁴ comenta que a conquista do espaço real pela obra processa-se primeiramente a partir da pintura (através da corrente *Hard edge*, que atua no sentido de “qualificar o espaço exterior como ambiente visual”) e, depois, da escultura (as estruturas primárias, “corpos de cor [...] fruíveis como ambientes [...] que qualificam de campo a porção que é objetivamente influenciada pela estrutura”). Posteriormente, ocorrem “intervenções em grande escala tendentes a reestruturar e requalificar a paisagem, urbana ou não”: *landart*, *earth-works*. A conquista do real físico aprofunda-se, ainda, pela incorporação no processo de trabalho, nos anos 1960, de “materiais reais”⁵, isto é, materiais habitualmente considerados não artísticos. A *Pop art* e o *Nouveau Réalisme* também contribuíram para aproximar as fronteiras do território da arte e do território real cotidiano, com seu aproveitamento de objetos industrializados e imagens de massa. Kaprow, por sua vez, desenvolve a utilização de materiais reais dentro do espaço real, incorporando ainda a presença do corpo (do artista e do espectador), que se desprende, autonomiza-se, transformado agora em um material a se movimentar por esse território – a possibilidade do *happening*. Também o artista proveniente do Neoconcretismo desenvolve proposições participativas utilizando o corpo do artista, o espectador, objetos, visando despertar nos participantes experiências vivenciais. Obtivemos então, através dos parâmetros corpo-materiais-espaço, uma matriz ambiental de atuação do objeto artístico, que permite à obra a inserção

² BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1985.

³ Idem.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno/1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1984.

⁵ “Materiais verdadeiros” é o termo utilizado por Harold Rosenberg em “Desestetização”. Em: BATTOCK, Gregory (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

plena no meio circundante, sem estruturar-se a partir de virtualidades que a isolem de trocas com o ambiente. Um quarto elemento, porém, é indispensável, como conectivo que impulsiona essa matriz, determinando a especificidade operativa de cada produção: a dimensão temporal.

É necessário, portanto, fazermos algumas observações acerca do modo como a produção da década de 1980 trabalha a temporalidade.

A partir do texto de A. B. Oliva sobre a Transvanguarda, é possível extrair três possibilidades acerca da maneira com que a nova produção manipula a dimensão temporal: seu posicionamento fora do campo da projetualidade a colocaria numa perspectiva temporal oposta àquela das vanguardas: estas, de Baudelaire em diante, “necessitam encontrar a condição de pertencer ao seu tempo, insatisfeitas com a contemporaneidade [...] projetando sua atenção para o futuro”⁶; além disso, uma “práxis nunca repetitiva” desse artista (“o trabalho responde sempre à demanda de uma ocasião que não se repete, já que as relações cambiantes do artista com seus materiais são irrepetíveis”)⁷ implicaria uma estreita relação do tempo da vida do artista com o tempo de sua produção; e, ainda, encontramos uma dimensão temporal *deficitária*, como resultado do “trabalho inatualizado” que “não pode nunca representar o artista no presente”, conforme escreveu Oliva.

Pode-se relacionar a segunda dimensão temporal descrita acima com a tendência de superposição entre arte e vida, encontrada em produções dos anos 1960. Nestas, a sincronia do tempo interno e do tempo externo cria uma “área de grande liberdade para o artista”⁸, pois o controle da integração do sujeito (corpo) com os materiais, num determinado local, produzindo o *momento da obra*, está inteiramente sob domínio do artista – que calcula as temporalidades no sentido de fazer surgir o instante artístico num ponto precisamente definido do ambiente (sob as coordenadas corpo-materiais-tempo-espço). No entanto, trata-se de estratégias diferentes, uma vez que, se nos anos 1960 essa superposição de temporalidade configurava-se como projeto – reelaborando o conceito de arte e jogando esses tempos em um terceiro impulso temporal –, agora o “tempo da vida do artista” reduz-se quase a

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. “Art and the crisis of models”. Em: *Transavantgarde International*. Op. cit.

⁷ OLIVA, Achille Bonito Oliva. Em: *Transavantgarde International*. Op. cit.

⁸ Idem.

um ritmo biológico/fisiológico, no sentido de que a dimensão virtual de futuro é comprimida no rigor dos ritmos cotidianos.

Lançando esses dados temporais na equação vivencial corpo-imagem-superfície anteriormente obtida, iremos detectar um reforço no caráter ambiental da nova pintura: as imagens, trazidas à luz a partir de uma vivência corporal biológica/fisiológica, passam a interferir no espaço com esse mesmo padrão rítmico básico, isto é, biofisiológico, procurando atingir o espectador em seus sintomas de carência e desejo vitais – num mecanismo de sedução perceptiva derivado das formas de ação publicitárias, processo operativo similar àquele da visualidade da paisagem urbana-industrial. Daí se destaca também um tempo de repetição que, tornando a imagem habitual, faz com que possamos reconhecê-la sem nem mesmo olhá-la: exatamente por isso a imagem “acaba por assumir um senso vagamente mítico”, observa G. C. Argan. O artista apropria-se de uma visualidade gerada pela sociedade industrializada (e que basicamente desempenha papéis de sustentação dessa sociedade) para comentá-la a partir do saber pictórico, numa operação menos quantitativa (serialidade da *Pop art*, apropriações dos novos realistas) e mais qualitativa (trabalhar a espessura material das imagens).

Para A. B. Oliva, esse comentário das imagens *mass media* através do saber pictórico proporciona o principal valor da Transvanguarda, o “valor do ecletismo”, que consistiria em “juntar diferentes níveis culturais que têm estado afastados há décadas: a alta-cultura, objeto da tradição das vanguardas do início do século XX e das neovanguardas e a baixa-cultura que é produto da imageria da civilização de massa”¹⁰. O deslocamento da velocidade das imagens *mass media* para a “lentidão viscosa do tempo de produção da pintura” capacitaria o artista a “restaurar para a imagem a profundidade semântica que parece ter sido cancelada pela civilização de massa”. Na combinação desses níveis culturais, a “imagem é posta em funcionamento pela neutralização de seu significado profundo”.

Interessa-nos essa “neutralidade” da imagem como mecanismo de compactação perceptiva, que, eliminando camadas de primeiros e segundos significados que poderiam desviar a percepção para possíveis leituras subjetivas

⁹ ARGAN, Giulio Carlo. “Art and the crisis of models”. Op. cit.

¹⁰ OLIVA, Achille Bonito Oliva. Em: *Transvanguarda Internacional*. Op. cit.

parciais, dirige a obra imediatamente, como uma totalidade, para o olhar do espectador. Esse primeiro olhar, extremamente rápido e instantâneo, tem por efeito provocar uma reação de retorno – um segundo olhar que então procura orientar-se pela superfície pictórica, esquadrinhando-a. A neutralização da imagem é, na verdade, um processo de *potencialização perceptiva* da imagem, que tem por efeito a compactação da obra em uma totalidade que mergulha o olhar adentro do espectador, caracterizando-se como um mecanismo provocativo, agressivo ou sedutor da visão. Nessa operação, o saber pictórico se expressa principalmente enquanto estrutura que irá ordenar o trabalho hipertrofiado da imagem na superfície do suporte. O conceito de ecletismo, proposto por Oliva, perde então sua utilidade, pois na verdade interessa a essa produção ultrapassar o pressuposto de uma imagem dualizada e ambígua para atingir uma eficiência perceptiva compacta. Não se trata de reunir sistemas diversos – pois isso obrigaria que a obra os mantivesse separados entre si, cada qual ocupando território próprio dentro de um conjunto, que resultaria fragmentado –, mas sim de recolher elementos de diversas origens, na confecção de um produto no qual todos participem dissolvidos no ordenamento de uma nova superfície.

Bonito Oliva nos fala, ainda, da nova pintura como “organismo independente”; construído “a partir de uma visão que encontra dentro de si mesma o prazer de sua própria presença e as razões para sua própria persistência”. Propõe que o projeto pictórico da nova produção seja um “projeto doce, no sentido de que não se refere ao que se estende para além de seu próprio campo de ação”. Essas declarações revelam uma autoconsciência da nova pintura em relação aos seus limites enquanto objeto de arte – o que nos permite associar o produto contemporâneo com aquele sistema de idéias que procurou definir a natureza da proposição artística, a arte conceitual.¹¹

É preciso fazer, entretanto, uma importante distinção: enquanto a arte conceitual realiza proposições acerca da natureza da arte, vista em seu campo ampliado, a nova pintura é capaz de questionar apenas a *natureza da imagem* – uma vez que, dentro do panorama da arte moderna e contemporânea, não é mais possível recuperar, como nas belas-artes, as diferentes modalidades artísticas

¹¹ KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”, *Malasartes*, nº 1. Rio de Janeiro, 1975, p. 10.

como gêneros (posicionadas segundo uma hierarquia de valores), mas sim enxergá-las como meios (recursos empregados para alcançar um objetivo, expediente, método) à disposição das necessidades expressivas do artista. Kosuth, simplificadamente, propõe arte como um “termo geral” e pintura como um “termo específico”. Seguindo esse raciocínio, a nova pintura não poderia ser considerada como uma proposição acerca da definição de arte, mas acerca da definição de pintura – lembrando que a nova pintura não parte de qualquer definição apriorística do que deva ser pintura, ainda que leve em consideração, como a pintura moderna cubista e pós-cubista, a condição irreduzível da bidimensionalidade do suporte como especificidade estrutural da superfície pictórica.

Baseando-nos então na lógica interna do sistema traçado por Kosuth, é possível montar, em relação à nova pintura, um quadro similar, tentando demonstrar a presença de um raciocínio conceitual em sua natureza operativa da imagem. Para que esse trabalho alcance a plenitude expressiva da imagem, deverá estruturar-se como uma proposição acerca da natureza da imagem. Isto é, mover-se em um campo conceitual: a operação da imagem própria da nova pintura, de “neutralizar” imagens ambientais a partir de um saber pictórico do plano, aumentando sua dimensão perceptiva, seria uma operação conceitual. A condição conceitual dessa operação poderia ser mensurada pelos conceitos “quantificadores” propostos por Kosuth: condição de arte e habilidade em funcionar enquanto arte. E aqui somos obrigados ainda a restringir-nos à área específica da pintura: condição de pintura e habilidade de funcionar como pintura. Continuando, a condição de pintura estaria satisfeita se a obra se apresentasse como um comentário da própria pintura – e na nova pintura esse comentário se realizaria a partir do saber pictórico do plano que acolherá a imagem ambiental, ou seja, o saber desenvolvido pela pintura moderna, no sentido de criar estruturas visuais, abstratas, responsáveis pela organização interna do campo pictórico. Não alterando fundamentalmente essa ordem pictórica interna ao quadro, a nova pintura irá utilizá-la como molde para decupar as imagens ambientais de que se apropria, com intenção de reduzi-las à sua estrutura elementar. Essa redução da imagem às suas linhas de força estruturadoras é que, finalmente, realizará a ampliação de impacto perceptivo característica da nova pintura. Já a habilidade da nova produção pictórica de funcionar enquanto pintura parece satisfazer-se a partir do mo-

mento em que aceita posicionar-se como jogo de imagens que não almejam comentar o saber de outras disciplinas que não o saber pictórico, voltando-se para seu próprio território de ação, ou seja, o comentário da imagem através da imagem, procedimento que fica claro a partir do momento em que a imagem ambiental é capturada pelo plano pictórico e afastada de sua função original, dissecada pelo instrumental próprio da disciplina da pintura.

A ampliação do campo da arte, provocada pelas tendências experimentais dos anos 1960, é vista, assim, como matriz geradora do novo fato pictórico que emerge na década de 1980. A estruturação em termos metafóricos da superfície (cujo rompimento pode ser exemplificado pelo movimento neoconcreto e pelas tendências *Hard edge* e *Primary structures*), bem como uma temporalidade não corporal – contemplativa – impunham ao espectador um olhar interno à obra, isto é, uma exigência de se posicionar “dentro” da superfície pictórica para a fruição dessa superfície, sob regência de seus parâmetros estruturais: era preciso “tornar-se uma forma” entre as formas da tela, o necessário deslocamento que, partindo do real, atingisse a construção pictórica. A esse olhar era lançada a questão, que o obrigava a fragmentar-se: mundo ou obra? sendo que o primeiro poderia ser reconstruído pela segunda. Já no momento contemporâneo, sob a condição de campo ampliado, o deslocamento em direção a uma virtualidade não é mais exigido pela obra, que compartilha com o sujeito uma mesma ambientalidade, provocando a geração de um olhar que percorre a pintura de um ponto de vista exterior ao plano, ou seja, que considera a superfície pictórica como elemento pertencente ao meio circundante. Agora, ao olhar não é mais exigida sua fragmentação, pois move-se num campo de ambiente e pintura: ela é que é obrigada a esforçar-se visualmente, na captura do olhar fugidio do espectador. Inserção da pintura em um circuito ambiental, a partir de uma temporalidade corporal.

Se no nível da crítica internacional encontramos um corpo teórico sistematizado legitimando (institucional e mercadologicamente) a nova pintura, no contexto brasileiro o acompanhamento da crítica de arte em relação à nova geração de artistas processa-se de forma diversa: a nova pintura brasileira legitima-se no circuito local desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. Dessa forma, ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo, já que inexiste uma reflexão diretamente direcionada a essa produção.

Ao voltarmos a atenção para a emergência da nova pintura no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, é possível destacar um percurso de exposições coletivas (de 1982 a 1984) que marcam a reintrodução da discussão da pintura no circuito de arte brasileiro e o surgimento de uma produção local relacionada diretamente ao novo contexto da arte internacional. Esse percurso se inicia com “Entre a mancha e a figura” (MAM, setembro de 1982, RJ), “À flor da pele” Centro Empresarial Rio, maio de 1983, RJ) e “3x4 grandes formatos” (Centro Empresarial Rio, setembro de 1983, RJ), e termina com “Brasil pintura” (Palácio das Artes, novembro de 1983, BH), “Como vai você, Geração 80?” (Parque Lage, julho de 1984, RJ), “Geração 80” (Galeria MP2 Arte, julho de 1984, RJ) e “Arte no espaço” (Galeria Espaço, Planetário da Cidade do Rio de Janeiro, outubro de 1984)¹². Optamos por privilegiar exposições coletivas, em detrimento das individuais, por cumprirem um papel cultural mais amplo, ao projetarem possíveis tendências. Tal seleção, portanto, deve-se ao fato de que essas exposições possibilitam a monitoração da gênese de alguns conceitos acerca da nova produção, já que possuem textos de apresentação a cargo dos mesmos nomes da crítica: Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus de Lontra Costa¹³. Assim, nos parece correto determinar, particularmente no ambiente cultural carioca, esses três nomes como

¹² Estas exposições coletivas podem ser agrupadas em dois blocos distintos: “Entre a mancha e a figura” e “3x4 grandes formatos” reúnem principalmente artistas cujos trabalhos e obras originam-se a partir de contextos anteriores ao contexto internacional da nova pintura, compondo-se tanto de artistas que sempre pintaram (Iberê Camargo, por exemplo), como de nomes que “retornaram à pintura”, após a haverem abandonado (como Rubens Gerchman e Carlos Vegara). Já “Brasil pintura”, “Como vai você, Geração 80?”, “Geração 80” e “Arte no Espaço” marcam a entrada em cena de novos artistas, cuja produção se inicia dentro do contexto da nova pintura, trabalhando em diálogo com o novo cenário internacional. A exposição “À flor da pele” pode ser colocada no primeiro bloco, pela diversidade de produções apresentadas, embora inclua um nome da nova geração (Leonilson).

¹³ F. Moraes escreve para “Entre a mancha e a figura”, “3x4 grandes formatos”, “Brasil pintura” e “Como vai você, Geração 80?”. R. Pontual comparece com texto em “3x4 grandes formatos” e lança o livro *Explode Geração* durante a exposição do Parque Lage. M. de Lontra escreve para “À flor da pele” e “Arte no espaço”, e é um dos curadores de “Como vai você, Geração 80?”. É preciso esclarecer que outras exposições coletivas importantes no período (“Pintura como meio”, MEC-USP, agosto de 1983; “Pintura! Pintura!”, Fundação Casa de Rui Barbosa, outubro de 1983; “Stand 320”, Thomas CohnArte Contemporânea, junho de 1984; “Casa 7”, Centro Cultural São Paulo, 1984) não foram aqui relacionadas por não colocarem em circulação qualquer texto crítico de apresentação ou então portarem textos assinados por outros nomes da crítica, que não atuaram tão direta e especificamente no processo de legitimação da nova pintura brasileira.

os críticos que acompanharam mais de perto e desempenharam o papel mais destacado na emergência da pintura jovem brasileira dos anos 1980 – já que é em torno desses três nomes que circulam textos e curadorias de algumas exposições coletivas que se destacam naquele momento. Não podemos ainda nos esquecer do nome de Jorge Guinle Filho, autor de textos críticos a respeito da nova pintura brasileira e internacional, publicados na revista *Módulo* e nos catálogos de exposições coletivas como “Geração 80” e “Como vai você, Geração 80?”. Por ser ele próprio um pintor, suas observações críticas diferem daquelas dos três nomes já citados, uma vez que se guiam principalmente por uma relação direta com as obras apresentadas, e menos por uma preocupação de articular um contexto institucional.

A gênese do discurso crítico com o qual foi lançada a nova pintura brasileira passa, então, necessariamente pelas idéias articuladas por esses nomes – que podem ser acessadas consultando-se os textos e artigos por eles produzidos nesse período. E é do texto escrito por Frederico Moraes para o catálogo de “Como vai você, Geração 80?”¹⁴ que destacamos três grupos de frases que sintetizam, de alguma maneira, a leitura crítica mais divulgada acerca da nova produção pictórica e da sensibilidade do novo artista brasileiro dos anos 1980:

- 1) Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. [...] A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria [...].
- 2) [...] investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.
- 3) A nova pintura [...] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. [...] rigor e objetividade na arte da década de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo [...] um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias [...] que não eram de sua competência.

Tal leitura crítica seria, em sua essência, reafirmada em cada um dos textos das principais exposições coletivas que procuram discutir a emergência da

¹⁴ MORAIS, Frederico. “Gute Nacht Herr Basclitz ou Hélio Oiticica onde está você?” (*Módulo*, Catálogo oficial da mostra “Como Vai Você, Geração 80?”, jul. 1984). N. do E. Cf. este texto nas p. 224-30 da presente coletânea.

pintura no Brasil dos anos 1980. Direcionando nossa análise a outros textos do mesmo crítico, é possível monitorar o percurso dessas formulações na construção do pensamento de F. Morais acerca da nova pintura. E o que constatamos é que os mesmos conceitos com os quais Morais situa a Geração 80 dentro do contexto da nova pintura já estavam explicitados em 1982, no texto para o catálogo da mostra “Entre a mancha e a figura”: aí se encontram formuladas as idéias de uma “redescoberta da pintura, do prazer de pintar”, de uma oposição às “tendências conceituais vigentes nos últimos anos” e de que “os artistas atuais [...] viajam através da história da arte, dos países, dos estilos, sem qualquer compromisso, sem qualquer preocupação com genealogias, sem praticar o que Bonito Oliva chamava de darwinismo lingüístico, ou seja, contra uma idéia evolucionista em arte”. Basicamente, essas mesmas generalizações podem, ainda, ser localizadas em outros dois textos do mesmo autor, publicados na apresentação das coletivas “3x4 grandes formatos” (setembro de 1983) e “Brasil pintura” (novembro de 1983): nesses textos também está presente a visão da pintura dos anos 1980 como “algo visceral [...] experiência sensorial em primeiro lugar” (“3x4 grandes formatos”), como “fonte de prazer, meu orgasmo” (“Brasil pintura”), como “reação à tautologia conceitualista” (“3x4 grandes formatos”), como “prática arqueológica sem sofrimento, um mergulho no próprio passado das formas da pintura” (“3x4 grandes formatos”) ou “prática arqueológica que leva o artista a buscar na história da arte o que antes buscava na natureza” (“Brasil pintura”), como reação contra “todo e qualquer darwinismo lingüístico” (“Brasil pintura”) ou “sem praticar isso que Bonito Oliva [...] denomina de idéia evolucionista de arte” (“3x4 grandes formatos”). “A arte virou novamente um vale-tudo” (“3x4 grandes formatos”), “a pintura voltou a ser um vale-tudo” (Brasil pintura).

Baseando-nos na análise do percurso das exposições coletivas, explicitada anteriormente¹⁵, é possível concluir que F. Morais constrói suas idéias acerca da nova pintura brasileira antes que essas obras ingressem de fato no circuito, isto é, na ausência efetiva da nova produção – que se manifestaria somente a partir de “Brasil pintura” –, sem preocupar-se em definir quais artistas (dentre os participantes das mostras apresentadas) estariam trabalhando a partir

¹⁵ Ver nota 12.

do novo contexto internacional e quais partiriam de outras conceituações para suas obras. Assim, os conceitos críticos comumente vinculados à produção brasileira da nova pintura fragilizam-se bastante, pois percebe-se que não foram gerados em contato direto com essa produção, mas a partir de um conceito de pintura mais amplo, tão genérico quanto indeterminado. A utilização de um mesmo grupo de conceitos para realizar leituras críticas de obras sujeitas a pressupostos teóricos tão diversos só é realizável se esse grupo de conceitos sofrer um processo de generalização e descontextualização que o desloque de seu contexto específico: e aqui a manobra foi transformar conceitos característicos de produções específicas (como a teoria da Transvanguarda de A. B. Oliva, por exemplo, ou a rejeição da arte conceitual por artistas que voltam à prática da pintura nos anos 1980 após a haverem abandonado) em conceitos que serviriam para construir uma categoria (chamada simplesmente de pintura) genérica o suficiente para abarcar todas as tendências atuantes no momento. Essa anulação das diferenças teóricas entre as produções conduz a uma visão distorcida do fenômeno da “volta à pintura” como um acontecimento do qual participam, em ressonância, diversas gerações de artistas – quando, na realidade, a obra pictórica de um artista que trabalha no campo da nova pintura exige uma conceituação diversa daquela outra produzida a partir de questões de um período anterior, que impunham outro raciocínio e outro contexto para o surgimento da obra. A atuação de F. Morais revela que a principal intenção dessa sua leitura crítica é localizar a mostra “Gomo vai você, Geração 80?” (considerada o evento que batizou e legitimou a nova produção brasileira) como etapa de um processo mais amplo, o processo da pintura brasileira (dotada, talvez, de uma dinâmica própria, embora não seja explicitada pelo crítico), ignorando que essa exposição consagrou a penetração do movimento da nova pintura internacional no Brasil¹⁶.

A atuação crítica de Roberto Pontual também é marcada por uma análise da pintura dos anos 1980 que se esquia do confronto direto com a nova produção, preferindo situá-la no contexto local a partir de sua adequação a


¹⁶ Publicado em *O Globo* (20 de julho de 1984), esse comentário demonstra de que maneira F. Morais situa essa mostra no contexto da arte brasileira daquele momento: “coroando uma série de exposições pioneiras que procuraram revelar e iniciar a análise dos novos comportamentos da arte brasileira, ‘Como vai você, Geração 80?’ repõe o Rio no seu curso natural, a vanguarda”.

um modelo, chamado por ele de “polaridade essencial do espírito criador brasileiro”¹⁷. Grande parte da movimentação em torno do *slogan* “Geração 80”, como divulgador de um novo comportamento e uma nova produção artística, deve-se ao livro *Explode geração!*, lançado por Pontual na exposição “Como vai você, Geração 80?”. Nessa obra, o crítico demonstra sua linha de análise da nova produção, sugerindo como “dato fundamental, característica mais consistente da Geração 80: seu poder de acoplar modelos”, esclarecendo que se a Geração 80 “descobre na Europa e/ou EUA fontes irresistíveis de interesse [...] o mais importante a lhe dar rigor é, no entanto, a capacidade maiúscula que observo nela de assentar-se fundamentalmente sobre modelos endógenos. De aceitar beber de preferência a água nossa”. Pontual propõe, então, dois modelos, uma vez que, para ele, o “espírito criador brasileiro” constitui-se como “polaridade”: “de um lado, ardente, o modelo antropofágico; do outro, ponderado, o modelo construtivo”. Haveria ainda a “proeminência de um terceiro modelo: [...] modelo do construtivismo simbólico de Joaquim Torres Garcia”. Pontual sustenta ser o “modelo antropofágico tão velho quanto o primeiro contato do europeu com o índio”, enquanto lança o modelo construtivo “tão longe quanto a sua aparição entre os nossos índios”. Já em relação a Torres Garcia, afirma que o “mestre uruguaio [...] exemplifica esplendidamente uma das maneiras mais favoráveis a nós todos, na América Latina, de obter o acordo perfeito de forma pura com a forma simbólica [...] — paixão e construção conciliadas”.

Nesse instante, é importante observar que os mesmos modelos de análise foram propostos por R. Pontual em 1983, em texto que publica no catálogo da coletiva “3x4 grandes formatos”¹⁸, que difere da exposição “Como vai você, Geração 80?” por apresentar, em sua maioria, artistas que estruturam suas obras em momentos pictóricos distintos daquele em que irá se constituir a nova pintura – o que configura esses modelos como categorias não geradas exclusivamente a partir do contexto da nova produção, ou melhor, categorias que querem situar-se em um contexto mais amplo, além das especificidades conceituais dos vários tipos de pintura. A validade dessas categorias é, sem

¹⁷ PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

¹⁸ PONTUAL, Roberto. “Crise da crise? A resposta também pode ser nossa”. Em: “3x4 grandes formatos”. Centro Empresarial Rio, setembro de 1983. Catálogo.

dúvida, bastante discutível. Mas é importante demonstrar aqui que a análise de uma produção pictórica (sujeita a mudanças estruturais através dos tempos) a partir de um modelo (atemporal) só pode ter como resultado um trabalho de aperfeiçoamento desse modelo, e não um desvendamento das características próprias da produção em questão. Esse método, portanto, interessa somente ao modelo e sua autoperpetuação, configurando-se, na verdade, em uma ação crítica que ignora a presença das obras e suas especificidades. Assim, também fragiliza-se a linha de análise proposta por R. Pontual, porque através dela não é possível obter qualquer dado acerca da estruturação interna da nova pintura brasileira. Isso se deve ao fato de que, para Pontual, parece ser mais importante caracterizar essa produção como legitimamente brasileira do que desvendá-la em suas especificidades. Mas como pode ser possível discutir as características culturais particulares de uma produção, se esta não é corretamente analisada em sua estruturação interna própria? 

É interessante destacar que a ausência de uma leitura crítica em contato direto com as novas obras não prejudica a repercussão do fenômeno da Geração 80. De fato, as idéias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como *slogans*, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral etc. Bastante ilustrativo é o título do artigo da revista *Manchete*, de 18 de junho de 1984: “Transvanguarda: o *pop* e o *punk* explodem nas telas”¹⁹. Torna-se necessário reconhecer que esta adjetivação apresenta alto grau de eficiência, ao destacar de imediato a nova produção da produção anterior – e “Geração 80” é um *slogan* eficiente –, mas, na falta de outra dimensão crítica mais consistente, transforma-se em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia.

Dentre os três nomes que anteriormente destacamos como articuladores da nova pintura brasileira, Marcus de Lontra Costa é quem constantemente procura afirmar o caráter coletivo da arte que se faz no momento, enfatizando a importância de se garantirem os espaços conquistados pela nova produção. Ainda que as idéias com as quais Lontra se lança a campo em defesa dessa pro-

¹⁹ Citado por F. Morais em seu texto para o catálogo de “Como vai você, Geração 80?”.

dução sejam basicamente as mesmas a que nos referimos há pouco como capazes de desempenhar papel eficiente de propaganda, sua atuação legítima uma série de eventos que se seguem ao sucesso de “Como vai você, Geração 80?” (da qual foi um dos curadores, ao lado de Paulo Roberto Leal e Sandra Mager). Dentre esses eventos, é possível selecionar alguns textos, de modo a acompanhar seu pensamento. No impresso de apresentação dos artistas convidados para a pintura da fachada da loja Fiorucci, em Ipanema, em agosto de 1984, escreve:

Arte na cabeça, nos olhos e no coração, geração oitenta mil braços, oitenta mil planos e desejos [...] o momento presente [...] pede expansão, crescimento. É hora de se romperem os limites [...]. A arte se faz também nos muros, nas ruas, nas festas. [...] conquistam novos cenários de ação [...] nova geração de artistas reafirma, com suas obras, sua importância e seu valor.

Em setembro do mesmo ano, apresentando a coletiva “Arte no espaço”, reafirma que:

a arte, decididamente, ocupa todos os lugares, abraça todos os espaços. Ela rejeita os limites impostos por um sistema não adequado [...] a arte hoje espalha-se pelos muros da cidade, pelos painéis antes dedicados unicamente às mensagens publicitárias, pelos centros produtores de moda [...]. O espaço da arte é o espaço da vida [...]. Dele participam todos, sem grilos de sexo, credo e geração [...]. O que realmente importa agora, nesses tempos de alianças, é manter-se atento. Atento e forte.

Ainda em 1984, em texto que escreve para o catálogo de uma coletiva em Salvador, reunindo artistas do Rio e da Bahia²⁰, Lontra mais uma vez exprime sua crença na presença e no papel da arte, afirmando que “a arte continua viva, e hoje cada vez mais presente”, crença reafirmada no catálogo do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas (dezembro de 1984), no qual assinala que “o efêmero e o prazer são as armas que [...] [os] artistas dos anos 1980 se utilizam para alimentar a esperança de um mundo melhor. [...] Arte em todos os espaços”. A partir do ano seguinte, M. de Lontra assinará ainda textos individuais para diversos artistas, nos quais se nota, entretanto, o abandono da postura de uma defesa

²⁰ COSTA, Marcus de Lontra. “Rio/Bahia: nas águas da arte”. Salvador: Galeria O Cavalete, dezembro de 1984.

coletiva e política da nova produção exibida nos primeiros textos, substituída agora por uma atitude mais crítica e retraída frente aos novos acontecimentos.

Quando não incluímos o nome de Jorge Guinle Filho entre os principais articuladores da emergência da pintura no Brasil dos anos 1980, foi por necessidade de preservar a especificidade de sua atuação. Na realidade, ele se configura como o único teórico da nova pintura brasileira a surgir nos anos 1980. F. Moraes, R. Pontual e M. de Lontra são os articuladores da emergência da pintura, isto é, como críticos, promotores e administradores culturais procuram orientar suas táticas de ação no sentido de forçar o redirecionamento das máquinas institucionais para o objetivo de legitimação da pintura, vista por eles como uma forma “genérica” de ação, já que não demonstram preocupação em diferenciar conceitualmente esta ou aquela produção, resultando o fato de que para esse grupo a nova pintura não é expressa teoricamente em termos de suas propriedades de pintura, mas sim enquanto resultado de um novo comportamento, uma nova atitude diante da vida e da arte, por parte de uma nova geração de artistas. Já o compromisso de Jorge Guinle é para com a realização prática e teórica de sua obra, pois trabalha os dois níveis indissociadamente. Sua produção crítica procura sempre articular-se em relação direta com as obras ou artistas analisados, evitando desviar-se por interesses que vinculariam a análise do fato artístico a outras determinações e demonstrando assim preocupações com aspectos teóricos e estruturais da nova pintura.

O esquema de análise que procura utilizar no exame teórico das produções é o mesmo que utiliza na definição conceitual de sua própria prática pictórica. Definindo a iconografia de seus trabalhos como uma “iconografia da história da arte”²¹, J. Guinle realizará a construção de suas telas a partir da apropriação heterogênea de “estilos já dados e digeridos”, lançados na super-

²¹ As citações aqui transcritas de Jorge Guinle Filho provêm dos seguintes textos de sua autoria: “O conceito da imagem na nova pintura do século XX”, *Módulo* n. 67; “Expressionismo vs. Neo-expressionismo”, *Módulo* n. 74; “Leonilson: a implosão da imagem”, *Módulo* n. 75; “Os dois tempos de Iberê Camargo”, *Módulo*, n. 82; XVII Bical Internacional de São Paulo (Catálogo geral); “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center”; “2 tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80” (Catálogo de “Geração 80”, MP2 Arte, jul. 1984).

fície pictórica de modo a provocar “tensão e diálogo entre as diversas partes conflitantes da tela”, em uma operação em que “cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação”. A expectativa é de que essa “heterogeneidade que negaria a unicidade de pensamento que cria o sublime homogêneo” provoque o surgimento do sublime “justamente [...] nessa crítica do sublime”. *int*

Referindo-se à nova pintura (nacional e internacional), propõe que a espessura contemporânea do trabalho pictórico seja determinada em função da oscilação provocada pela “escolha entre o deleite estético momentâneo e a força resultante do autoquestionamento da obra que a leva a um abismo, um vazio”, gerando um “revezamento sutil” que “renova e constitui a aura do trabalho”. Assim, essa sensibilidade contemporânea seria responsável por um “vazio planejado”, marcado pela “súbita dissolução da premissa inicial” da obra. Imagens “pescadas no dia-a-dia do *mass media*” seriam trabalhadas na superfície da tela, gerando um conflito entre a “pele experimentada” (o saber pictórico) e a banalidade das imagens públicas do *mass media*. Dessa forma, a nova pintura se caracterizaria por representar “dois tempos culturais”, sendo o “conflito desenho-pintura um dos traços marcantes da pintura da década de 1980”: um primeiro movimento “guarda o antigo saber, o saber do ofício do pintor”, sendo “atirado e simultaneamente posto em xeque, comentado de uma maneira vigorosa e combatido pelo segundo tempo”. Essa fórmula operativa aparentemente pressupõe a presença da imagem como elemento a ser contrastado ao fundo pictórico. Nesse sentido, J. Guinle postulou a presença na sua obra de uma “pré-imagem, tão abstrata, que só a essência dela permeia a tela”, ao contrário da “maioria dos energéticos”, que trabalham com figurações mais definidas.

É possível detectar, nessa formulação conceitual de J. Guinle, a influência das idéias de A. B. Oliva, como seu conceito de operatividade da imagem da Transvanguarda “pela neutralização de seu significado profundo”, ou ainda o conceito de ecletismo como “superposição de diferentes níveis culturais”. Em sua obra pictórica, entretanto, Guinle ultrapassa o pensamento de Oliva ao realizar uma aproximação – inédita entre seus companheiros energéticos internacionais – entre imagens e conceitos. Assim, realiza a operação de “autoquestionamento da obra” que leva ao “vazio-planejado” da “dissolução de

sua premissa inicial” não através da superposição de uma imagem sobre o campo pictórico (como quer o ecletismo de Bonito Oliva), mas pela superposição de diferentes estilos (imagens abstratas obtidas através de “conceitos-clichê” desses estilos, ou “pré-imagens”, como definiu o próprio Guinle). Desse modo, ao afastar-se do ecletismo proposto por Oliva, a conceituação pictórica de Guinle transforma a superposição de “dois níveis culturais” da Transvanguarda em superposição de diferentes tempos culturais, estruturando-se a partir de temporalidades.

Creemos, portanto, que o fenômeno da “volta à pintura”, em nível internacional (sem incluir o contexto brasileiro), deve ser considerado como uma etapa significativa, por recolocar, com toda a força, a discussão da imagem e da pintura. Hoje, entretanto, a pintura dos anos 1980 deve ser libertada, como objeto de análise, de suas primeiras leituras críticas, já que essas tiveram, como primeiro e principal propósito, a tarefa de legitimá-la e lançá-la no circuito, ressentindo-se agora de um grau maior de precisão e análise. O impacto de sua presença ainda não encontrou um reflexo adequado no campo teórico, sendo urgente trabalhar no sentido de aproximar imagem e palavra, pintura e conceito.

SITUAÇÕES LIMITE

Paulo Venancio Filho

Creio que o observador europeu pode reagir de duas maneiras simultâneas a essa exposição¹: a primeira é sentir os trabalhos muito próximos, dentro da perspectiva da arte européia contemporânea; a segunda é sentir o Brasil, ou o que ele pensa ou imagina do Brasil, muito longe. Essa situação não se deve à distância geográfica, ela deriva de uma relação de forças complexa e problemática. Implica o contexto da arte fora de um centro hegemônico. Sua possibilidade mesmo. Como pode o distante olhar estrangeiro estabelecer uma imagem da arte brasileira sem cair no risco de considerá-la simples *mimesis* dos procedimentos europeus ou sofrer a recorrência fantasmática dos temas do folclore e do exótico? Seria uma ingenuidade, ainda, um eurocentrismo, esperar uma imagem tão século XVIII, a persistência do mito do paraíso intocado. Sabemos que Gauguin foi o último artista – uma determinada consciência européia – a fazer essa experiência. Por outro lado, também não se poderia imaginar a possibilidade de uma arte inteiramente autônoma, com uma história fechada em si mesma, em seus modelos locais, completamente indiferente aos centros hegemônicos. Para nós isso seria assumir uma identidade por oposição, aceitarmos a discriminação do colonizador, desconsiderarmos as determinações históricas. Dessa maneira, qualquer confronto estaria previamente anulado, cada história seguiria seu caminho sem nenhuma mediação possível: manteríamos os pressupostos ideológicos de uma suposta identidade nacional, assumiríamos um projeto de resistência e renunciaríamos a qualquer ânsia emancipatória. Seria uma confortável ilusão. Mas ainda assim uma ilusão.

O problema consistiria em investigar de que modo o contexto brasileiro se apropriou dos modelos europeus modernos, de que forma esses modelos foram ambientados e de que maneira eles atuaram no sentido da efetiva

¹ N. do Org. O autor refere-se à exposição “Tunga – ‘lezarts’/Cildo Meireles ‘though’”, realizada entre 20 de maio e 22 de outubro de 1989 na KanaalArt Foundation, em Kortrijk, Bélgica.

transformação da arte local. A solução dessa situação só pode ser analisada nos trabalhos, na inteligência de o trabalho refletir essa problemática situação.

Assim, o observador dessa exposição está numa posição paradoxalmente muito próxima do artista brasileiro: como articular a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social. Como encontrar a medida inteligível dessa relação. Seria preciso um olhar um tanto oblíquo, evitar qualquer polarização, perceber a tensa produção local. Foi essa lateralidade que permitiu os lances mais interessantes da arte brasileira. Essa lateralidade representa uma posição estrutural, não propriamente uma identidade. Esta é ainda cheia de impasses, indefinida, múltipla, e não pode aceitar uma fase única. Nossa identidade é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais. O que na Europa é dado, nós devemos conquistar. Essa é a nossa experiência.

Nossa modernidade é tardia. É somente a partir dos anos 1950 que ela se efetiva. Nesse momento nos libertávamos definitivamente dos arcaísmos e nos posicionávamos em contato estreito com as correntes modernas. Esse momento correspondia também às transformações sociais brasileiras, a um país que se industrializava, que começava a viver uma urbanização acelerada, à realidade das grandes metrópoles. Aí se entende a presença decisiva do construtivismo no Brasil. Num país que se modernizava, que assumia uma nova face, percebe-se a atração por uma tendência que trazia para si não só os pressupostos da racionalidade mas também que pretendia estendê-los ao horizonte social. O programa do construtivismo europeu encontrou aqui um ambiente e uma sensibilidade singulares.

Os trabalhos de Cildo Meireles e Tunga se inscrevem no quadro de experimentalismo da arte contemporânea brasileira. Esse quadro tinha como referências as tendências construtivas vigentes nos anos 1950 e as tentativas *pop* nos anos 1960. Numa sociedade ainda insuficiente de signos de amplo reconhecimento social, a estratégia *pop* era estruturalmente problemática. A escolha duchampiana do *ready-made*, que na América era simples apropriação pelo artista de uma imagem previamente escolhida, eleita pela sociedade de consumo, exaustivamente posta em circulação, aqui se tornava inviável. As tentativas *pop* brasileiras encontravam essa limitação; na impossibilidade de encontrar signos abstraídos e esgotados pelo consumo, ainda tentavam abordar a

desigual e diferenciada realidade urbana da metrópole brasileira: suas ânsias e suas misérias. Dessa maneira persistia ainda um resíduo de afeto, uma inevitável sentimentalização, nada equivalente ao cinismo e à indiferença *pop*.

Penso em Cildo e Tunga como dois artistas contemporâneos brasileiros que responderam à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do construtivismo e pela inviabilidade da *Pop* no Brasil. Daí eles derivaram uma atitude singular, perceberam no construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia da forma, mas aquilo que o Neoconcretismo em seu limite com Hélio Oiticica propôs: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política. Deve-se acrescentar a isso a presença do diferencial Duchamp. Em Duchamp, Cildo e Tunga encontraram não só um modelo de artista, mas um modelo de pensador. Percebemos nas inconstantes e precisas intervenções duchampianas a presença de coerência sistemática, um agir que não termina na obra, mas continua na sua inserção, na sua presença crítica. O outro lado de Duchamp, o construtor de uma mitologia, também foi decisivo. Numa sociedade em que o estatuto da arte ainda é rarefeito, em que as marcas artísticas submergem sem deixar uma presença vigente, cabe ao artista construir para si uma história, estabelecer referências para o diálogo. Assim, essa mitologia que aparece em Cildo e Tunga não tem nada de subjetiva, é uma realidade objetiva. Decorre da incessante luta contra a fluidez cultural local.

Nos trabalhos de Cildo e Tunga encontramos um sistema que se poderia chamar de visionário, coerente e rigoroso, aglutinador de experiência, que articula desde gestos insignificantes do cotidiano até grandes estruturas sociais. Daí o fato de não podermos esperar desses trabalhos imagens ilustrativas e superficiais. Eles procuram menos a superfície do que as forças, relações, tensões que estão por trás da superfície. Por isso encontramos nesses trabalhos uma situação limite: entre a visão e a matéria.

Quem esperar a tematização do Brasil, a cor local, certamente não encontrará isso nos trabalhos. O tema local não está em nenhuma representação, nenhuma forma, nenhuma imagem; está muito mais nas estratégias de linguagem, nas articulações com o sistema da arte, no embate contra o provincianismo, contra os preconceitos. O tema local propriamente dito é a luta pela possibilidade da arte.

DANCE A NOITE INTEIRA MAS DANCE DIREITO¹

Milton Machado

ENTRE O TERREIRO...

Por mais interessante que pudesse ser um levantamento retrospectivo de longo prazo do circuito brasileiro de arte, não creio que dele se poderiam extrair maiores esclarecimentos sobre a situação atual. Provavelmente a conclusão a que se chegaria é a de que tal história não tem a menor importância. Ou ela seria a demonstração de que as coisas mais importantes são, para nós, as que menos importam.

Se a história da arte brasileira é plena de fatos, personagens, obras que constituem uma *nossa* história, isso não significa que se esteja tratando com uma História da Arte. Só muito recentemente o circuito internacional tem dirigido alguma atenção às nossas produções, relativizando parâmetros cujos conceitos de universal, que em princípio se aplicam à arte como produção de todos os homens, não se aplicavam à sua circulação, nem como mercadoria nem como matéria de conhecimento, para além das fronteiras que sua lógica determinava. Hoje, embora ainda munidos de imprescindíveis passaportes, já podemos circular por aí com algum desembaraço, ainda que de um tipo “alfandegário”.

Não que isso se deva exclusivamente a uma (existente) posição centralizadora, a uma xenofobia de princípios. No caso do Brasil, isso se deve também – ou principalmente – à incapacidade do país de representar-se, no cenário mundial, através de suas *performances* culturais. O que por sua vez se deve à sua incapacidade de reconhecer-se como cenário dessas mesmas *performances*. Muitas de nossas melhores produções deram-se na obscuridade, com as luzes apagadas. Só que não é sempre que prevalece a ordem de que, a todo custo, “o *show* deve continuar”. À luz de velas, a arte pode correr o risco de ser confundida com despachos exotéricos; e o circuito, com uma sucessão de tropeços.

¹ O título geral e o último subtítulo deste ensaio citam “Os estatutos da gafeira”, samba de Billy Blanco.

Em uma edição da revista *Art in America* de 1991, determinado crítico detecta a influência crucial de Hélio Oiticica na obra de um artista norte-americano. Em outra edição, Oiticica é matéria de capa, e é analisado em artigos críticos de alguma densidade. Em 1992, sua obra é motivo de uma série de exposições retrospectivas em museus internacionais. Num outro registro, o trabalho de Artur Bispo do Rosário atrai a atenção de curadores estrangeiros e, apenas dois anos depois de suas exposições no Rio e em São Paulo, Bispo é representado em mostra na Suécia – ampla a seu modo – focalizando a arte brasileira. Artistas contemporâneos, poucos mas alguns, têm conseguido apresentar-se em galerias e museus dos chamados grandes centros; e finalmente um grupo de brasileiros vai “representar o Brasil” (notar enfaticamente as aspas) na Documenta de Kassel.

A que fatores se devem tais indícios de reconhecimento e sucesso? Definitivamente que não a uma organização interna do circuito brasileiro; de fato, dificilmente ele poderia estar mais desorganizado. Tais ocorrências não são razões de *exportação* de “valores brasileiros”, mas sim *importações*, a partir dos grandes centros, de valores, como se fossem, universais. Os fatores que as determinam são particularidades da organização do circuito *lá*, que por razões diversas – por esgotamento de mercados, por necessidade de renovação, por motivos geopolíticos, pela legitimação pós-moderna de micropontuações, não importa – volta-se “para fora”. Talvez até como um estratégico voltar-se “para dentro”, para um melhor reconhecimento de si mesmos em termos universais. O certo é que categorias como “dentro” e “fora” perdem sentido – e ganham outros – quando se trata do território não geográfico da arte. Refêns ainda do nosso próprio perímetro, é possível que a partir dessa nova lógica estrangeira de importação, que até então só se apropriava da produção brasileira por vias da curiosidade por seu “exotismo”², o estigma deixe de vigorar também internamente, e que nos reconheçamos nós mesmos, como universais.

... E O TERRENO BALDIO

Insisto que não é preciso voltar muito atrás no tempo e no espaço. Pensemos nossa situação atual, disfunção sintomática, que acusa uma patologia crônica.

² “Nao exotico”, assim mesmo, em português, mas sintomaticamente sem o acento agudo, é o título do artigo de Michael Norris sobre Jac Leirner, *Artforum*, dez., 1991.

Para o circuito brasileiro de arte, o dado mitológico é sua própria existência; e seu vício maior é a paradoxal permanência dessa impermanência. Paulo Venancio Filho tem razão em afirmar esse território – do meio de arte no Brasil – como um “lugar nenhum”³: ilha artificial, produto de destruições deliberadas dos ismos que lhe garantiriam o acesso ao e a comunicação com o continente, digamos, *real*, tem todos os ingredientes de uma utopia.

Mas como se des-constitui, como afinal se des-organiza o circuito de arte brasileiro? A arte vive uma condição existencial de crise permanente. Coloca seus produtos no mundo – obras de arte – imiscuídas às coisas do mundo, natureza, homens, objetos, e é aí, na práxis cotidiana da sociedade, que eles vão buscar sua objetivação. Porém, nessa prática, precisa a todo custo evitar a “promiscuidade” de suas obras com a generalidade, com a vulgaridade das *coisas em geral*. Obras de arte dizem que são coisas, mas afirmando todo o tempo que são *estados* de coisas. Por esse seu caráter de mediação, negam as apropriações definitivas de estrito senso, opondo-se ao pragmatismo imediato, à “praxis manifesta”⁴ regida pelas normas da sociedade. Fossem igualmente essas as normas de seu regimento, a arte seria reduzida a mero comportamento prático, cuja eficácia seria passível de medições objetivas, por suas aplicações diretas à realidade e à sociedade. Sua vocação se resumiria à produção de artefatos utilitários, e a da sociedade, à de sua clientela⁵.

Essa reflexão conduz a dois raciocínios. O primeiro, sobre os estatutos que têm rigido, no caso particular, a sociedade brasileira. Se a arte precisa dos contrapontos com o dado real das classificações, das nomeações apropriativas que dizem que isto é isto e aquilo é aquilo, entre nós tais exercícios são em si mesmos já relativos. Quaisquer exemplos fortuitos, banais, cotidianos, que vou privilegiar intencionalmente, podem servir como demonstração dessa perda em alto grau do “sentido de realidade”. Cheques, por exemplo: são a representação simbólica da existência de fundos, garantida por um

³VENANCIO FILHO, Paulo. “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil”, *Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980. N. do. E. Texto reproduzido nesta coletânea nas p. 216-23.

⁴ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.

⁵Baudrillard não é o único a acusar – não a “morte da arte”, mas – o fim deste projeto de singularidade, com a banalização do “coeficiente estético”. Citando Alain Finkielkraut: “É genial! É genial!, serve para julgar tanto um Leonardo da Vinci quanto uma criação de costura”. BAUDRILLARD, Jean. Entrevista a Sonia Goldfeder, *Guia das Artes*, n. 18, São Paulo, 1988.

sistema no qual está implícita a honestidade de seus titulares. No entanto, se pago em cheque a gasolina de meu carro, sou olhado com (justificável) desconfiança. Até prova em contrário, sou outro desonesto. As regras aí passam a ser constituídas por suas exceções. Ou ainda: esses mesmos fundos bancários eventuais garantias de meus cheques, constituintes da minha “riqueza acumulada”, são *minha riqueza*; mas nada impede que um governo, assim tão de repente, dela se aproprie, em nome de uma lógica e de um sistema que até então me garantiam aquela propriedade: “*fatta la legge, fatta la truffa*”, só que aqui o tribunal se confunde com o próprio local do crime. Outro exemplo, igualmente fortuito: sinais de trânsito, e as respostas cada vez mais baseadas em interpretações pessoais, de momento e oportunidade, que os motoristas dão a seus códigos convencionados. Sempre me pergunto, já que o que parece estar valendo é uma lógica de transgressão absoluta, por que os motoristas não param suas máquinas quando os sinais estão verdes. A exemplificação poderia prosseguir *ad infinitum*, isto é, para a conclusão de que o público e o privado não mais convergem para um ponto de encontro comum, e ao alcance de nossas vistas: a comunidade deixa de ser perspectiva.

Ora, se o real mesmo coloca em xeque (sem trocadilhos) seus valores absolutos incluindo aí a apropriação relativa de suas instâncias simbólicas, que dão ao real sua consistência de *constructo*, que maior eficácia é essa, que especial vocação é essa que se espera de uma práxis – a artística – que trata o real com a desconfiança das relatividades, e como crise permanente? Parece que entre nós, e involuntariamente à decisão dos artistas, o sonho no qual “todo homem é um artista” tem encontrado uma esdrúxula, anedótica concretização. Embora possa parecer, o que pretendo não é fazer piada. O que tento dizer é que, diante dessa hipereficaz subversão socialmente entronizada, a arte perde a exclusividade de sua força de oposição.

O segundo raciocínio diz respeito às instituições organizadas. Ora, se a própria sociedade é desorganizada, não apenas no nível maquinal de seus funcionamentos, mas também na profundidade de suas construções simbólicas, na constituição em suma de sua *realidade*, nenhum outro senão o mais precário e defeituoso dos circuitos poderia caber, como reserva de domínio, à arte. Ela mesma – não as suas obras autênticas, porque essas, mais uma vez por seu caráter mediativo, por sua vocação de testemunho, são desprovidas dos julgamentos absolutos, mas a arte como *instituição*, capenga claudicante entre um e

outro atropelamento por avanço de sinais de máquinas desgovernadas. A estupidez da indiferença, a ausência das diferenciações qualificadas, quase sempre se manifesta pela violência. E não escolhe suas vítimas.

Para efeito de operacionalização do raciocínio, digamos simplificadamente que as instituições poderiam ser avaliadas em sua eficácia de duas maneiras. Uma, pela eficácia de resposta às necessidades imediatas da sociedade. Nesse caso ela seria regida por uma lógica funcional. Outra, pela eficácia de resistência a essa imediatez, de negação ao pragmatismo a que essas necessidades induzem. Nesse caso ela seria regida por uma lógica cultural. Ali onde a lógica funcionalista pode apontar supressões como o remédio para o restabelecimento da eficácia social, a lógica cultural poderá, inversamente, apontar a implementação e a continuidade daquilo que a outra diagnosticou como sendo o problema. As decisões de construir Brasília (e a supressão do Rio de Janeiro como capital) e de arrasar o bairro carioca do Catumbi, em nome de uma expansão do país e da cidade em direção ao “moderno”, parecem-me constituir bons exemplos: de um lado, a lógica cultural do “urbanismo” (preterida); de outro, a lógica funcional do “planejamento urbano”. Mesmo que ambas, no limite, não cessem de produzir cultura (e urbanismo).

O discurso do atual governo (1992), que a tudo justifica com a lógica do combate à inflação, grande vilão e carrasco de nossa eficácia social para *todos* os efeitos, demonstra claramente, e com um pragmatismo que não poderia ser mais imediato, a manifestação da lógica funcionalista, mesmo onde ela não caberia. Sempre apoiado em argumentações numerológicas, nos métodos quantitativos, na sinuosidade analógica dos gráficos, na certeza científica da(s) economia(s), acaba transformando tudo em farinha do mesmo saco, em cuja etiqueta única de identificação se lê: “ciências contábeis”. A economia que praticam parece, mais que nunca, apegar-se a uma sua definição original, de “administração da escassez”. Sem entrar nos méritos mais gerais da questão, vejamos como e com quais conseqüências essa estratégia é aplicada a nosso problema em particular, o circuito brasileiro de arte.

UMA SOPA DE LETRINHAS INSOLÚVEIS NA SOPA

Antes, permitam-me uma rápida digressão. É que não resisto a recorrer aqui a um tratado de economia política muito *sui-generis* como oportuna referência

conceitual, cuja aplicação direta à realidade poderia resultar em catástrofes ainda maiores que a atual. Trata-se de *A parte maldita*, de Georges Bataille⁶. O autor insiste que seria o consumo, e não a produção ou a acumulação e conservação de bens, o ponto culminante da realização humana, e em sintonia estrita com o mundo, “porque o universo é uma realização inútil e infinita”, no qual o homem atingiria sua máxima expressão “através da dilapidação, do consumo improdutivo, operação gloriosa entre as demais, signo de sua soberania”. A arte e tantos outros “dispêndios improdutivos” são relacionados como “atividades que, ao menos nas condições primitivas, têm em si mesmas um fim social”. Bataille cita como exemplo paradigmático o ritual do Potlach dos índios norte-americanos, conforme observado por Marcel Mauss em 1925⁷. Ritual de passagem, praticado por ocasião das iniciações, casamentos, funerais, e sempre ligado à realização de festas, nas quais grandes quantidades de bens, de riqueza patrimonial – dotes – são oferecidas, não com o objetivo da troca comercial, mas com o fim de desafiar, humilhar, obrigar o outro – seja um rival, o pai de uma noiva que se casa etc. – a espetaculares destruições. Justificadas, aí sim, pelo sacrifício religioso aos ancestrais míticos dos donatários. Como um chefe Tlingit que diante de um rival degolou inúmeros escravos, sendo imediatamente respondido com o degolamento de um número ainda maior de escravos.

O que se procura estabelecer aí seria o que Bataille chama de uma “propriedade positiva de perda”, da qual decorreriam atribuições tais como nobreza, honra, hierarquia, que dão a essa instituição – o Potlach – seu *valor significativo*. O que o autor coloca em questão, enfim, é a própria suficiência do princípio de utilidade clássica, que fundamenta os tratados de economia idem. “Não existiria um critério que permitisse definir, de forma categórica, aquilo que é efetivamente útil para os homens”.

Seria sem dúvida catastrófico sairmos por aí a degolar nossos rivais com o fim de construir nossas reservas patrimoniais do espírito (se bem que na prática do dia-a-dia isso já venha acontecendo sem a nobreza da justificativa). Mas se deslocarmos cuidadosamente o modelo para nossas contemporâneas sociedades complexas, fica evidente a distância entre os campos férteis e abundantes da cultura – que é qualitativa – e o deserto quantificado das economias

⁶ BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

de administração da escassez. Tentemos recuperar a discussão pela noção de utilidade, e o modo como ela vem sendo cotejada, no Brasil atual, pelas instâncias decisórias superiores, pelo “aparelho ideológico de estado” cultural.

O discurso dominante afirma que o grau de importância das coisas deve ser medido pela demanda de mercado. Isso, apresentado em termos claros em relação a obras de arte, ficaria assim: se a obra produzida vende, se se completa sua destinação de mercadoria, ela serve, ela é útil e ela é boa. Caso contrário, ela é inoportuna, abundante e inútil, e ainda corre o risco de ser taxada de “elitista”. “Vender” aí não implica necessariamente uma aquisição direta, de um produtor a um consumidor, ou indireta, com a intermediação de um *marchand*. Obras, ainda que invendáveis, podem até circular, ser expostas em museus e galerias, mas desde que isso justifique de algum modo e em algum momento as inevitáveis mobilizações de capital, com seu retorno. Essa é a lógica que está detrás dos patrocínios, das leis de incentivo à produção cultural.

Não que a coisa funcione diferente em outras sociedades capitalistas nas quais a arte eventualmente possa sobreviver com maiores espaços de tolerância ao domínio hegemônico da cultura de mercado. Nem que a contrapartida socialista tenha demonstrado historicamente a eficácia de suas estratégias culturais. Muito ao contrário, tudo o que pôde produzir sob as expensas do Estado foi a exacerbação de um realismo temático e um pragmatismo avessos a todo princípio da arte como crítica e relativização. Talvez a arte precise mesmo dessa lei geral que diz que nada existe senão “para-outra-coisa”, desse determinismo posto em prática pela sociedade, para afirmar sua singularidade, seu “ser-em-si”, seu antagonismo a essa determinação. Adorno: “O aspecto social da arte é a negação determinada da sociedade determinada [...] Em sua distância, ela deixa igualmente intacta a sociedade da qual tem horror”⁷. Manter essa distância é uma condição da modernidade, negociada historicamente entre a sociedade de trocas e a arte, que precisa resistir ao absolutismo dessa prática utilitária e mercantil. Se essa distância for encurtada, quanto mais o for, até o ponto de sua supressão, mais diminuirá o espaço da arte como esfera autônoma, como a entendia Adorno: “Suprimir a arte como espaço de imanência traz o risco de sua própria supressão”.

⁷ ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Op. cit.

As políticas culturais recentes têm demonstrado que no Brasil as iniciativas de supressão dessa distância tácita e tática têm partido do próprio governo. Fossem nossas as iniciativas, nada mais nos restaria e há muito estaríamos praticando um tipo de “realismo capitalista”, uma espécie de *Lef* às avessas, uma arte socialmente comandada por razões do tipo “se o povo é pobre e tem fome, há coisas mais importantes a pensar e fazer do que fazer e pensar cultura”, como se a cultura se fizesse e pensasse não como representações da realidade, mas como realizações representadas, e de alto custo qualquer que ele seja, desde que diferente de zero. Nosso ex-secretário de Cultura Ipojuca Pontes justificou com argumentos desse teor a supressão radical de todo um aparato que, mal ou bem, vinha sustentando alguma produção – a artística e a científica. Encurtada a distância regulamentar entre as esferas de produção e as de recepção e circulação – *produção como lugar de emergência e aparição* nas quais se deve buscar para a arte sua eficácia e seu deciframento social mais efetivo, recepção e circulação no qual as obras de arte correm o risco das neutralizações, das classificações topográficas que dizem quais obras devem ir para qual lugar na reserva técnica de bens culturais (se covas rasas ou mausoléus) –, eliminado o espaço de tolerância que arte e sociedade devem se reservar, perderam o sentido e caíram por terra todos os esquemas, públicos e privados – fundações culturais, órgãos de patrimônio, funartes, embrafilmes, leis de incentivo, museus e galerias de arte. Estas, devastadas por um processo generalizado de falência; aqueles, entregues às (produções) baratas, a gratuidades, na maior indigência. Dupla asfixia: impedida a reprodução das relações de produção, com a supressão dos aparelhos que as garantiriam, a própria produção tende a estancar, por não encontrar condições objetivas para sua reprodução. Mesmo avessa à sua apropriação absoluta como mercadoria, a arte não tem como escapar dessa cilada capitalista.

O discurso e a prática dominantes parecem não se importar muito com essa política de terra arrasada. Fala-se de novos incentivos; mas ainda ontem fiquei sabendo de novos cortes às já mirradas verbas destinadas ao IBAC, a antiga FUNARTE⁸. Nessa penúria, regime que parece pretender juntar finalmente “a fome com a vontade de comer”, só que numa operação de sinais

⁸ À época de redação deste texto. Depois, o IBAC voltou a ser chamado de Funarte.

trocados, ou seja: se não há o que comer não há por que alimentar nossos desejos do espírito, não sei como as instituições públicas vão conseguir redefinir suas “razões sociais”, ou suas “marcas de fantasia”. No caso das galerias privadas, eu sugeriria graciosamente a seguinte: “APETTITE GALERIE: aceitam-se tickets refeição”. Assim mesmo, à francesa, com alusões aos bons tempos⁹ e ao nosso tradicional modernismo de canibais.

B

Obras-primas da arte poderão ser literalmente devoradas na Galeria Saraninha, na Gávea, a partir de hoje, com a abertura da exposição Para Comer com os Olhos. Na mostra há réplicas em chocolate, feitas por Loretta Baltar, de trabalhos de artistas como Mondrian e Matisse.

Reprodução de recorte de um anúncio de exposição publicado no Caderno B do Jornal do Brasil.

MATADOURO E AÇOUGUE

Mas basta de culpar eventuais invasores do nosso espaço de imanência, da nossa reserva de autopreservação. Aí mesmo poderemos encontrar claros indícios da passagem de caçadores de cabeças. E aí cabe uma explicação: sendo eu mesmo um artista, minha cabeça também está posta a prêmio nessa implacável caçada. Por mais aconselhável que isso pudesse ser, eu não conseguiria e não tentarei excluir tomadas de posição de auto-referência¹⁰. O fato

⁹ Minhas homenagens a Franco Terranova, Victor Arruda e a todos os grandes galeristas.

¹⁰ Posições de auto-referência, mas com o cuidado de advertir que não intenciono criticar ninguém pessoalmente. Entre mim e muitas pessoas aqui citadas há mais do que eventuais divergências de opinião: algumas são meus amigos pessoais. Psicologizar discussões intelectuais é um mito e um vício, brasileiros e não exclusivos ao circuito de arte.

mesmo de eu (e muitos outros artistas) vir perdendo cada vez mais espaços no circuito de amostragem e de crítica (comerciais), e mantendo-os como professor, ou “teórico”¹¹, em parte se deve – até prova em contrário – à complexidade e ao hermetismo que têm sido acusados em meu trabalho, de “artista-cabeça”¹². O circuito tem a mania conveniente de designar papéis exclusivos – e limitados – às, segundo ele, “devidas competências”, num platonismo deslocado e anacrônico que sinaliza construções tão mitológicas quanto viciadas.



Reprodução do cartão de apresentação fornecido pela Escola de Artes Visuais do Parque a este seu artista/professor.

Um determinado texto procura identificar as fontes de uma qualidade que só as grandes obras possuíam. Dos cinco fatores que o autor relaciona, o principal é a “emoção veemente”: “Nada contribui tanto para a grandeza das obras quanto a emoção genuína, em primeiro lugar”. Não, não se trata de um texto produzido no Brasil na década de 1980, mas de *Do sublime*, atribuído ao grego Longino e datado do primeiro século da Era Cristã. Perdido e depois recuperado, para ser publicado no século XVI, esse texto exerceu influência crescente através dos séculos XVII e XVIII, e foi fundamental para a constituição da poética do “sublime”:

¹¹ Há tempos, o artista Ivald Granato espalhou por São Paulo um *outdoor* que suplicava: “Adote um artista; não deixe que ele vire um professor”.

¹² Ver, por exemplo, MORAIS, Frederico. “Milton Machado: ordem rigorosa e muito pouca emoção”, e minha réplica, “Somos, ou desarranjos da emoção”, publicada com o título “Em questão, a liberação da emoção através da pintura”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1995.

como uma reação generalizada ao naturalismo e ao racionalismo iluministas, que começaram a preparar, em meados do século XVIII, os caminhos para o Romantismo na passagem para o século XIX quando, pela primeira vez, [...] a arte passa a ser concebida *essencialmente como um ato de auto-expressão*. O conceito de arte como expressão é retomado por Benedetto Croce, cujo ensinamento, derivado de Kant, e agora um saber imprescindível do *sensu comum*, é que a *ciência é a expressão de conceitos*, enquanto a *arte é a expressão de sentimentos*¹³.

Se as formulações acima parecem perpassar períodos históricos tão diferentes e distantes com igual pertinência, podendo até ser confundido com um texto crítico contemporâneo e brasileiro, a primeira razão é que estamos, de fato, tratando de coisas do espírito. E é no interior desse continente vasto, onipresente, pouco palpável e identificável, que se costuma depositar, com alguma garantia, tudo aquilo que diz respeito à nossa individualidade. Por exemplo, é claro, a criação artística. Se no Iluminismo a poética do “pitoresco” via o artista como o indivíduo integrado ao ambiente natural e social, o “sublime”, poética do relativo, o vê como o indivíduo “que paga com a angústia e o terror da solidão a arrogância do seu próprio isolamento”¹⁴. A dialética entre os dois termos, como Argan nos recorda, marca a história da própria arte moderna, em sua busca característica de uma relação possível entre o indivíduo e a coletividade. É naturalmente aceitável, portanto, que o dado expressivo das obras de arte entre na discussão contemporânea e suas avaliações críticas, ainda que esse dado venha muitas vezes amesquinhado, expresso simplificadoramente sob a noção de *emoção como oposição à razão*, numa relação mais excludente do que propriamente dialética, não raro maniqueísta.

Ricardo Basbaum, em seu texto “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”¹⁵, examina com muita propriedade e rigor formulações que considera paradigmáticas, observadas do conjunto de textos produzidos, na década passada, por Frederico Morais, Roberto Pontual e Marcus de Lontra Costa, que destaca como os críticos e curadores mais representativos e atuantes

¹³ BURGÍN, Victor. *The end of art theory*. Londres: MacMillan Education, 1988.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna: 1770-1970*. Florença: Sansoni, 1986.

¹⁵ BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”, *Gávea*, n. 6, Rio de Janeiro: PUC, 1988. N. do E. Texto também incluído nesta coletânea nas p. 299-317.

tes das mostras coletivas que marcaram o período. De um texto de Frederico Morais para a mostra “Como vai você, Geração 80?” (Parque Lage, Rio, 1984), Basbaum seleciona “três grupos de frases que sintetizam, de alguma maneira, a leitura crítica mais divulgada acerca da nova produção pictórica e da sensibilidade dos artistas dos anos 1980”. Seriam as seguintes:

- 1) Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. [...] A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria [...].
- 2) [...] investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 [...] não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.
- 3) A nova pintura [...] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. [...] rigor e objetividade na arte da década de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo [...] um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência¹⁶.

De Roberto Pontual, o autor destaca seu papel importante como “divulgador de um novo comportamento”, e toma como referência seu livro *Explode geração!*, lançado simultaneamente à mostra do Parque Lage, em que é sugerido “como dado fundamental, característica mais consistente da Geração 80: seu poder de acoplar modelos [...] [que] descobre na Europa e/ou EUA fontes irresistíveis de interesse”, poder que Pontual identifica como “constituente de uma polaridade do espírito criador brasileiro: de um lado, ardente, o modelo antropofágico; do outro, ponderado, o modelo construtivo”¹⁷.

De Marcus de Lontra Costa, ele destaca o poder de articulação, de ágil promotor cultural, e de conquista de espaços alternativos às galerias e museus para a nova produção: “[...] o momento presente [...] pede expansão, crescimento. É hora de se romperem os limites [...]. A arte se faz também nos muros, nas ruas, nas festas. [...] conquistam novos cenários de ação” (de um

¹⁶ MORAIS, Frederico. “Gute Nacht Herr Baslitz ou Hélio Oiticica onde está você?”, *Módulo*, número especial, Rio de Janeiro, 1984. N. do E. Idem, p. 224-30.

¹⁷ PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

texto sobre o evento de pintura da fachada da loja Fiorucci). Ou ainda: “a arte hoje espraia-se pelos muros da cidade, pelos painéis antes dedicados unicamente às mensagens publicitárias, pelos centros produtores de moda”¹⁸ (texto para uma coletiva em Salvador). Ou ainda: “O efêmero e o prazer são as armas que [...] os artistas dos anos 1980 utilizam para alimentar a esperança de um mundo melhor” (texto sobre o 7º Salão Nacional).

Não é o caso de se reproduzirem aqui, sob risco de superposição, as observações de Basbaum; é preciso que se leia seu texto, fundamental. No entanto, cabem referências a algumas de suas conclusões, que tentarei sintetizar. Primeiro, ao caráter tendencioso e simplificadamente generalizador dos esquemas representados. Segundo, à sua fragilidade analítica, mais baseada em avaliações de ordem comportamental do que propriamente artísticas, e afastadas do contato direto, de leituras atentas a cada obra em particular, em nome até do individualismo apregoado. Finalmente, à sua enorme eficácia em produzir *slogans* de grande efeito publicitário e indutor de condutas, mas insuficiente para constituir uma verdadeira *crítica*.

O que me interessa aqui é tentar extrair outros significados teóricos e observar a *força de permanência desses esquemas, os efeitos e a continuidade de sua apropriação*, como expressões do que Victor Burgin chama de “senso comum”; e, em contrapartida, como outras posturas, digamos, “de oposição”, simetricamente se manifestam às vezes enquanto ausência, por força de sua omissão. Tudo isso configurando um quadro geral do circuito em sua situação atual.

Dizer que matérias como filosofia, economia, política e matemática não são da competência dos artistas parece-me afirmar sua irremediável vocação para a estupidez, reafirmar um caráter irrevogável no alarme duchampiano contra o artista “*bête comme un peintre*”. Reservado à pura sensibilidade como exercício exclusivo de suas devidas competências, torna-se o artista forte candidato aos cargos, socialmente tolerados, de “o grande decorador” e “o melhor dos terapeutas”. Sob a égide daquilo que o senso comum se compraz em chamar de “experiência estética”, resume-se esta a uma equivalência direta entre a expressão emocional das obras, aqui aparentemente reduzidas a uma liberação catártica, e a apropriação receptiva de um receptor emocionado.

¹⁸ Ver nota 3, acima.

Qualquer experiência extraordinária compreensiva, intelectiva, pode colocar em risco a fruição, interromper o deleite, estancar o derramamento de sangue (nasce no coração), suor e lágrimas, entre outros humores menos previsíveis (do estômago, sei lá de onde), transbordamento que até então encontrava-se reprimido e está sendo detonado por essa contemplação a-teorizada, por esse encontro prazeroso entre duas almas simétricas, por essa fenomenologia de dois sujeitos e nenhum objeto. É necessário dizer: se a cifra inauguradora desse grande momento é a pura emoção, seu ápice, seu mais previsível *grand-finale*, pode ser um cifrão.

A crítica Barbara Rose, a seu modo, também se ocupa em examinar a produção pictórica (norte-americana) dos anos 1980, cujos produtos ela tem o cuidado de classificar como “altamente e conscientemente estruturados em sua evolução final, muitas vezes depois de um longo processo de refinamento através de desenhos preliminares e estudos em papel. Essas pinturas são claramente obras de seres humanos adultos e racionais, e não de macacos, crianças, ou lunáticos”¹⁹.

Não creio que os artistas brasileiros dos anos 1980 sejam, ou fossem na época, símios irracionais ou loucos furiosos, muito embora lhes fosse inevitável uma grande dose de imaturidade. Não se pode pretender que jovens artistas, em geral sem qualquer formação mais consistente, tenham maiores consciências do alcance e dos significados do trabalho que realizam. Se não podem ainda sentir-se comprometidos com alguma tendência, isso não significa que estejam jogando para o alto qualquer coerência, e aí onde lhes falta essa consciência propriamente adquirida devem entrar o crítico, o professor, e o debate em geral, para fazer-lhes perceber (e discutir!) melhor tais coerências. Parece-me irresponsável justificar e cultivar todo um movimento importante como um projeto inconseqüente e onanista. Barbara Rose, talvez com excesso de candura, procura justificar a retomada da pintura não como uma espécie de rebeldia sem causa e de calças curtas, mas como um projeto consciente de recuperação da “aura” única da obra de arte, argumentando que, se as pinturas hiper-realistas de base fotográfica satisfizeram a “fome de imagens” re-

¹⁹ ROSE, Barbara. “American painting, the eighties”. Em: Richard HERTZ (org.). *Theories of contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1985.

sultante da sua total rejeição desde o Minimalismo até a *color-field painting*, elas não davam conta de devolver à pintura seu caráter de manualidade, em que o gesto humano é fundador, e não retomavam para a superfície da tela uma materialidade própria, de pintura. O aparente “ecletismo”, e por que não, o dado de prazer aí contido, seriam devidos à possibilidade de se retrair toda uma tradição pictórica, todo “um mundo interior de imagens estocadas, de Altamira a Pollock, que aí são inteiramente reinventadas”.

Num dos poucos debates que se ousou organizar por aqui em plena efervescência do momento (Galeria MP2, Rio de Janeiro, 1984), alguém indagou aos artistas se havia e quais seriam as origens daquelas imagens, tão semelhantes aos modelos abundantes que as revistas americanas e européias tão amplamente divulgavam, mas sem qualquer referência ou alusão a imagens da pintura brasileira. Como se o perguntador achasse não obrigatório, mas razoável incluir, no percurso iconográfico de Altamira a Pollock, algum Guignard, Tarsila, Iberê etc., ou mesmo outras referências da arte brasileira não estritamente pictóricas. A resposta mais uma vez foi a constatação de que os artistas brasileiros, principalmente os jovens, carecem de formação, e mal conhecem – se não desconhecem de todo – qualquer arte brasileira. Onde eles poderiam buscá-las, se não há boas escolas, boas revistas, arquivos bem organizados, bons museus com acervos permanentes e às claras? (Notar que aqui não me restrinjo à precariedade do eixo Rio–São Paulo). Nesse caso, parece-me que o impulso comportamental se justifica sim, mas não tanto – ou tão somente – pela procura de matrizes estilísticas, de iconografias de referência, mas por uma desesperada e compreensível necessidade de pertinência, muito mais nos termos de se fazer arte como um *way of life*: ótima justificativa para a emergência entre nós de tanta *Action-painting*, ou suas corruptelas: “expremessionismos”, nas palavras do escultor Angelo Venosa. Tratava-se por aqui de se recuperar a “aura” coletiva das produções. Diante do luxo daqueles papéis *couché*, daqueles *off-set* multicoloridos, daquela planar, aparente e livre algazarra pictórica sem espessura, resistir quem há-de? E para que consistência, se me basta a convivência do *laissez-faire*? Se eu pintar de um jeito parecido com esse aí e se a crítica festejar minha ousadia, estou feito! Em plena sintonia com o universal contemporâneo, sou pintor. À imagem e semelhança.

Lembro-me de que no mesmo debate um artista declarou que seu projeto era tornar-se um *superstar*; outro esperançoso previu que em dez anos (faltam

dois)²⁰ Leo Castelli o contrataria. Com exclusividade? Não sei até que remotos castelos chegava a ambição do propalado projeto de novas conquistas de espaço.

Ainda sobre a mal-entendida questão do individualismo. Essa emergente liberação de *imaginações subjetivas* jamais poderia ser fruto de uma experiência a-teorizada, nascer simplesmente de ruminções abdominais. A teoria que justifica esse grau de liberdade, quando assumido pelas *boas obras*, é a própria *teoria da arte*. E aqui a referência tanto pode ser um Adorno, um Marcuse, ou mesmo uma Barbara Rose: “Porque a criação de imagens individuais subjetivas, não governadas e não governáveis por qualquer sistema de pensamento público ou exigência política, é *ipso-facto* revolucionária e subversiva do *status quo*” (Rose). Ou: “O voo para a interioridade e a persistência de uma esfera privada podem servir como baluartes contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana” (Adorno). “Interioridade e subjetividade podem tornar-se os espaços interior e exterior para a subversão da experiência, para a emergência de um novo universo” (Marcuse, citado por Barbara Rose).

É de um modo muito peculiar que a arte reivindica para si, para o âmbito de suas devidas competências, a filosofia, a política etc. Todas são operações de sua constituição, das quais as obras falam – porque *podem falar* – não literalmente, como manifestos, mensagens cifradas ou explícitas, mas a partir de sua propriedade de linguagem e de sua força de enigma. É assim que Mondrian, para citar um exemplo apenas, fala da arquitetura, do urbanismo, da matemática, da política, da filosofia, da religião e de todas as demais *coisas do espírito*. Para os artistas dos anos 1970, o que importava não era tampouco provar que $2 + 2 = 4$, ou que a esquerda não está à nossa direita; só os seus piores representantes ousariam tais tautologias. Nos bons trabalhos, e mesmo onde operações desse tipo possam estar enunciadas, elas carecem de demonstrações, de CQDs. Seu elemento expressivo são seus pontos de interrogação, elas são expressivas de sua permanente, eterna indagação. E principalmente, atenção! A chave “artistas conceituais dos anos 1970”, no caso do Brasil em particular, é tão específica que não consigo lembrar um só nome que a represente, estri-

²⁰ Faltavam, em 1992; e ainda não aconteceu.

tamente. Há artistas conceituais e há artistas dos anos 1970, e nessa diversidade há obras, e obras. A classificação imprecisa e apressada, como aliás tendem a ser todas as classificações em arte; o rigor e o hermetismo tantas vezes denunciados, podem encobrir, da parte do observador – qualquer que seja ele, leigo ou especialista – sua perplexidade, ou preguiça, ou má vontade e mesmo, na pior das hipóteses, pouca disposição para articulações de sua própria inteligência.

Por outro lado, é flagrantemente equivocado – e quase sempre intencional – o uso e o abuso que se faz (o senso comum) da autonomia da arte como prerrogativa, como se ela fosse um *álibi* para justificar quaisquer posturas, todas cifradas pela mesma e generalizada noção de “liberdade”. O retrato de uma senhora por Albery não tem o mesmo significado de um Baselitz, e isso não é porque este aí costuma virar seus quadros de ponta-cabeça. Não é tampouco a liberdade da arte o que pode proporcionar a um pintor anunciar na TV que tem “mais de 60 quadros encomendados”, que obviamente de arte não têm nada. Só mesmo um comediante (o “artista” Chico Anísio) para pintar da arte tamanho quadro de tragédia. Se a liberdade é condição obrigatória para a produção artística, não significa que seus produtos estejam isentos de apropriações diferenciadas, inclusive de seus conteúdos políticos. Mesmo que (desejavelmente) não explícitos, estes também constituem elementos de sua expressão – não em termos emocionais, é claro. Tampouco a derrocada dos “grandes discursos de legitimação” e a morte das ideologias, que Lyotard aponta como condições essenciais do pós-modernismo, isentam as obras de arte de conteúdos ideológicos, e que não são uniformes, não são uma mesma “grande narrativa”.

A crítica, ainda que também ela não se expresse necessariamente por um discurso diretamente político, está igualmente sujeita, ou mais ainda, às apropriações diferenciadas. Formulada com maior ou menor consistência e responsabilidade autorais, a crítica que se entusiasmou com o “retorno à pintura” nos anos 1980, ou que fez dela seu próprio *way of life*, é, inevitavelmente e mesmo que não queira, socialmente comprometida. Os intelectuais mais identificados com o resgate daquilo que o projeto moderno tem de melhor, que no fim das contas é a própria preservação da singularidade e da individualidade como instâncias não negociáveis no supermercado “sem rosto e sem alma” (Octavio Paz) da sociedade pós-industrial, têm incorporado a crítica e a

denúncia de posturas neoconservadoras. Trata-se talvez da tentativa de “dar nomes aos bois”, nessa avassaladora corrida para o matadouro, na esperança talvez de preservar aquele projeto através de seus “bons reprodutores”. Se o que está à nossa volta, definida e ampliada pelos campos da teoria e da prática, é a paisagem inevitável do pós-moderno, que se produza então, como propõe Andreas Huyssen, um “pós-modernismo de resistência, que inclua a resistência a esse pós-modernismo fácil do vale-tudo”²¹. Que expresse insatisfações genuínas e legítimas com tudo aquilo que o projeto moderno possa ter de insatisfatório, vale dizer, de *antimoderno*. Diferente é a atitude neoconservadora que, sem qualquer resistência, e de bom grado, cede às demandas da cultura de mercado, que exige do “novo” uma radicalidade tão absoluta que tende simplesmente a descartar o modernismo em sua totalidade. Quedas de muro são símbolos eloqüentes; mas não disfarçam a existência real de lados diferentes: a esquerda não está, de fato, à nossa direita.

Yve-Alain Bois procura mostrar que, nesse momento em que “as forças de reação prosperam, a banquisa ganha terreno, apagando toda memória, gelando todo senso de responsabilidade social [...] mais do que nunca o critério de julgamento é um critério de moralidade política”, e assumindo tal responsabilidade, a seu modo, permite-se “rejeitar em bloco todo o empreendimento dos Schnabel, Cucchi e Chia como glorificação do *status quo* político de hoje”. Citando a “ideologia cínica do traidor” – palavras com que Achille Bonito Oliva sustenta as estratégias da *Transavanguardia* italiana²² – ele argumenta que:

nada tem importância para um traidor senão o lucro que ele pode tirar de uma situação [...] O mundo vai morrer, então nós estamos liberados [...], liberados da História, podemos recorrer a ela como um divertimento, tratá-la como um espaço de pura irresponsabilidade [...], podemos tomar qualquer citação, qualquer estilo, segundo nosso belo prazer, segundo a liberdade de nossa intenção.²³

²¹ HUYSSSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. Em: Heloisa Buarque de HOLANDA (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

²² Achille Bonito Oliva assinou o texto do catálogo de uma mostra que organizei com Eva Koslosky, e da qual participei com Frida Baranck, Ivens Machado, Daniel Senise e Angelo Venosa, na galeria Sala-1, em Roma, 1990. Na relação do crítico com o trabalho desses artistas não estavam em jogo “as estratégias da Transvanguardia” nem a “ideologia cínica do traidor”.

²³ BOIS, Yve-Alain. “Historização ou intenção: o retorno de um velho debate”, *Gávea*, n. 6, Rio de Janeiro: PUC, 1988. Tradução de Carlos Zilio.

Estaria aí, finalmente caracterizada, a “esperança de um mundo melhor”? Não seria esse o lugar para se avaliar quais obras de quais artistas brasileiros assumem tais e quais posições nesse quadro ideológico de responsabilidades sociais; nem de se discutirem eventuais radicalismos e tradicionalismos nas posições assumidas pelo crítico acima citado. Direi apenas que “rejeitar em bloco” qualquer empreendimento, baseando-se em pressupostos de qualquer espécie, parece-me tão suspeito, dogmático e esquemático quanto as “promoções em bloco” que acabei de criticar. Os artistas fazem “o que podem”, e fazem uma obra a cada vez. Não fosse a expectativa de aperfeiçoamentos do saber que os processos de trabalho – e de crítica – podem proporcionar, eu pessoalmente não suportaria a experiência de ser professor. Menos ainda a de ser artista. Melhor que fiquemos, com Nietzsche, na crença de que a produção de mentiras da arte adquire sua nobreza pelo fato de que é assim que ela produz novas verdades. A essas alturas, os bons artistas da “Geração 80” já se afirmaram como tais – alguns, até merecidamente, como “os tais”; muitos conseguiram finalmente adquirir suas genuínas individualidades, resgatá-las àquela “individualidade grupal” – norma e paradoxo – que se lhes tentou colar à testa como um rótulo. Todos finalmente e felizmente muito “mal comportados”, em suas buscas profissionais de coerência, quaisquer que sejam elas. A crítica, que na época se manifestava com euforia, hoje parece ter revisito algumas daquelas posições. E seria injusto não reconhecer entre os resultados de seus esforços a emergência de um momento – não de euforia, mas – de grande dinamismo, de participação, capaz de atrair a atenção de um público anestesiado à produção e de revitalizar o mercado, e do qual todos nós, de certa maneira, nos beneficiamos.

No entanto, vive o circuito brasileiro ainda da herança deixada por aquilo que o esquema tinha de mais superficial, não de seus eventuais conteúdos de riqueza, mas de sua pobreza, da insuficiência teórica, analítica, conceitual, muito oportuna e facilmente apropriável pelo senso comum.

“OS ESTATUTOS DA NOSSA GAFIEIRA”

Os próprios artistas em geral sempre relativizaram o esquema proposto por certa crítica de divisão da arte brasileira por gerações. O entrecruzamento é intenso, seja no nível das relações pessoais ou das linguagens, sendo que o

maior cruzamento hoje é uma encruzilhada: a experiência comum de um circuito em *de-geração*. Se não era um projeto explícito – um programa –, a cronologização e a atribuição a cada “década artística” de estatutos exclusivos e conflitantes são algumas das projeções resultantes, amplamente assumidas pelo senso comum. A “geração 70”, identificada a Tanatos, e daí sua responsabilidade cúmplice pela “morte da arte”; a “geração 80”, identificada a Eros²⁴, responsável pela redenção, pela salvação da arte com seus *slogans* à flor da pele e em grandes formatos²⁵. Embora insuficiente como instrumento de análise, essa repartição cronologicamente valorativa acabou por estigmatizar o circuito – e o mercado –, marcando até hoje as “apropriações” das obras, com duplo sentido. Alguns poucos artistas dos anos 1970, aqueles cujas produções puderam contar com o acompanhamento constante e atento de alguns críticos, que cumpriram, e ainda cumprem, o papel de seus interpretantes mais competentes, acabaram garantindo algum espaço de resistência, correndo menores riscos de sucumbir diante das valorizações *à la mode*, e acolhidos por galerias, geralmente em São Paulo, onde o *dernier cri* não era o único critério de seleção. Por outro lado, muitos outros bons artistas acabaram estigmatizados por uma crise – não de identidade, vivenciada internamente e no âmbito de suas linguagens às quais mantiveram-se fiéis, mas – de lugar, sem encontrar suas devidas ubicações no novo circuito. Uma espécie de “síndrome do *Nowhere-Man*, [...] *sitting in his nowhere land making all his nowhere plans for nobody*”. Criou-se o mito (de senso comum) de que os artistas da “antiga” geração, esses estranhos com suas obras estranhas, são incompreensíveis; e não faz sentido comprar uma mercadoria que não faz sentido. Apenas uns poucos colecionadores, estranhos a seu modo, ainda arriscam tal operação. Não há como conviver sem maiores conflitos – até familiares – com esses mórbidos enigmas pouco sensuais, que são tudo o que o senso comum diz que a arte *não é*, sem dizer afinal o que a arte é (ainda bem!). É maior o ônus da crise de mercado para esses artistas. Pagam

²⁴ A oposição Eros (80) x Tanatos (70) é utilizada por Roberto Pontual. Cf. PONTUAL, R. *Explode geração!* Op. cit.

²⁵ “À flor da pele” e “3 x 4 grandes formatos” foram títulos de exposições de pintura, em cujos textos de acompanhamento eram festejados não só o prazer de sua retomada, mas também a tinta que manchava as botas deste pintor, ou sua acumulação em grossas camadas sobre o assoalho do ateliê daquele outro, talvez como provas de sua permanência.

igualmente o preço da “arrogância do próprio isolamento” aqueles artistas da nova geração que insistem na discussão de idéias, e que não privilegiam a pintura como meio principal. O desenho, que sempre foi uma tradição de qualidade da arte brasileira, e que caracteriza uma das mais vigorosas produções dos anos 1960 e 1970, também teve sua sorte selada pelo estigma. Criou-se o mito (de senso comum) de que “papel não vende”, e o circuito não reagiu conscientemente a essa pré-conceituação. As galerias tratam, em nome de sua subsistência mas com o nome de pintura, de estocar os seus fetiches. Afinal cabe a elas esse ponto de inflexão – da matéria de conhecimento à mercadoria do qual dependemos para subsistir nos nós mesmos. Nos casos extremos, das galerias ultracomerciais, vale a lógica de que “o cliente tem sempre razão”, e pode ser mau negócio tentar lhe empurrar um ou outro “encalhe conceitual”. Percebe-se, na atual vigência, que se estabeleceu uma expectativa que é, antes de mais nada, artificial. “Geração 70”? Franzem-se os sobrolhos, é preciso que nos preparemos – em geral com o silêncio – para incômodos momentos de seriedade e petulância intelectual. “Geração 80”? Sorrisos de cumplicidade: a própria juventude do arteiro já é garantia rotular de nossas jovialidade, leveza, descontração. O *show* tem que continuar. Mas, aí também, a fanfarrinha pode não deixar ouvir desses artistas sua fala mais sutil.

O novíssimo circuito tem também a novíssima crítica que merece. Falo, é claro, das crônicas que têm enfeitado as colunas de jornais, e mesmo assim raramente, isto é, quando o *artista* é notícia. Festejou-se há pouco, por exemplo, a passagem entre nós de certo brasileiro que caiu nas graças do senso comum desde que ilustrou um anúncio da vodca Absolut nos Estados Unidos. Representado nas coleções de Mike Tyson, George Bush, e outros *experts* “da pesada”, vende seus quadros de 40 x 40 cm por quarenta mil dólares, e já é proprietário de mansões (40?) em Miami; mas conserva uma galeria particular em NY, só para seus trabalhos; ilustrações que como arte não valem *absolutamente nada*²⁶. Foi matéria de primeira página do *JB*. As novíssimas colunas, sempre mantidas no nível do espetáculo, da grande encenação social dos *vernissages*, da festa permanente que a mídia – ou o meio tentativamente alar-

²⁶ Esse mesmo ilustrador foi contratado pelas empresas Disney em fins de 1997. Saiu na *Folha de S. Paulo*, em página inteira e a cores, ricamente ilustrada.

deou, concorrem com a coluna ao lado em seus papéis de legitimação. Frequentar o “Perfil do Consumidor” como entrevistado pode ser tão eficaz para um artista quanto relacionar um de seus quadros entre seus “sonhos de consumo” é eficaz para fazer brilhar alguma outra grande estrela.

Por outro lado, a crítica conseqüente omite-se, ou é omitida. É certo que, deixados vagos os espaços com a saída de Frederico Morais e Roberto Pontual (principalmente, e no Rio), que durante anos (os 1970 e parte dos 1980) os ocuparam com dignidade e freqüência, uma meia dúzia de bons comentadores já marcaram o ponto com passagens mais ou menos relâmpago pelos jornais, nos quais não poderiam mesmo resistir à falsa dialética vigente entre o possível e o pensável²⁷. Seus refúgios acabam sendo o meio universitário e os cursos informais de arte, ensaios em publicações especializadas, ou ocasionais nos cadernos especiais, e um ou outro texto de apresentação em catálogos, em que se garante ainda alguma integridade. Nesses casos, de total incompatibilidade, a omissão é compulsória. Como conseqüência, a crítica consistente tem se omitido da participação em debates importantes. Posso estar enganado, mas parece-me que o único ensaio denso capaz de polemizar a leitura crítica da produção pictórica dos anos 1980 foi o de Ricardo Basbaum, que foi publicado numa revista universitária de circulação restrita. Voltando à grande imprensa: temos sido brindados ultimamente com uma série de “polêmicas telefônicas”, capazes de ruborizar lebres mortas e coiotes entediados, mas incapazes de despertar, entre nós, maiores reações de conseqüência, para além dos bocejos. Atacar as instalações como “preguiça de artista”, “falta de talento ou de mais o que fazer” (estou reproduzindo literalmente declarações de *artistas* consultados), são bons argumentos para se fecharem os olhos do público e isolar a crítica atenta a toda uma produção emergente que tem manifestado interesse por essa categoria (ainda que, com a devida atenção, se possa detectar aí também algumas recuperações da “aura coletiva das reproduções”). “*Heads off, heads off! Cortem-lhes a cabeça!*”, não pára de gritar a Rainha Vermelha do senso comum (a imagem é de Victor Burgin). Há outros exemplos. Tivemos

²⁷ Penso em Wilson Coutinho, Reynaldo Röiels Jr., Ligia Canongia, Ronaldo Brito, Márcio Doctors, Ricardo Basbaum.

há pouco a pior das Bienais, império absoluto dos critérios de senso comum. A imprensa crítica silenciou, principalmente a do Rio. Silenciaram igualmente a autocrítica e todo resquício de responsabilidade profissional dos artistas que a ela se submeteram, talvez em busca de pertinência, de um lugar ao sol. Mas numa Bienal obscura e à sombra é mais difícil brilhar. “Obscurecida pela fumaça, à mercê dos números que nada adicionam, e devorada a partir de seu próprio interior”, é assim que a ela se referiu Edward Lefingwell em seu artigo “A Bienal à deriva”²⁸. “Um barco sem remos”, nas palavras do crítico francês Michel Nuridsany, do *Le Figaro*. Uma Bienal que marcou “um esforço de afirmação da identidade cultural brasileira”, nas palavras de seu curador geral, João Cândido Galvão. Pois esperemos sinceramente que esse esforço não tenha sido bem-sucedido. Lefingwell se refere ainda a “duas conferências internacionais nas primeiras semanas da Bienal, mas de impacto limitado, pela falta de atenção de uma imprensa brasileira responsiva” (quase não resisto à tentação de forjar a tradução como “uma imprensa brasileira responsável”). É como se se naturalizasse a existência de dois circuitos, de duas imprensas, de duas críticas especializadas (duas imanências?), o que seria normal, ou compreensível, se suas autonomias não fossem entre si tão gritantemente antagônicas: uma, dedicada a produzir reflexões; a outra, dedicada a produzir banalidades. Uma, voltada para a discussão das idéias, para a arte como produção de conhecimento; a outra, para discussões que geralmente não passam de fazer conhecida a cor dos sapatos do expositor, de apontar este como o *darling* do circuito, aquele como seu *enfant terrible*.

Não é que se deva cobrar do crítico uma atividade, digamos, “aeróbica”, uma universalidade tal, mundana, que ele não pudesse escolher suas matérias de análise, seus exercícios localizados. Nesse caso ele mesmo poderia não passar de mero cronista do cotidiano, dotado de uma pena e um termômetro capazes de medir aqui e ali temperaturas pontuais, da “febre do circuito”, entre outras disfunções. Mas esses desvios permissíveis de senso comum do que podemos chamar – grosseiramente – de “bom senso”, de critérios mais rigorosos, ou socialmente mais responsáveis, encerram em sua aparente

²⁸ LEFINGWELL, Edward. “The Bienal adrift”, *Art in America*, março de 1992.

ingenuidade e inconseqüência um posicionamento político muito claro, abrangente, profundo, que a meu ver acaba compondo o “quadro-geral” do circuito: na melhor das hipóteses, sua “história oficial”, seu circuito mal-impresso; e na pior, o modo pelo qual o circuito se representa publicamente, pelo qual constitui a sua realidade, e através do qual se faz reconhecer, interna e, como vimos externamente, internacionalmente. Se a arte, como quer Adorno, é esfera autônoma, mas se ela mantém uma relação intensa com a sociedade da qual faz parte, é a arte – e o seu circuito – que deve ditar as regras dessa relação, e não o contrário. Nesse caso, a arte se vê sem quaisquer alternativas para escapar à mais total cooptação. A sociedade se torna finalmente a sua clientela.

Cada vez mais se oficializa e se reitera a noção generalizada, divulgada e (confortavelmente, enfim!) aceita, de que o circuito de artes plásticas é uma espécie de grande circo de amenidades, um *divertissement*, sofisticado e caro espetáculo de inutilidades noturnas, que se abre no escurinho solitário do ateliê do artista que “é genial! é genial!”, passa varrido pela iluminação feérica dos *spots* de uma galeria e dos *flashes* jornalísticos, e finalmente se fecha, se esclarece, a obra plena, pródiga, natural e decorativa – *obra contra o muro*, branco e neutro, propriedade de um feliz proprietário. Ambos, face a face, definitivamente objetivados: *status quo*.

Seria essa, esse *pas-de-deux* (dupla negativa), afinal, a “grande dança grupal” a que o pintor Arshile Gorky, em seu otimismo de artista moderno, estava se referindo? Ou isso não passa de mais uma ingenuidade moderna? Estaríamos realmente prontos para entrar em grande estilo no seletivo “Salão de Danças Mundial”? Ou continuaremos prazerosamente a freqüentar o Elite?

TORNANDO VISÍVEL A ARTE CONTEMPORÂNEA

Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum

Em uma seqüência de artigos, publicados inicialmente no suplemento *Idéias do Jornal do Brasile* agora reunidos no livro *Argumentação contra a morte da arte*, o crítico de arte Ferreira Gullar levantou diversos impedimentos acerca da legitimidade da arte contemporânea. Por uma série de dificuldades, essa produção de arte nem sempre tem sido trazida a público de modo claro e preciso, sendo freqüentemente questionada em termos do seu próprio valor e possibilidade. Como artistas plásticos, produtores e pensadores de arte, achamos necessário expressar nossas posições acerca dessas questões, deslocando-as de um horizonte anacrônico, limitado e preconceituoso – do qual partem visões como as de Gullar – para um campo ampliado, atual, crítico e transformador.

Grande parte dessa visão que põe em dúvida a legitimidade da produção contemporânea deve-se, na realidade, à precariedade do meio de arte no Brasil: crítica que não cria pensamento em contato com as obras; mercado que não promove a circulação dos trabalhos; museus sem capacidade de formação de acervos.

Pode-se dizer que o papel da crítica foi fundamental para a articulação e eclosão do movimento neoconcreto, momento raro em que crítica e produção caminharam juntas. Todas as possibilidades que se seguiram, experimentadas pela arte dos anos 1960, no Brasil, têm origem na consistência e sofisticação desse embate: idéias e conceitos, em arte, são sempre formados verbal e plasticamente, de modo que não é possível existir criação crítica desvinculada de um contato direto com as obras, assim como é ingênuo supor que se pode produzir arte sem pensamento. O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* foi um espaço, na imprensa, que permitiu o desenvolvimento de uma discussão deste tipo.

A crítica de arte, por diversos fatores, não manteve a continuidade dessa linha de atuação de criação de pensamento, seguindo um desempenho pontuado por espasmos isolados e desarticulados entre si, em meio a momentos de retração crítica. Nesse sentido, um último momento brilhante da relação

crítica—obra ocorreu em um segmento da produção brasileira dos anos 1970, articulado por veículos como *Malasartes*, *Opinião*, *Espaço ABC* e, posteriormente, *A Parte do Fogo*.

Já os anos 1980 foram marcados por um falso antagonismo entre crítica e pintura, nefasto para ambas, anulando o espaço de atuação da crítica, suplantada pelos valores de mercado, e restringindo a pintura ao prazer de pintar. Para os ideólogos da Geração 80, a pintura seria “independente do discurso verbal da crítica”, numa postura que reduz o objeto artístico a uma condição passiva, contemplativa e esteticista. Essa postura redutora se enraizou de tal modo no circuito de arte (do Rio de Janeiro) que contaminou não só a crítica como também museus e mercado, incapacitando-os de localizar corretamente os segmentos atuantes da produção contemporânea. Na realidade, essa passividade traz implícita uma conceituação do artista como um subprodutor, do qual se espera que produza de acordo com expectativas já delineadas por um circuito que não aceita ser questionado e transformado pela atividade artística, e no qual as vozes da crítica — dispensadas pela imprensa ou ocupadas em reuniões institucionais — resumem-se, quando muito, a três minutos de bate-papo no calor do *vernissage*.

Para tornar visível a produção contemporânea é necessário o emprego de métodos corretos, de modo a extrair de um conjunto de atividades caóticas e disformes os contornos precisos de um acontecimento artístico. A dificuldade desse trabalho é a exigência de estar sempre disponível para recriar parâmetros críticos, reconhecendo a primazia das obras na deflagração desse processo; do contrário, uma reflexão calcada em preconceitos tornar-se-ia uma especulação estética vazia e estéril.

Nos últimos trinta anos, as pesquisas plásticas, avançando além da arte moderna, nada mais fizeram que radicalizar e aprofundar diversas questões, entre as quais romper com a idéia da especialização do artista em um meio específico — busca da essência —, combater a discriminação entre materiais e meios artísticos e não artísticos e ampliar o campo de atuação da arte para além de um espaço próprio, fechado, que não se relacionasse com outros campos do conhecimento.

Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade

enquanto prática da visualidade. A cultura como paisagem não-natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, dessas relações.

Para resgatar a importância da produção artística contemporânea como valor cultural, é necessário aceitar e compreender, repetimos, a primazia da obra, mas enquanto objeto especial de visibilidade através do qual se propagam as questões instauradoras da trama do real – processo complexo, de compromisso ético-estético –, permitindo acesso a um veloz impulso de atualização. É a partir das obras que destacamos alguns pontos de oposição que atravessam a produção contemporânea como um todo, variando em maior ou menor grau, em suas diversas vertentes (essa pequena amostragem não menciona, por questão de espaço, muitos dos principais artistas contemporâneos):

TEXTO X IMAGEM – qualquer trabalho de arte se relaciona com o campo discursivo, mas alguns incorporam diretamente o texto como matéria ou narrativa imagética, em uma interpenetração entre verbal e plástico (Ed Ruscha, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, John Baldessari, Rosângela Rennó, Jenny Holzer, Alex Hamburger, Leonilson);

COMUNICAÇÃO X PENSAMENTO – quando a instantaneidade comunicativa comprime o tempo de reflexão, com a utilização de logomarcas, sinais, diagramas, *slogans* (Matt Mullican, Ricardo Basbaum, Peter Halley, Lothar Baumgarten, Hans Haacke, Barbara Kruger);

ESPAÇO ÍNTIMO X ESPAÇO PÚBLICO – qual a fronteira entre impessoal/público e íntimo/individual? Anomalias da intimidade tornada pública, inocência, perversidade, desejo, obsessão, vida e morte (Robert Gober, Mike Kelly, Lia Menna Barreto, Matthew Barney, Ivens Machado, Fernanda Gomes, Rodrigo Cardoso, Tunga, Valeska Soares), o isolamento e a massificação do indivíduo no espaço público e político (Jenny Holzer, Sandra Kogut, Andres Serrano, Cildo Meireles, Barrio, Gran Fury, Guerrilla Girls);

TECNOLÓGICO X TRANSLÓGICO – o disfuncionamento do objeto a partir de racionalidades não-lineares e sua recuperação através de práticas apropriativas e de intervenção (Waltercio Caldas, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Jac Leirner, Barrão, Ashley Bickerton, Eduardo Coimbra, Milton Machado, Mark Dion), e a desnaturalização do espaço ambiental e sua reconstrução por meio de uma neutralidade ativa e estrutural (Jan Vercruyse, Ana Tavares, John Armleder, Waltercio Caldas, Marcos Chaves, Carla Guagliardi);

REAL X SIMULAÇÃO – a persistência da imagem como fator de desmaterialização do Real, tornado signo, e também de criação de realidades virtuais nas quais, por um lado, a matéria está presente como adjetivo da imagem (Richard Artschwager, Leda Catunda, Haim Steinbach, João Modé, Márcia X., Brígida Baltar, Sérgio Romagnolo), e, por outro, a utilização de uma iconografia própria da reproduzibilidade, simultaneamente cópia e original, configura um território autocentrado que remete sempre a si mesmo (Jeff Koons, Cindy Sherman, Allan McCollum, Haim Steinbach, Sherrie Levine, Márcia Ramos, William Wegman);

HISTÓRIA DA ARTE COMO UM CAMPO DA CULTURA – é possível encontrar trabalhos que questionam a possibilidade e a eficiência dos meios tradicionais (natureza da pintura e da escultura), através de procedimentos de extração ou saturação que tensionam seus limites enquanto meios específicos (Robert Ryman, Jorge Guinle, Anselm Kiefer, Daniel Senise, Julian Schnabel, Beatriz Milhazes, Marcus André, Alexandre Dacosta, Nuno Ramos, Frida Baranek, Carla Guagliardi, Ernesto Neto, José Resende, Ângelo Venosa).

Todas essas oposições, e muitas outras que certamente poderiam ser levantadas, configuram, na realidade, um conjunto de possibilidades na rede de relações que emergem de cada trabalho de arte, de modo que cada obra seria verdadeiramente atravessada por uma multiplicidade, e não por um só par de oposições. O mapeamento proposto acima deve ser entendido como uma das possíveis estratégias de localização e nunca como redução dessas obras a uma única questão. O trabalho é sempre anterior, ele é uma síntese plástica e não uma transcrição visual, constituindo-se como uma singularidade a partir do encontro sujeito–matéria–contexto. A afirmação de um campo propriamente

plástico se conclui com o estabelecimento de novas modalidades de espaço e tempo, através das particularidades de cada obra, determinadas pela rede de relações que a constitui.

É importante lembrar que, dentro da perspectiva do campo ampliado, a relação dessas obras com a história da arte se dá principalmente a partir de um questionamento da natureza da obra de arte, e não tanto da natureza de cada meio de expressão. O artista contemporâneo é um operador da visualidade e seu trabalho, uma intervenção no campo da cultura: é na atuação de uma inteligência plástica potencializada ao máximo que o artista busca eficiência em sua prática, agora estruturada na forma de um Projeto Plástico, sob o signo da Transdisciplinaridade (cruzamento e superposição de vários campos do conhecimento) e Intermídia (livre trânsito entre diferentes meios de expressão, com utilização de diversos materiais).

A partir das idéias expostas acima, demonstramos, em linhas gerais, ser possível construir um pensamento que permita discutir a produção contemporânea. Este texto se coloca como uma estratégia de pensamento gerada em confronto direto com as obras – compartilhando, simultaneamente, de um mesmo fluxo criativo –, devendo ser lido, portanto, junto com os trabalhos a que se refere. Só foi possível concretizá-lo a partir de conversas e discussões realizadas nos últimos três anos, no Rio de Janeiro, dentro do grupo VISORAMA, formado por artistas plásticos¹ identificados com as possibilidades da arte sob a perspectiva de um campo ampliado. Esse esforço é necessário para criar condições de compreensão de nossos próprios trabalhos, confrontando-os com as principais produções e questões da contemporaneidade, em nível nacional e internacional.

¹ Composto, entre outros, por Analu Cunha, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares.

ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: À PROCURA DE UM CONTEXTO

Martin Grossmann

Começo com uma impressão:

“O correto”

Saio do cinema: mais um filme “correto”. Ao deixar a sala escura, nas dependências do cinema ou na rua, deparo-me com soluções arquitetônicas “corretas”, ditas pós-modernas, *high-tech*, desconstrutivistas. Vou a uma exposição de arte contemporânea na galeria ou museu mais próximo e, mais uma vez, estou cercado de soluções “corretas”, espaços e conteúdos que demonstram a habilidade dos responsáveis em seguir o figurino, cientes dos últimos ditames das artes contemporâneas internacionais. Sim, fazemos parte do Primeiro Mundo, sabemos produzir eventos como eles, mas que fórmulas, conceitos ou pensamentos usamos quando fazemos isso? Apesar da globalização da cultura, continuamos a olhar insistentemente para fora, para o que teoricamente deixou de ser centro pelos princípios do multiculturalismo. Existem, sem dúvida, contradições inerentes nessa relação entre globalização e multiculturalismo, principalmente para nós, habitantes da periferia cultural. Mas temos manifestado algum estranhamento em relação a isso?

Sob a influência das lentes de aumento que usamos para observar o que acontece lá fora, de vez em quando nos damos conta de nosso próprio lugar. No entanto, esse olhar dilatado apenas agrava nosso complexo de inferioridade, pois seu espectro crítico sofre com a falta de definição dos “primeiros planos”. Em busca de conforto dirigimos, mais uma vez, nossas atenções para as referências externas: um eterno retorno a algo que não nos pertence necessariamente.

Deixando as lentes de aumento de lado e permitindo que a minha miopia me guie por ora, parece que o cenário cultural nacional não sofreu grandes mudanças nesses últimos dez anos. A irreverência, a ironia, o experimentalismo e o questionamento, próprios de nossos movimentos conceituais e sensorial-plásticos nas décadas de 1960 e 1970, deram lugar a uma acomodação gene-

realizada reforçada pelo surgimento do que no Brasil ficou conhecido como a Geração 80. A Geração 80 foi uma resposta local a uma tendência internacional de “retorno à ordem”¹ impulsionada em grande parte pela necessidade do mercado de arte contemporânea de ter *produtos* à venda e não simplesmente “idéias ou projetos”. Se por um lado essa situação demonstra a nossa capacidade de quase instantânea de atualização em relação às tendências da cultura global, por outro ela realça a precariedade de nosso contexto, uma vez que a volta à pintura – promovida pela Geração 80 – requer como suporte uma tradição. A TRANSVANGUARDIA, por exemplo, apoiava-se na sua história – há, nesse caso, um diálogo frutífero com o seu passado. No entanto, essa mesma tradição perdeu sua força no nosso contexto, principalmente pelo fato de não termos as referências *in loco* (em museus) como os europeus e os americanos. A debilidade desse nosso *revival* torna-se ainda mais evidente quando é sabido que a maioria de nossos jovens artistas pintores desconheciam a pequena história da pintura brasileira, ignorando até jóias mais recentes como Malfatti, Guignard ou Volpi, por exemplo.

A VANGUARDA: UM CAPÍTULO EM PARALELO

Havia, e ainda há, um incômodo contemporâneo frente à creditada morte da vanguarda na década de 1970. A volta à pintura nos anos 1980, esse retorno à ordem, se dá, em grande parte, pela ausência de uma visão de futuro, fornecida ao longo do século pelos movimentos consecutivos de vanguarda. A vanguarda bate em retirada sinalizando o fim de uma era regida por uma dialética maniqueísta. As ideologias de época vêm abaixo, assim como as certezas que construíram e mantiveram a arte moderna. Simbolicamente isso é representado pela queda do Muro de Berlim. Sem muros separando o bem do mal, a vanguarda do modernismo, a arte da antiarte, observamos o fortalecimento de uma atitude conservadora, a-crítica e que busca a segurança de sistematizações e estruturas já conhecidas e historicamente testadas. A pintura retorna com força, como também as metodologias tradicionais de análise, crítica e interpretação.

¹ Não se trata de um retorno à ordem movido por pressões ideológicas ou conservadoras, como pode ser notado em alguns momentos da história da arte moderna, tanto nacional como internacional, mas um retorno movido pelas “forças” do mercado.

Por outro lado, e concomitantemente, as vanguardas se retiram de seu papel “militar”, de ataque, e infiltram-se na chamada “cultura de massa”, caminho que elas mesmas se propuseram seguir ao reforçar sua vinculação à vida, ao cotidiano. Ou seja, elas abandonam os campos de batalha em que travavam duelos com a alta cultura (geralmente determinados pelos domínios desta mesma cultura) e se inserem nessa complexa estrutura que a elite apenas consegue ver e entender monoliticamente, a “cultura de massa”. Nesse sentido, do ponto de vista da alta cultura, a vanguarda está morta, pois não ocupa os espaços que essa cultura reserva para as artes. Se a arte de vanguarda não está nesses espaços ela não existe – é assim que funciona a lógica dessa cultura. Mesmo os espaços considerados de vanguarda, como as bienais, por exemplo, foram normatizados ou formatados pela alta cultura, que nesse século é representada pelo que denominamos de Modernismo e suas derivações.

Como sugere Andreas Huyssen, em seu livro *After the great divide: modernism, mass culture and postmodernism*², é preciso diferenciar vanguarda de Modernismo. O Modernismo trata de domesticar a vanguarda. No entanto, a vanguarda, apesar de sua efemeridade, possui uma estrutura epistemológica própria, uma atitude e produtos/processos diversos. Para o Modernismo e facções do pós-modernismo, a vanguarda serve apenas como antítese para a construção de novas ou renovadas sínteses. Mas, através da experiência de vanguarda, é possível modelar não só novas produções como seus próprios contextos. De certa forma, a diferença entre vanguarda e Modernismo se estabelece a partir da seguinte proposição: o Modernismo trabalha com concepções de contexto pré-formatadas, ou seja, já estabelecidas, testadas e assim fornecidas *a priori* (o museu, por exemplo). A vanguarda, por outro lado, transgride essas concepções buscando, mesmo que temporariamente, a modelação de contextos relativos, o que chamarei de *territórios*.

É preciso levar em conta essa diferença entre vanguarda e Modernismo na tentativa de analisar crítica e gestalticamente a situação da arte contemporânea brasileira. Gestalticamente, pois não pretendo excluir “texto” de “contexto”.

² HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture and postmodernism*. Londres: MacMillan, 1988.

AO REDOR DA GERAÇÃO 80

Na década de 1980 a arte contemporânea brasileira começou a receber maior atenção de curadores, críticos e galeristas estrangeiros. A expansão dos chamados estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos e o debate em torno do multiculturalismo, além da busca de novos produtos para um insaciável mercado de arte, movimentaram a relação centro-periferia (ou “Primeiro” e “Terceiro” mundos). Países periféricos como o Brasil receberam a atenção desses profissionais que vieram expandir seus horizontes e reciclar suas imagens e pré-conceitos a respeito da arte produzida nas Américas menos favorecidas.

Há muito que produzimos arte sintonizada com a contemporaneidade, mas o aval internacional sobre esse fato é recente. Há saldos altamente positivos nessa internacionalização das artes, mas existe um problema adicional que vem sendo observado no panorama da arte contemporânea brasileira: a falta de um contexto local, ou a falta de uma noção territorial.

O contexto da globalização da arte, mantido ainda pelo centro, pela cultura eurocêntrica, é amplo e impiedoso: somos ainda meros atores desse palco de dimensões mundiais. As normas e os sistemas dessa rede global de arte continuam sendo de propriedade dos agentes da cultura de origem etnocêntrica. Estamos nessa rede mas não participamos do desenvolvimento de suas convenções e procedimentos.

No início da década de 1980 já se podia constatar que a arte brasileira tinha deixado de lado o exercício da autocrítica, conformando-se aos ditames desse sistema de arte dito internacional. Se por um lado nossas instituições culturais padecem de uma ausência crônica de recursos financeiros e materiais, por outro, há uma falta de consciência, ou seja, de uma postura auto-reflexiva e crítica. Não são só os burocratas que são coniventes com essa situação, mas também os principais atores de nosso cenário cultural: artistas, críticos, historiadores e até o público. Mais do que uma crise financeira, sofremos de uma crise territorial: como se fôssemos estrangeiros em nosso próprio país!

No Brasil, após o sucesso alcançado por artistas jovens que formaram a chamada Geração 80, a expectativa da grande maioria dos estudantes recém-formados em artes plásticas foi essa possibilidade de sucesso imediato, da construção de uma carreira meteórica. Criou-se uma falsa expectativa de que

aqui havia uma estrutura institucional e mercadológica estabelecida para a arte contemporânea. Alguns artistas logo perceberam que esse *boom* nas artes se tratava de uma ilusão e se movimentaram no sentido de divulgar seu trabalho no exterior. O interesse por parte de curadores estrangeiros por produções periféricas facilitou o esforço desses poucos artistas em busca de reconhecimento internacional. Nunca tivemos tantos brasileiros, principalmente jovens, participando de importantes exposições na Europa e nos Estados Unidos. Apesar de estarem expondo no exterior, a grande maioria ainda depende de uma retaguarda “nacional” para manter essa sua projeção internacional. O problema é que não contamos com essa retaguarda. O que temos hoje é um sistema desestruturado que sobrevive através da atuação de certos elementos isolados e individualizados.

A SITUAÇÃO HOJE

Os órgãos governamentais de incentivo à cultura, museus de arte e instituições de peso como a Bienal raramente trabalham em parceria, impossibilitando o estabelecimento e manutenção de uma política e de um contexto oficial para as artes plásticas locais. Exemplo recente que ilustra essa situação foi a simples transferência da responsabilidade na escolha da representação brasileira em eventos de arte internacional do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) para a Bienal de São Paulo. Onde está o debate, o intercâmbio, a contribuição de outros pontos de vista?

- Há na área uma certa ingenuidade “ideológica” que insiste em separar cultura de mercado. Poucos são os eventos que assumem o inevitável. A própria Bienal de São Paulo, apesar do sucesso em obter apoio financeiro empresarial, ainda insiste em manter essa distinção purista entre o “oficial” e o mercadológico.

- Os principais jornais não veiculam crítica, apenas informam (quando informam...).

- O ensino das artes deixou para trás o seu espírito crítico e se conformou à precariedade de nosso pseudocontexto e à situação globalizante atual. Temos hoje, quando muito, um ensino de “belas-artes” desprovido de ideais e de uma consciência social e territorial. Nesse caso, também não se busca a universalidade de opiniões e pontos de vista – a interdisciplinaridade – nem

tampouco o debate e o exercício do juízo crítico abrangente (autocrítico e metalingüístico). O corporativismo domina nossa academia!

- Os poucos historiadores da arte que temos tentam desesperadamente manter seus papéis “imprescindíveis” nesse pseudocontexto e dar continuidade a uma idéia de história da arte moderna brasileira que ainda está à procura de subsídios factuais e epistemológicos que comprovem sua razão de ser. A impressão que se tem é de que a história da arte brasileira se assemelha a um Frankenstein.

- Os artistas brasileiros são, em sua grande maioria, uns mimados. Essa opinião não foge à de Baudelaire sobre os artistas de seu tempo. Tanto uns como outros querem o reconhecimento instantâneo, espaços perfeitos para expor suas obras, cobertura jornalística (críticas favoráveis), aquisição de suas obras por colecionadores e museus e, acima de tudo, um apoio institucional irrestrito. Revoluções, guerras, pensamentos radicais e de vanguarda marcaram esses cento e tantos anos que nos separam de Baudelaire e, levando em conta essa atitude dos artistas, tem-se a impressão de que nada se passou: a arte continua a ser algo burguês, cercado de frivolidades.

Apesar dessa dormência que afeta as artes plásticas no Brasil (um efeito parecido ao da situação registrada pelo filme *O anjo exterminador* de Buñuel), há a possibilidade de revermos certas estratégias e atitudes de vanguarda de nossa própria – mesmo que precária – trajetória de arte moderna. O caso da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo é uma delas.

No final da década de 1970, início da de 1980, artistas de diferentes tendências e de distintas inclinações ideológicas se rebelaram contra o “monopólio” das galerias e, em conjunto, traçaram estratégias de ação que desestabilizaram o sistema da arte da época. Nesse sentido, a Cooperativa patrocinou não só eventos como a venda “em liquidação” de trabalhos gráficos dos artistas envolvidos, como também a criação e gerenciamento de um espaço paralelo de exposições.

Não são necessariamente os aspectos de rebeldia ou de oposição que me interessam neste caso, mas as prioridades e os efeitos que esse tipo de ação conjunta elege e produz. No que se refere às prioridades, saliento o papel que o experimentalismo e a noção processual de trabalho exercem não só na confecção de trabalhos individuais mas na própria composição das estratégias e

ações conjuntas. Esses procedimentos geram (como efeitos) a dinâmica e a vitalidade necessárias, capazes de deslocar, ampliar e revigorar os *a priori* do sistema da arte em vigor. Mesmo levando em conta a relatividade espaço-temporal entre aquele momento histórico e a nossa situação atual, considero viável a readequação de tais, ou semelhantes, empreendimentos de vanguarda. No entanto, para reforçar ainda mais a validade de um revisionismo crítico das ações e do legado das vanguardas (tanto nacionais como internacionais), visando à sua aplicação na nossa situação atual, cito o caso da arte contemporânea canadense, que foi capaz de modelar e manter ativo um contexto eficiente e “regional”, interconectado com a arte internacional nesses últimos trinta anos.

UM EXEMPLO: CANADÁ

A. A. Bronson, artista integrante do grupo canadense General Idea, escreveu em 1987:

Há vinte anos não havia no Canadá um cenário para a arte, nem colecionadores, nem galeristas, nem mídia específica e nem tampouco museus. Como artistas, nos encontrávamos isolados tanto geográfica como culturalmente. As tremendas distâncias que nos separavam impediam que visualizássemos um cenário de arte. Culturalmente não havia praticamente nenhuma instituição de suporte como as que encontramos normalmente em cenários de arte estabelecidos.

Há vinte anos, como artistas, tivemos de construir não apenas o nosso trabalho de arte como também o tecido para um cenário artístico. Tivemos de iniciar as nossas próprias instituições, abrir nossas próprias galerias, publicar nossas próprias revistas e desenvolver nossas próprias redes de comunicação. Uma vez que não havia um mercado para arte, tivemos que desenvolver nossa própria razão de ser.

O resultado dessa atividade não foi apenas o acúmulo de atividades, mas também a criação de uma rede de centros gerenciados por artistas de oceano a oceano. De fato, a “identidade” da arte contemporânea canadense não foi necessariamente alterada, mas criada como resultado desta atividade.³

³ BRONSON, A. A. (org.). *From sea to shinning sea: artist-initiated activity in Canada, 1939-87*. Toronto: The Power Plant, 1987, p. 10. Catálogo de exposição.

O Canadá não possui uma identidade geográfica como o Brasil ou a Venezuela, por exemplo. Visualmente para nós, do ponto de vista geográfico, é mais fácil entendermo-nos como território: um país. Por outro lado, apesar da aparência fragmentada de seu território, o Canadá exibe uma coerência cultural, um mapa cultural. No Brasil, não conseguimos sequer delinear esse tipo de planificação. Venho acompanhando a produção de arte contemporânea canadense nesses últimos dez anos e essa qualidade territorial da arte emerge com facilidade⁴. Esse tecido cultural canadense e sua produção apóiam-se basicamente em novos e revigorados entendimentos de arte, cultura e conhecimento, absorvendo com inteligência conceitos contemporâneos lançados por mentes sensíveis e aguçadas do século XX, como Marshall McLuhan, por exemplo. A construção desse tecido cultural relativizado não apenas usou novos conceitos e idéias, mas também se apoiou em experiências passadas. O Canadá possui um razoável número de museus voltados para a arte contemporânea; e a qualidade de seu ensino da arte é comparável à das melhores universidades americanas ou européias. O que diferencia de fato o Canadá de outros cenários de arte é uma rede de centros dirigidos por artistas (*artist-run centres*) que, apoiados pelo governo (federal, estadual e municipal), se tornaram responsáveis pela continuidade de um experimentalismo, de uma arte processual oriunda dos movimentos de vanguarda da arte moderna. Esses centros criaram um recheio, uma ponte entre o lado mercadológico da arte e seu caráter oficial. Essa relação triádica, além de ter permitido a construção de um tecido cultural flexível e dinâmico capaz de cobrir e diminuir as distâncias geográficas e culturais daquele imenso país, também patrocina a sua sustentação e dinamização.

⁴ Através da concessão de uma bolsa de estudos pelo governo canadense, "Faculty Enrichment Program", tive a oportunidade de visitar, em outubro de 1995, as principais cidades daquele país e seus principais centros de arte, como museus e centros de artistas (*artists-run-centres*). Além dessa viagem, tenho acompanhado com muito interesse a arte contemporânea canadense a partir da Bienal de 1987. Nessa ocasião fiquei impressionado com a coerência da proposta curatorial canadense que, mesmo apresentando uma seleção das diversas tendências da arte contemporânea daquele país, conseguiu repassar essa idéia territorial de cultura. O meu acompanhamento dessa produção não tem se dado apenas através desse nosso evento internacional, mas também através de exposições no exterior, como a curada por Carol Brown e Bruce Ferguson em 1991, "Un-natural traces, contemporary art from Canada", no Barbican Centre, em Londres, Inglaterra.

CANADÁ: UM MODELO A SEGUIR?

Não necessariamente. Trata-se muito mais da citação de um exemplo “excêntrico” que demonstra com sucesso a possibilidade do emprego de estratégias e atitudes de vanguarda na construção e manutenção de contextos relativos. Estes, além de estarem interconectados entre si, participam também do que McLuhan chamou de aldeia global. Desde a década de 1980, existe, nessa aldeia, uma porção ou um “bairro” que é tipicamente canadense. Esse fato contrasta com o caráter basicamente eurocêntrico dessa aldeia.

O Canadá, assim, não apenas possui artistas internacionais como também contribui para a sustentação e expansão de uma rede de arte contemporânea com propensões ao multiculturalismo.

No Brasil, hoje, há sinais de que esse tipo de empreendimento é possível. Artistas estão se agrupando não necessariamente por afinidade conceitual, de estilo ou ideologia, mas por razões estratégicas, com o intuito de vencer certas barreiras impostas pelas idiosincrasias desse pseudo-sistema que, de certa forma, se contrapõe à produção de nossa arte contemporânea. Nota-se que alguns artistas começaram recentemente a:

- organizar exposições alternativas,
- buscar novos espaços para seu trabalho,
- editar revistas,
- comentar criticamente seu próprio trabalho,
- manter ateliês coletivos e
- criar fóruns paralelos de discussão que há muito deixaram de existir.

Esse esforço poderá não só revigorar as atuais estruturas institucionais como também promover a modelação de um território cultural, um contexto relativizado, criativo e crítico, criado e mantido pelos próprios produtores da cultura deste país chamado Brasil.

Há um Brasil. Há muitos Brasis. Há dois Brasis.

É nesse território – UNITÁRIO e múlti-plo – que se faz(em) uma/várias arte(s). Um “Brasil” acaba sendo um ponto de vista, do qual se olha o mundo. “Antes de os portugueses terem descoberto o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Oswald de Andrade, 1928). A cultura que se faria no Brasil – veremos – seria obra de artistas antropófagos.

Nada mais simples que explicar o Brasil (ou talvez mais complexo). Quase como uma tautologia, pode-se dizer que o Brasil existe porque há no Brasil um certo desejo de Brasil, como se unificado por alguma dimensão consensual desse país múltiplo. Talvez por isso, no catálogo da mostra “Information” no MOMA em 1970 (mas também porque era o apogeu da ditadura militar de 1964), não havia no comportamento de artistas de alta envergadura uma necessidade de representar o Brasil (simbólica ou institucionalmente), como declararam Hélio Oiticica (“*I am not here representing Brazil; or representing anything else*”) e Cildo Meireles (“*I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality*”). É por aí que a escritora Clarice Lispector, numa crônica, escreve “*I belong to Brazil in the sense that I am Brazilian*”. Nisso, Lispector quase se inscreve naquela categoria de “explicadores do Brasil” (Sérgio Buarque de Holanda, Lévi-Strauss ou Gilberto Freyre, e, na música, Caetano Veloso). Já se disse que o Brasil adquire coesão através da língua, da religião, da psicologia social ou da capacidade de miscigenação do colonizador português, da música ou até mesmo do futebol. A moeda é um espaço de coesão social com o qual trabalharam os artistas Cildo Meireles (operando no próprio sistema de circulação como um circuito ideológico), Waltercio Caldas e Jac Leirner (numa série, a artista joga com a homofonia das palavras “cem” = 100 e “sem” = falta, despossuído). Meireles criou uma cédula de Zero Cruzeiro (então o padrão monetário do Brasil), ostentando imagens de um índio e de um interno em hospital psiquiátrico naqueles espaços onde as cédulas exibem imagens de reis, presidentes e heróis. Reunindo o *Elogio à loucura* de Erasmo e o elogio ao bom selvagem de J. J. Rousseau,

Meireles fala de um grau zero da razão, que no Brasil são também grupos aos quais a sociedade parece negar qualquer valor.

Em 1924, o poeta Oswald de Andrade afirmava-se “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”. A arte brasileira talvez seja como o brasileiro é: Macunaíma (o personagem do romance rapsódico de Mário de Andrade), isto é, talvez seja daquela classe dos heróis sem nenhum caráter, que aqui diríamos ser uma forma criticamente problematizadora de discutir sua especificidade a partir do grau zero da formação de sua identidade cultural. Num jogo de palavras em que o dilema shakespeariano se confunde com o nome de importante grupo indígena do Brasil, Oswald de Andrade declara sinteticamente em seu Manifesto de 1928: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. *Tupi, or not tupi, that is the question*”.

Há muitos Brasis. O Brasil é um país de telespectadores analfabetos. O Brasil inventa a discussão e o termo “arte pós-moderna” (a condição pós-moderna foi discutida em 1966 pelo crítico Mário Pedrosa, com motivos, argumentos, substratos filosóficos semelhantes aos que ocupariam o pensamento europeu e norte-americano nos anos 1970 e 1980). Pedrosa, no Rio de Janeiro, falava no gueto – isso equivale a dizer que não falava para o mundo. Estranhamente, o Brasil inicia e supera a discussão sobre o pós-moderno antes da Europa, mas sobretudo antes que vastos segmentos de sua população atingissem a modernidade com a alfabetização.

Há uma arte implícita do “Brasil, país do futuro”. É uma arte de desenganos. O século XX viu distintos fluxos da arte que traziam certa crença no progresso e antecipação do futuro. Necessidade de realização quase messiânica do mito e das promessas de futuro: Futurismo, Desenvolvimentismo, Primeiro Mundismo. A etapa inicial do Modernismo nesses trópicos, sem uma adequada compreensão do programa dos movimentos europeus, ingenuamente se autoproclamava “futurista” (enquanto em Buenos Aires, Borges já falava da inadequação desse movimento como modelo). Nos dois Brasis, o país que experimentava uma incipiente industrialização ameaçava o país rural com promessas estéticas e táticas de choque futurista e escândalos dadaístas. É do fundo do mato-virgem que nasce a Antropofagia, não como dieta alimentar ou compensação por falta de proteínas, mas como programa de absorção tensa e criativa dos valores do Outro transformada em energia própria, confrontada com os valores próprios e fundida em linguagem. O nosso futuro – e a

identidade que se constituía simbolicamente – implicava inventar um passado próprio que se projetasse na cultura. A máquina de guerra futurista se transformava em tacape tapuia.

Depois, na Guerra Fria, o desenvolvimentismo tornou-se a nova promessa, contraposta às investidas da utopia socialista. Nelson Rockefeller *versus* Stalin: Bienal de São Paulo e Museus de Arte Moderna no Rio e São Paulo (com presença de obras de Pollock ou Rothko, ícones de individualidade em arte) *versus* programas do partido comunista (como os Clubes de Gravura). Bauhaus e Ulm ofereciam o modelo estético para a sociedade que prometia realizar uma modernidade. A abstração geométrica, mais para o cálculo da arte concreta de Max Bill do que os riscos e sonhos da pequena utopia gráfica soviética, via México. Na justa medida e pressa, construiu-se Brasília, a cidade ideal. O urbanismo e a arquitetura monumental erigiram a cidade justa, piedosa crença no estilo moderno como argamassa da utopia social. Haveria esperança porque a cidade era moderna. E o paradoxo de uma cidade nova sem arte abstrata ou construtiva, por gosto de seu arquiteto. O Brasil vive novas dimensões da relação espaço/tempo. A aceleração do tempo (a industrialização e o Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek: crescer cinquenta anos em cinco) e o crescimento sem limite (“São Paulo não pode parar” e a marcha brasileira para o Oeste com Brasília). Nesse quadro, a crise do Concretismo e sua solução em Neoconcretismo revelam os limites do modelo estético “progressista”, que o gramsciano Waldemar Cordeiro havia se dedicado a construir.

Com grande precisão, Barrio compreendeu que os materiais condicionavam a linguagem dos artistas dos países mais pobres. Em manifesto, propõe um novo vocabulário de materiais (lixo, dejetos do corpo etc.) que possibilitasse potente expressão. Em plena ditadura, fez trouxas ensangüentadas, que ambigüamente se pareciam com corpos mutilados, e as distribuiu em lugares ermos, disparando reações populares. Hoje, como é típico dos países do Terceiro Mundo ou de uma arte que busca pairar sobre as tensões do tecido social, o ufanismo neoliberal proclama a realização de “padrões do Primeiro Mundo”, espelho e rápido substituto do “Brasil Grande” da ditadura de 1964. Arte, metas do governo ou discurso da publicidade convergem para o mesmo simulacro. Agora, uma simples afluência, revelada no uso suntuário dos materiais, esconde uma certa academia de materismos e gestos simulando a melancólica realização do programa estético de Greenberg.

Melhor é a arte da contramão. A pungente obra de Goeldi e Guignard, cada um a seu modo, desempenhando o papel de o Outro da banda de música do Modernismo. Ou a obra lírica de Volpi, as delicadas monotipias de Mira Schendel, arte tênue, “o que se faz de um cabelo e o que pode ser uma viga”, como analisa Max Bense. “Da adversidade, vivemos” – escreveu Hélio Oiticica. A arte seria, então, desmedida e exatidão. Razão em pânico, delicados saberes inauditos.

Há dois Brasís. São separados por um abismo, opostos. Rural e industrial. Há um Brasil avançado tecnologicamente e há um Brasil onde ainda ressoam, na literatura de cordel, acordes e mitologias de um cancionero ibérico medieval. Miserável e rico, ou dividido entre o “bom selvagem” e o “capitalismo selvagem”. Há um Brasil formado por um encontro de culturas e há um Brasil que ainda hoje projeta as conseqüências da escravidão. A rígida estrutura de classes e a imobilidade social no Brasil não se alteraram com a queda do muro de Berlim e o ocaso do império soviético...

Há um Brasil sem pontos cardeais, que pouco sabe de diálogos Leste/Oeste ou Norte/Sul. Esse Brasil nunca compreenderia a lição de Torres-García, que inverte o mapa da América do Sul e diz que o nosso Norte é o Sul, isto é, que nosso ponto de orientação deve ser determinado por nós mesmos. O Brasil desprezou até aqui o diálogo com seus vizinhos. Até a década de 1980 havia grande dificuldade em assumir o bloco cultural latino-americano (com algumas exceções, como a crítica Aracy Amaral). Foram os curadores europeus e norte-americanos que “latino-americanizaram” a arte brasileira. Tivemos medo, suspeita e mal-estar. Temíamos que as nossas bananas fossem confundidas como procedentes de alguma República de Bananas qualquer. Havia quem preferisse que fôssemos “universais”, espécie de filhos mestiços da razão Ocidental. Para que tanto temor? Já tínhamos a chave do mundo: a Bienal de São Paulo, que hoje envolve artistas de mais de oitenta países.

Há um Brasil que se lembra do mundo e outro Brasil que se esquece de si mesmo. Esse primeiro Brasil tem museus com cinco Cézannes ou cinco Van Goghs. O segundo Brasil não tinha nenhuma obra de Hélio Oiticica em museu até meados da década de 1980. O Brasil é também um sistema de arte de equidistância: a mesma distância política que separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros hegemônicos

do país (São Paulo e Rio de Janeiro). Em outras palavras: o (neo/pós) colonialismo das relações internacionais se reproduz como um (neo/pós) colonialismo interno. Uma concentração de artistas e de instituições de arte corresponde a uma concentração de renda interna num quadro de graves desequilíbrios regionais estruturais. Nesse quadro político, os mapas de Anna Bella Geiger representam a imagem gráfica do sistema de poder das artes no mundo e suas conseqüências sobre a América Latina, a partir das convenções cartográficas de Mercator.

Adversidade, a viga feita em cabelo, a precariedade, os equilíbrios instáveis, *Zero dollar* (obra de Cildo Meireles), obras feitas de ação e tempo (Oiticica e Clark) são valores de uma arte magra no território da forma barroca. Na música, ouvimos canções como “Desafinado” ou “Samba de uma nota só”. E a nossa poesia tem estruturas como “ossos de borboleta” (Murilo Mendes). A obra de Fernanda Gomes é feita de quase nada: fios de cabelo, palavras recortadas do dicionário, alfinetes. A obra *Cruzeiro do Sul* de Cildo Meireles é um pequeno cubo de 9 mm, feito com duas madeiras (uma dura e outra mole) usadas pelos índios para a produção do fogo. O pequeno cubo deve ficar sozinho em espaços de até 2 mil m². Confronta-se aí com a potência do fogo, física e mítica. No entanto, o plano simbólico é destruído por outra pequena imensidão tecnológica: a introdução do fósforo ou de um isqueiro no ambiente de uma tribo é suficiente para destruir sua visão cosmogônica, com seus apoios na origem do fogo. No fim da década de 1950, Amilcar de Castro reduz a escultura a dois atos: cortar e dobrar uma chapa de aço, como duas operações que se mantêm visíveis na obra, com índice de transparência do método. Isso não é forma frágil, mas sim densidade.

Inútil, no entanto, tratar da arte brasileira a partir do Minimalismo. Sem uma tradição maior de pintura, no Brasil produz-se, a partir de fins da década de 1950, uma arte de antecipações. Tentar reduzi-la à dicção minimalista é negar a existência de possibilidades de histórias da arte paralelas. Ao contrário, certos arranjos formais assemelhados da arte brasileira são contemporâneos (como certas fissuras entre os planos/telas na obra de Lygia Clark e Ad Reinhardt) ou mesmo têm aqui seus precedentes (como de Lygia Pape sobre Frank Stella ou Robert Morris, a redução da escultura a dois verbos por Amilcar de Castro, mais econômica que as dezenas de ações/verbos de Richard Serra). Na América Latina se poderia falar de uma redução ao essencial.

Opostamente, nos Estados Unidos, o “*less is more*” minimalista é ainda um processo de acumulação ao revés, como se o vocabulário plástico fosse submetido a uma espécie de denegação: quanto mais nega (isto é, quanto mais reduz) mais quer (isto é, trata de acumulação e expansão). O que se extrai dessas postulações é o americanocentrismo desse olhar. Alguns críticos (ou viajantes “etnólogos”?) analisam obras brasileiras, como a de Waltercio Caldas, na perspectiva do Minimalismo. Essa é a tentação de uma crítica que substituiria o eurocentrismo por um norte-americanocentrismo. Se aqueles princípios de economia do Minimalismo funcionam como um diagrama de uma ética do capitalismo, na arte brasileira encontra-se uma marca ética que aponta para uma idéia de cidadania e, sobretudo, para uma noção de alteridade e resposta à crise social permanente do país (e menos para uma noção de arte engajada).

Faz-se, no Brasil, uma arte que *ferre e cura*.

Ferre com o *Tacape* de Tunga ou o *Mapa mudo* (um mapa do Brasil em cacos de vidro), o tapete, o bumerangue e o consolador de cacos de vidro de Ivens Machado. Sociedade nacional, vida doméstica, relações de alteridade e indivíduo estão representados respectivamente nesses objetos de Machado, como uma espécie de advertência sobre o que já sabíamos: ninguém te ouvirá no país do indivíduo, escreveu um poeta. Outro poeta, João Cabral de Melo Neto, escreve:

O que vive
não entorpece.
O que vive fere.

Arte de crimes ecológicos (não apenas as esculturas de troncos queimados das florestas destruídas de Krajcberg), mas do *Totem* de Cildo Meireles: galinhas amarradas a um tronco são queimadas vivas. Esse totem é uma espécie de arte de bonzos, contemporânea à guerra do Vietnã, e remetia aos presos políticos, torturados nas prisões brasileiras na ditadura de 1964. Sendo Monumento ao Preso Político, era uma espécie de voz do gueto, isto é, ar no vácuo. Possibilidade (para o preso isolado) de dizer através do artista. Cura do silêncio.

Uma arte que cura, mas que não cura só pelo óbvio, como os objetos relacionais num processo terapêutico da “não artista” Lygia Clark. A artista já havia afirmado: “O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio:

o repetir é lhe dar uma outra significação. Ele não contém nenhum traço de percepção do passado. [...] Só o instante é ato de vida”. Aqui estamos diante de uma arte das pulsões de vida. É uma arte dos sentidos, que não recalca a libido. Admite e erotiza a participação do Outro. Hélio Oiticica dirigiu suas proposições aos sentidos para produzir uma *percepção total* atuando sobre a *supra-sensação*, que dilatasse as *capacidades sensoriais habituais* do indivíduo. Toda experimentação, superando os condicionamentos, dizia Oiticica, desemboca no próprio problema da liberdade. Uma obra de arte que, para realizar sua completude, requisita o tempo imanente do Outro é, portanto, um ato de politização. O Outro, em tempos de ditadura e ruptura dos limites da linguagem da arte, é sujeito. Clark e Oiticica haviam curado a arte da melancolia.

“Onde está a matemática?”, perguntava Max Bill perplexo e irritado diante das primeiras manifestações do Concretismo brasileiro, sob o impacto do suíço, trazido aos trópicos pela Bienal de São Paulo e os novos museus de arte. O Brasil ama o pânico da razão. Desmedida e vertigem. No Rio de Janeiro, os primeiros artistas geométricos (Almir Mavigner e Ivan Serpa) primeiro trabalharam no programa do Centro Psiquiátrico D. Pedro II, no programa de arte e terapia da Dra. Nise da Silveira. Na década de 1940, artistas, como gatos, eram aí co-terapeutas. Antes de verem Mondrian, Max Bill, Tauter-
Arp e outros, Mavigner e Serpa viram naquele hospital as primeiras obras concretas feitas no Brasil: os movimentos de pequenos quadrados negros sobre fundo branco, redução da imagem do jogo de dominó, do interno Arthur Amora da instituição psiquiátrica. Mavigner depois foi para Ulm, levado por Max Bill. Serpa foi professor de Hélio Oiticica e Waltercio Caldas. A ciência, como na obra de Tunga, é pseudo-exatidão, como uma episteme que se fizesse no contágio poético.

A arte brasileira já se curou de uma síndrome de atributo da razão. Livrou-se do papel de ser uma espécie de encarnação do Verbo, ilustração de teorias. Desde o conto *O alienista*, de Machado de Assis, que a cultura do Brasil não sabe – e nem quer saber – dos limites entre razão e loucura desbordadas. Antonio Manuel fez um filme com o título *Loucura e cultura*. “Há uma dúvida que pertence à clareza” escreve Waltercio Caldas. As aparências não enganam, mas também nada garantem. Nelson Leirner inscreveu um porco empalhado num salão de arte no período da ditadura. A operação de Leirner foi a introdução de um dilema insolúvel ao júri do salão oficial, um pequeno diagrama da

estrutura do Estado autoritário: se o aceitasse como obra, o júri demonstraria não saber distinguir um porco de uma obra de arte. Se recusasse, estaria confundindo uma obra de arte com um porco. Em última análise, a ação de Leirner era demonstrar a irracionalidade do terror. A arte é “exercício experimental da liberdade”, há algumas décadas afirmava o crítico Mário Pedrosa.

Poderíamos falar, no Brasil, de uma arte de negociações. A Antropofagia (na literatura de Oswald de Andrade ou na pintura de Tarsila do Amaral) consagra uma formação étnica, de negociação de valores culturais entre distintos grupos nativos, europeus e africanos. Na ditadura, os artistas construíram uma arte de resistência e um espaço político da obra (Nelson Leirner, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Hélio Oiticica; Lygia Clark, Antonio Dias). As relações de alteridade na fotografia de Rosângela Rennó ou de Paula Trope, com suas fotos de crianças de rua em câmara de *pin-hole*, ao mesmo tempo em que esses meninos também fotografam objetos de sua preferência com a mesma câmara e se tornam sujeitos da linguagem fotográfica. No campo retórico, o Brasil livrou-se do miserabilismo. Em troca, não perdeu de vista o oprimido.

Uma recente pesquisa¹ revela que 43% da população considera o Brasil o país mais feliz do mundo e 9% considera o Brasil o país mais infeliz do mundo (só perdendo para a “África” e Etiópia, com 12%, mas ganhando da Bósnia em infelicidade). O otimismo brasileiro vive um mal-estar diário ao ler os jornais, confrontar-se com a fragilidade das conquistas sociais. A precariedade da vida à margem da subsistência marca a vida do país. Nesse quadro, temos uma arte de resistência contra o *Olvido*, como na instalação de Cildo Meireles, e exclusão. Na fotografia, Rosângela Rennó trabalha com um conceito de amnésia social. Nessa sociedade, fotografa-se para esquecer. A fotografia seria um mecanismo ativo de produção de esquecimento, ali onde existe abandono social. É a isso que se opõe a arte de Rennó. No Brasil, a minoria é a maioria.

Se, na arte moderna em geral, deve-se falar de um discurso masculino triunfante, a questão no Brasil é diferente. Na história da arte do Brasil, não cabe falar de uma *contribuição* das mulheres. Ainda que menos do que muitos países da América Latina, o Brasil é um país machista. Dizer que a mulher *contribui* para a arte moderna brasileira seria menosprezar sua participação.

¹ Pesquisa do Datafolha, publicada na *Folha de S. Paulo*, 25 de maio de 1997.

Na verdade, a mulher constitui a arte brasileira do século XX, quase sempre à frente, muitas vezes ao lado e raramente atrás dos homens. A arte moderna explode com Anita Malfatti e ganha seu conceito maior (Antropofagia) com Tarsila. Depois houve Maria Martins, Lygia Clark e Lygia Pape, Maria Leontina e Mira Schendel, Fayga Ostrower e Tomie Ohtake e tantas outras. Já prenunciando, Oswald de Andrade, em seu Manifesto Antropofágico, celebra o matriarcado de Pindorama, território que um dia passou a se denominar Brasil.

Divergindo da posição simplista da arte engajada, no Brasil produziu-se uma arte de cidadania. Hélio Oiticica trata de uma ordem ético-social da arte, pertinente ao “problema mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam” (em “Nova Objetividade Brasileira”, 1967). Os reflexos da *Pop Art* no Brasil foram filtrados por um processo de negociação com o real, como superação de contradições. Onde a *Pop Art* americana era referência ao universo da comunicação de massa, aqui se enfrentou a questão do analfabetismo, das formas tradicionais de comunicação (como Antonio Henrique Amaral, Samico e Anna Maria Maiolino e suas referências à literatura de cordel e suas imagens xilográficas) e a censura em período ditatorial (de modo comparável à experiência da Equipo Crónica ou Genovés na Espanha). Gramsciano, o artista Waldemar Cordeiro afirma que não basta que apenas os meios de produção estejam à disposição de todos, mas também os de comunicação. Marx encontra Barthes e McLuhan. Onde a *Pop Art* celebrava o consumo, aqui se explorou o consumo marginal, a economia de subsistência e a miséria estrutural (também o argentino Antonio Berni, com seu personagem Juanito Laguna, enfrenta essas contradições em pinturas feitas do lixo dos arrabaldes de Buenos Aires). Existe ainda uma relação entre escatologia e *ethos* no Brasil. Vimos como o artista Artur Barrio, argumentando que os materiais de arte eram impostos e seu preço condicionava a criação, sobretudo no Terceiro Mundo, passou a usar materiais perecíveis, baratos (1969). Com Barrio, a escatologia deixa de ser uma questão de dejetos, para restaurar seu sentido filosófico de indagação sobre o destino último das coisas. É assim, contemporaneamente, com a obra de artistas como Frida Baranek (e os restos da indústria bélica americana), Fernanda Gomes, Jac Leirner ou Nina Moraes. Na experiência brasileira, o artista não apenas fez a arte, mas também teve de constituir, muitas vezes, o espaço social e armar a possibilidade política de seu discurso. Uma marca que atravessou gerações de

artistas brasileiros deste século, como Goeldi, Oiticica ou Cildo Meireles, foi a tradição de tomar a arte como uma experiência ética.

A arte brasileira toca a palavra e é moldada pelo verbo. No século XVIII, os poetas brasileiros enfrentaram a desmedida das florestas nativas, seus habitantes e seus mitos e o descompasso com o modelo do bosque de Virgílio. A crise dessa Arcádia tropical prenuncia relações ora tensas ora convergentes entre o olhar e o discurso verbal. No Modernismo, os escritores (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira) foram uma espécie de artilharia da arte moderna, na defesa de Anita Malfatti, Tarsila, Ismael Nery e outros.

Sérgio Camargo advogou o “vácuo verbal” diante do fato plástico. Sem anúncio e sem retórica, Mira Schendel já havia frabalhado, em suas monotípias, os limites do indizível e a re-escultura do vazio. O indizível (das questões propostas por Wittgenstein ao conceito de Deus pelo raciocínio da *apophasis*) é desbastado daquilo que ainda se poderia dizer através do signo visual. Hélio Oiticica exigiu, na obra *Homenagem a Cara de Cavalo*, o silêncio na contemplação do corpo de um bandido morto, visto como um índice da revolta individual com o Brasil, país de impossibilidades sociais. Na instalação *Entrevidas*, Anna Maria Maiolino criou uma superfície recoberta por ovos, pela qual se devia caminhar. A tensão em face do símbolo da vida e do frágil cresce à medida que se avança sobre o território. Maiolino explorou aí as relações entre o momento pré-verbal (simbolizado no pré-nascimento) e o não-verbal (aquilo que não se diz por limites da linguagem ou da experiência, como a vida num período de ditadura). Cildo Meireles tratou não das interdições, mas da impossibilidade política de dizer sob o Terror contemporâneo. Em sua obra, a “voz do gueto” é a constituição da dizibilidade frente à opressão. Para Cildo Meireles, explorando os limites da razão iluminista, era necessário enfrentar os limites do mensurável e, por consequência, das possibilidades de apreensão racional do mundo, como em *Eureka/Blindhotland*.

Existe, também no Brasil, um campo de arte de substantivos. Filosofia, Barroco e superfície são três exemplos. A *filosofia* de Merleau-Ponty de “L’œil et l’esprit”, com sua questão da carnalidade da arte, subjaz na obra de Hélio Oiticica (*Bólides*) e Lygia Clark (*Obra mole*). Tunga trabalhou sobre questões abertas por Santo Agostinho ou Bataille. A topologia da psicanálise de Lacan deve ser confrontada com a obra de Tunga (os *Toros*) ou a fita de Moebius na produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica (respectivamente com as obras *Caminhando* e

alguns *Parangolés*), conotando a continuidade entre o Eu e o Outro. Do mesmo modo, Wittgenstein marca o raciocínio plástico de Mira Schendel ou os conceitos de natureza dos jogos visuais de Waltercio Caldas. A filosofia ou a psicanálise aqui não são a sua ilustração pela arte, nem mesmo sua interpretação, mas funcionam como disparador do imaginário ou ponto de partida para uma problematização plástico-visual, em que a arte constitui sua própria episteme.

Essa arte de substantivos pode ser pensada com relação ao Barroco, que não se toma apenas como jogo de aparência, mas como forma persuasiva, retórica dos monumentos, argumento ideológico preciso da Contra-Reforma e da catequese na América. A instalação *Missão/Missões, how to build cathedrals* de Cildo Meireles não tem qualquer alusão ao Barroco, no entanto testemunha criticamente o argumento ideológico da forma barroca. Ao se compor de um chão de moedas ligado a um teto de ossos por uma coluna de hóstias, *Missão/Missões* indica que as relações de conexão do homem ao céu, reivindicada pela Igreja Católica na Contra-Reforma e demonstrada pelo templo barroco, era também uma conexão entre o capital e a morte (destruição das culturas nativas) através da catequese na América. Adriana Varejão cita o Barroco e a catequese não como uma colagem de estilos, mas como recuperação crítica do sentido da história na sua projeção sobre o presente, como continuidade da opressão. Cildo Meireles e Adriana Varejão, em duas gerações, testemunham uma idéia de agenciamento da história através da arte.

A relação substantiva entre arte e *superfície*, no Brasil, pode ser pensada a partir da obra de muitos artistas. Ou buscaria, numa apropriação de um texto de Nuno Ramos, “Inventar uma pele para tudo”, ou ainda operar os “três modos de invisibilidade: a) tudo refletir [...]; b) nada refletir; c) transparência”. Em Oswaldo Goeldi, a xilogravura era a tensão entre a noite moral e a luz cegante. Na obra de José Resende, a superfície opera a revelação do método de construção da escultura. Assim, a superfície, sendo fisicamente opaca, no entanto mantém-se conceitual e eticamente transparente, posto que se faz como revelação ética de sua inteligência e estratégia. A economia e a escultura da palavra, na poesia de João Cabral de Melo Neto, entre a seca do Nordeste e a severidade catalã, é palavra densa. Essa tradição de densidade admite que se pense, no Brasil, uma densidade da superfície.

Uma certa fotografia brasileira, que trabalha como intervenção na crise social, seria uma espécie de espessura da luz, como a produção de Claudia

Andujar e sua relação com a defesa dos índios ianomami. Na obra de Mário Cravo Neto, a superfície fotográfica e seu grão formam uma espécie de pele e seus poros, em que a identidade desloca-se das aparências físicas para uma relação simbólica e cosmogônica. A simbologia de Cravo Neto, muitas vezes, refere-se ao universo do candomblé da Bahia e sua obra filia-se à tradição aberta por Pierre Verger.

A aventura da obra de Lygia Clark, como a saga do plano, entre a geometria e a arquitetura, da arte à dimensão fantasmática, seria, em suma, a exploração da tese da densidade do plano. A *Obra mole* é um plano de borracha que se arma em estrutura, com seu corpo sensual que se molda com o mundo. *Caminhando* é uma proposta de percurso por uma estrutura de fita de Moebius (uma superfície contínua entre o dentro e o fora), que se transforma em experiência de tempo transcendente. Por vezes, a superfície é háptica, provocando o desejo do tato. Finalmente, o toque – a realização erótica do tato – é exigido para que a obra possa se realizar. É nesse momento que a cor torna-se corpo nos *Bólides* de Hélio Oiticica. Já não se trata apenas de superfície de luz, mas corporeidade capaz de oferecer experiências sensoriais múltiplas (cheiro, peso etc.) de espessura da cor. Nessas obras o tato, alusão aos sentidos, supera as aparências do corpo desejante, para atuar como energia da libido. Nessa tradição estaria a obra de Ernesto Neto. O *Espelho cego* de Cildo Meireles substitui a superfície por uma massa plástica cinza, que se molda com os dedos. Às avessas é um *Elogio à cegueira*, porque, em lugar de celebrar a visão, como em Diderot, explora os seus limites. A superfície é o território da visão e campo da obra de Waltercio Caldas. A cada projeto, esse artista parece buscar o grau zero do olhar. Seu objeto *Condutores da percepção*, dois bastões de cristal, aludem à transparência, ao cristalino da visão e à fragilidade do olhar. Para o artista Waltercio Caldas o olhar sobre a superfície é o desafio e a possibilidade de estar no mundo.

No Brasil, a idéia de equidistância parece aludir à proximidade entre Paraíso e Inferno e à sua equivalência. Contra um maniqueísmo entre os dois Brasis, existe a poética crítica da música de Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, ou a fotografia de Miguel do Rio Branco. As superfícies fotográficas de cor de Rio Branco, ora estridentes, ora suaves, resultam, em seu conjunto, de imagens rapsódicas do Brasil, como uma terrível e sedutora realidade que se exala como “doce suor amargo”.

A INSTAURAÇÃO: UM CONCEITO ENTRE INSTALAÇÃO E PERFORMANCE

Lisette Lagnado

É conhecida a insatisfação do artista diante de teorias sobre a criação. Quando uma obra propõe um problema de percepção, todas as tentativas para cercá-la parecem deslizar sobre uma totalidade silenciosa. Mesmo ávidas em agarrar seu objeto, palavras sofrem danos e gastos, submetidas a uma força entrópica. A impossibilidade de nomear, que habita o reino do discurso, dá origem ao conflito de interpretações. O processo de aproximação da obra está fadado à alegoria, seqüência de ficções que sempre remetem a uma anterioridade diferida (Paul de Man; Derrida). Mais do que delatar o aspecto redutivo da linguagem verbal, cresce a resistência da obra configurando uma não hermenêutica, espécie de “pensamento que não se deixaria pensar” (Blanchot). De todo modo, definir continua sendo uma exigência para alcançar a concretude do mundo, pois mesmo que, diante de um fenômeno, todas as definições entrem em colapso, torna-se urgente criar um conceito que possa novamente ir em busca de uma adesão ao real.

Posto isso, minha contribuição aqui consiste menos em apresentar um conjunto de artistas que em adensar idéias agregadas em torno de um verbete singular e ainda pouco difundido: “instauração”. Introduzido por Tunga, o conceito visava inicialmente substituir o uso impróprio dos termos “instalação” e *performance*, uma vez que os desdobramentos de tais manifestações já haviam sido rastreados à exaustão no pensamento contemporâneo. Cabe buscar agora a justeza de uma palavra capaz de abarcar no trabalho a fugacidade dos acontecimentos (um sopro ou uma explosão, por exemplo). O assunto ganha mais atualidade se for contextualizado dentro do interesse despertado por certos artistas na cena internacional: além de Hélio Oiticica (1937-80) e Lygia Clark (1920-88), que reafirmam o diálogo sujeito-objeto, a versatilidade poética de Tunga e Cabelo serve como excelente contraponto aos efeitos entediantes do simulacro.

Como compreender a natureza do gesto que “instaura”? Um primeiro cuidado se impõe: a instauração não é uma figura de linguagem “estável”. Os movi-

mentos que a constituem, embora constantes, apresentam uma unidade fragmentada. Seu valor de uso não constitui, de modo algum, uma categoria estética. Um pintor ou um fotógrafo, além de pintar e fotografar (ações ligadas à sua técnica de trabalho), também pode instaurar, desde que sua forma de expressão incorpore a fagulha da vida. Não é paradoxal afirmar que as fotografias de Arthur Omar, oriundas de figuras anônimas (*Antropologia da face gloriosa*, 1973-96), instauram a volta da aura na era da reproduzibilidade técnica¹. Como ele mesmo afirma: “A fagulha não tem corpo, ou seu corpo é tão fugaz que tende a zero”. Nesse caso, instaurar é “revelar pela primeira vez (o negativo)”, “uma coincidência, veloz e violenta”. Ou, ainda: instaurar não é “resgatar” (palavra que abunda nos textos atuais) uma pretensa modernidade em ruínas. É um processo que propõe liberar as imagens de uma exaustão simbólica.

É possível localizar uma série de elementos das danças performances de Robert Morris (apenas para citar um exemplo, *Waterman switch*, 1965, envolvia o artista dançando nu com Yvonne Rainer, ao lado de Lucinda Childs vestida de homem) que serão retomados e transformados no conceito de instauração. Robert Morris, como outros artistas atuantes em zonas liminares nos anos 1960-70, submeteu intensamente seu corpo a vários processos (desfiguração, transferência, fetichização), interpelando muitas vezes o público a interagir no desenvolvimento da obra². Esse tipo de manifestação, de forte teor político, esgotou-se quando o acaso ganhou previsibilidade, deixando portanto de produzir uma carga desestabilizadora.

Mas a “escultura de ação”, ou a “pintura viva”, ressurgiu nas expressões mais recentes, sublinhando a questão da passagem, dos vestígios de uma memória movediça. O parentesco com a *Action painting*, em que era imperativa a energia do gesto, é apenas longínquo, pois é preciso considerar uma mudança radical na percepção fenomenológica da estrutura sujeito-objeto. Distância em curto-circuito, o espaço entre o si-mesmo e o Outro coloca agora à deriva

¹ A produção de Arthur Omar engloba outros meios como vídeo e instalação.

² No Brasil, o interesse interdisciplinar, apoiado em textos poéticos e políticos, pelo teatro, cinema e dança, teve, desde a contribuição de Flávio de Carvalho (1899-1973), importantes representantes, tais como Lygia Pape (*Balé neoconcreto*, 1958-59) e Artur Barrio (*Livro de carne*, 1979), entre outros. O exemplo de Iole de Freitas (filmes experimentais *Light Work* e *Elements*, 1973) me parece ainda mais decisivo, uma vez que a artista levou para esculturas de fios, aramões e chapas a vivência de dezoito anos na dança contemporânea.

as noções de um sujeito forte. O que diferencia a instauração da *performance* é que o artista, sem abdicar do tom confessional que vem marcando os anos 1990, vem deslocando o foco de seu próprio corpo (como fizera a *Body art*) para corpos alheios. Agenciamento é fusão. Essa época parece cada vez mais fértil à “experiência interior” vislumbrada por Bataille: “Si-mesmo” não é o sujeito se isolando do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão entre sujeito e objeto”. Uma vez anulado o “pequeno eu” da subjetividade, sobra a pulsão da matéria¹.

Em termos históricos no Brasil, o campo da instauração mantém uma afinidade com o que Lygia Clark denominou “proposição”: sublinhar a ação do Outro, a descoberta de uma experiência primeira, a espontaneidade da nudez do corpo⁴. A eclosão da crise da estrutura do quadro (Mondrian) levou Clark a elaborar um campo de ação do qual o artista seria quase expulso⁵. Mas não deixa de ser reduutivo, ou talvez mero sintoma de uma crítica formalista remanescente, conferir-lhe exclusivamente a responsabilidade do deslocamento da estrutura para o espaço (ou, em outras palavras, a “ruptura do suporte”). Seu depoimento é muito mais amplo que a negação da geometria euclidiana, embora tenha sido o vetor para a articulação de um espaço orgânico inaugurado pelo movimento neoconcreto. Junto com Oiticica⁶, estabelece o diapasão do espírito de nosso tempo, e a tarefa da crítica consiste em sintonizar esse projeto, dito vanguarda nos anos 1960, com as inquietações mais recentes⁷.

¹ Cabe notar, nos textos críticos dos últimos quinze anos, a popularidade de um vocabulário tomado da biologia e do sistema imunológico, tributário tanto da biomorfia do Romantismo quanto do Surrealismo (Brancusi; Arp). As idéias ligadas à organicidade cunharam vários conceitos, do “hibridismo antropofágico” ao “rizoma” (Deleuze e Guattari).

⁴ Clark, a uma certa altura de sua vida, proclamou-se “não-artista”.

⁵ Não confundir com as teses pós-modernas do “fim da história”.

⁶ “A obra nasce de apenas um toque na matéria” (Oiticica, 1960).

⁷ O uso predominante de materiais sem nobreza (sacos vazios de batata, luvas de plástico, capas de guarda-chuva) não significa, em hipótese alguma, uma referência ao Novo Realismo ou à *Arte povera*. Clark, aliás, foi uma crítica severa dessa produção que marcou sua época: “A arte defendida pelo Restany é arte morta: sempre me dá a sensação da própria morte do objeto, do *bric-à-brac* cheio de vivências obscuras e nojentas! A crise é geral e terrível. Você vê todos em busca de uma originalidade pela originalidade... matérias orgânicas cheirando mal (quase) feitas sem o mínimo sentido de síntese ou transposição. É absolutamente outra espécie de naturalismo de péssima qualidade – não é arte de jeito nenhum”. Cf. carta escrita para Hélio Oiticica (Paris, s/d.). Em: *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas* (1964-1974). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 34.

Se Lygia Clark é tão atual hoje, se seu pensamento repercute de forma tão contundente, é porque sua ação corre por três artérias essenciais à produção emergente: o virtual, o efêmero e o erótico. Examinou detidamente as quatro etapas do nascimento: penetração, ovulação, germinação e expulsão. É motivo suficiente para alçá-la, como Louise Bourgeois, à matriarca de uma nova família de artistas que, em estilos híbridos, se ocupa do enigmático mundo interno da sexualidade feminina⁸. Não se trata, porém, de procurar uma justificativa temática, mas de sublinhar o modo de operar as investigações sobre o corpo: fricção com o Outro (procedimento psicanalítico) e tensão entre identidade e sociedade (busca antropológica). Isso incide diretamente sobre a instauração através de dois aspectos recorrentes:

- a roupa na arte: os *Parangolés* de Oiticica, *A casa é o corpo* e as máscaras de Clark têm ricos desdobramentos nos trabalhos de Laura Lima, Brígida Baltar e Leonilson (1957-93)⁹ – embora não seja possível, até o presente momento, localizar uma “instauração” no percurso desses dois últimos;

- uma preguiça baudelairiana ronda a criação desde a “cabine-lazer” com colchões para deitar de Oiticica: as xifópagas de Tunga flagradas no ócio de uma fantasia; o olhar extático nas fotografias de Arthur Omar; os pensamentos encapuzados de Cabelo meditam sobre um tempo e um mundo simultaneamente possíveis e irreais que, todavia, não deixam de flutuar numa solução de óleo e álcool.

A instauração apresenta o mundo; não o representa, não o glamouriza, não o pastichiza. Nesse sentido, é fundamental que as pessoas escolhidas sejam naturalmente extraídas do cotidiano (de preferência “amadores”) para mergulhar no “aqui-agora” da energia xamânica da criação. Um corpo é como qualquer outro quando se torna pura matéria (no trabalho e na morte). Como

⁸ Cf. a retomada por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss da noção de *ferida* de G. Bataille em *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

⁹ O conceito ainda é muito novo para apresentar contornos definitivos. Mereceria uma reflexão à parte a “instalação” de Leonilson na Capela do Morumbi (São Paulo, 1993), praticamente um *site specific work* e última obra que preparou sem poder ver o resultado em vida. Sumariamente descrito, o trabalho, que trata da desmaterialização do sujeito, é composto de cinco peças bordadas sobre camisas quase puidas revestindo cadeiras também muito desgastadas. As inscrições bordadas ostentam as seguintes inscrições: “da falsa moral”, “do bom coração” e “los delicias”.

bem apontou Genet, o olhar de Giacometti já havia percebido a crueza causada pela indiferenciação: “este parentesco manifesto em suas figuras me parece ser este lugar precioso onde o ser humano seria trazido àquilo que ele possui de mais irredutível: sua solidão de ser exatamente equivalente a qualquer outro”. Tanto as *Xifópagas* (1981) como *Under my hat* (1995) e *Querido amigo* (1996) de Tunga evocam o corpo numa experiência da comunhão e de intensa libido (imprimir sete vulvas sobre uma argila úmida). Quando colocadas em circulação, as xifópagas (seres femininos e gemelares unidos por uma trança de cabelo) propagam o *unheimlich* fardo da reprodução e da não-separação dos corpos em liberdade.

As instaurações de Laura Lima não escapam dessa atmosfera, acrescentando ainda o gesto tolhido (contrariamente à liberação da sensualidade proposta por Clark em trabalhos de realização coletiva), preso dentro de exuberantes peças de vestimentas de inspiração medieval. A repetição psicótica fornece um ritmo monocórdio: bater com um instrumento contra a parede, arrastar-se pelo chão, deixar uma bala se dissolver na boca aberta por um aparelho, partir com um machado um amontoado de doces, lançar flechas curvadas para si-mesmo, rezar, e até mesmo dormir. Em 1996, a artista apresentou uma criança que, vestida de uma camisola branca, tentava, em vão, saltar com uma corda dentro de uma poça de gelatina vermelha (“Antarctica Artes com a Folha”). A superfície mole impedia a volta completa do salto, desferido à exaustão. Ao lado desse acontecimento, cuja duração é variante, vídeos ao rés do chão, acoplados a uma lente, ficavam exibindo imagens que só podiam ser vistas por quem deitasse no chão: uma mulher grávida andando com uma gaiola de madeira aprisionando-lhe a barriga; uma moça tingindo os lábios de uma figura da Madona com seu sangue menstrual; duas mulheres nuas e atadas, jovem com velha, executando movimentos mínimos e tensos.

Todas essas situações, dirigidas pelo artista sem sua participação direta, mesclam aspectos ritualísticos dentro de uma configuração da impossibilidade (talvez isso explique por que a instauração mantém a vaga lembrança da liberdade onírica que tanto caracterizou o Surrealismo). Os devires, mesmo afirmativos, são atos imperceptíveis. Indicam direções que proclamam o revide do real (Hal Foster). A tradicional tarefa da arte de “tornar visível o invisível” está em xeque pois a racionalidade, que também passava pelo sentido do olhar, já é insuficiente. Arthur Omar aguça esse processo: “A rigor, não há nada para

ver [...]. Não se trata de um investimento da visão. É mais uma questão de rítmica vibracional. [...] Fazendo um só corpo com seu objeto. [...] Vamos aprender a olhar com os ombros, a olhar pelas costas, a enxergar com o branco dos olhos”.

Para um futuro próximo, o problema colocado pela instauração diz respeito às condições de existência de um artista que expõe os resíduos de uma passagem transitória sobre a matéria. Delírios ontológicos? Nada disso pode parecer novo na história, mas os efeitos da temporalidade sobre a arte nunca assumiram uma expressão tão direta: intensificar a duração *apenas enquanto ela está durando*.

•

CRÍTICA: A PALAVRA EM CRISE

Fernando Cocchiarale

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 1960 para os 1970, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. A contradição entre o uso, ainda em curso, de métodos e procedimentos de leitura herdados da clareza autodefinida dos *ismos* modernistas e a ausência de identidades fixas na arte atual – característica da produção contemporânea, deliberadamente cultivada pelos artistas – funciona como um obstáculo para o posicionamento crítico em face das novas circunstâncias que emergiram dessa crise. Um de seus sintomas mais claros reside na expectativa não só do público, como dos artistas e até da crítica, de reconhecer e designar com precisão, tal como no passado, produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade de sua “linguagem”¹.

O abandono gradual, pelo Modernismo, dos referentes em que se baseava a *mimesis* implicou no questionamento de categorias tradicionais como a de *conteúdo*, que, ancorada na representação, perdera a eficácia analítica de outrora, produzindo temporariamente um vazio semântico. O sentido auto-referente da forma moderna, sobretudo após o advento do Abstracionismo, em 1910, pôde ser construído, por exemplo, a partir da associação da obra de arte às questões da lingüística estrutural nascente (Saussure). Tornando a arte uma linguagem, o discurso teórico associou a *forma* plástica ao signo lingüístico e sua organização (composição) à noção de *estrutura*. Essa interpretação histórica identificou o significante (forma) e o significado (sentido) a ponto de, em muitos casos, torná-los um só, afirmando a vocação antiilusionista da forma plástica moderna, avessa a quaisquer simbolismos. Já a produção contemporânea, se examinada pelo mesmo prisma, percorre um caminho inverso: vem distanciando progressivamente significante e significado, até o limite de uma

¹ O primeiro, o sétimo e o oitavo parágrafos retomam idéias trabalhadas no texto “Situações transitivas”, feito para exposição de mesmo nome, na Galeria Joel Edelman Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, em 1995.

simbolização aparentemente tão subjetiva que pode sugerir uma resistência a toda forma de mediação pela palavra.

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. A atenção, talvez excessiva, aos processos de subjetivação inerentes à criação artística move, atualmente, mais do que nunca (mesmo se cotejarmos o caso de movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo abstrato), parcelas consideráveis da produção contemporânea, operando um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista. Ao contrário da produção tipicamente moderna, cuja ênfase na forma, nas linguagens e nos *ismos* inseria poéticas singulares no campo objetivo da história, a nova arte parece desprezar essa inserção, tornando difícil avaliá-la através do repertório teórico-crítico desenvolvido, desde o início do século XX, para captar e produzir o sentido das produções modernas, eminentemente formalizadas e, portanto, estranhas a esses segmentos da contemporaneidade.

Um dos principais teóricos da pós-modernidade, Hal Foster, reconhece que “grande parte da arte de hoje efetua a libertação diante da história e da sociedade por um movimento do eu – como se o eu *não* estivesse informado pela história, como se ainda estivesse oposto à sociedade. Esta é uma velha queixa: o movimento do indivíduo para dentro de si, a retirada da política “rumo à psicologia”². A crítica dirige-se fundamentalmente aos adeptos de um certo tipo de *pluralismo* que supõe ser a sociedade um conjunto de indivíduos, o lugar de trocas intersubjetivas em que nenhuma instância supra-individual, histórica, interviria. Mas o próprio Foster registra que o *eu* não é estranho à história, pois nela se delinea e se informa. Nesse sentido, importa menos o conteúdo simplificador do discurso desses artistas e críticos que a emergência e a disseminação de uma nova maneira de se produzir arte, esta sim impregnada de historicidade e, por isso mesmo, passível de ser pensada e objetivada na palavra.

Assim como a auto-referência modernista tornou inócuas muitas categorias estéticas então vigentes, suscitando uma revolução teórica, a emergência

² FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 38.

de processos artísticos de formalização mínima, compósita ou residual, neste fim de século XX, parece anunciar novas modalidades interpretativas. Por outro lado, se é legítimo afirmar que o *eu* não está aquém da história, devemos admitir, pelas mesmas razões, que o *Sujeito Teórico*³ não se situaria, de modo algum, além das circunstâncias específicas de uma determinada época. A teoria da arte não é pois um produto verdadeiro, perene e neutro, mas algo extremamente comprometido e informado pela vida social. Suas transformações, à primeira vista determinadas por processos endógenos de retificação e aprimoramento em direção à verdade, seriam sobretudo decorrentes de pressões exercidas pela dinâmica da produção artística.

A idéia de que o sentido verbal de produções artísticas individuais dependia de sua articulação a instâncias mais abrangentes, coletivas e portanto históricas, delineou-se, definitivamente, na segunda metade do século XVIII, quando surgiram a estética (Baumgarten e Kant), a história da arte (Winckelmann) e a teoria da arte (Lessing). Esses discursos consolidaram em seus desdobramentos, ao longo do século XIX, a compreensão de que a possibilidade de sua própria existência residia na ultrapassagem do entendimento da arte como mera manifestação pessoal, uma vez que nesse nível ela poderia, no máximo, tornar-se objeto de uma “psicologia”. Era portanto necessário alçá-la da esfera subjetiva para o campo objetivo da história, para o lugar em que o discurso teórico e a investigação formal reuniam-se para produzir um sentido coletivo.

Na luta contra os ideais de eternidade da arte – o belo normativo da *mimesis* clássica –, o artista moderno valorizou a ruptura plástico-formal como instrumento indispensável para a emergência do novo e da diferença, não só em

³ A origem da noção de indivíduo no Renascimento, ou seja, da subjetividade enquanto fundamento ético, estético e político, terminou por apresentar um problema: era preciso assegurar uma instância supra-individual que produzisse conhecimentos universais, válidos para todos, sem o concurso da expressão pessoal, fruto da subjetividade nascente. O *cogito* (penso) cartesiano, racional e objetivo, veio ao encontro da necessidade de constituição de um outro Sujeito, trans-subjetivo, impessoal, voltado para as questões gerais e universais, características do conhecimento filosófico e científico. A crítica kantiana, cerca de 140 anos mais tarde, delineou um novo Sujeito do conhecimento adequado à modernidade nascente. O indivíduo tornou-se, simultaneamente, senhor de sua subjetividade e agente virtual do conhecimento verdadeiro, esferas diferenciadas e indispensáveis para a existência da subjetividade e da objetividade, da expressão e do produto, do privado e do público.

relação ao passado, mas no âmbito da própria vanguarda. A pluralidade dos *ismos*, possível graças à destruição dos valores universais que o Classicismo pensava ter atingido, manifestou antes uma nova articulação da obra singular com o universo da arte, uma nova totalidade, que a atomização das questões estéticas em fragmentos subjetivos. Tal como havia ocorrido no mundo econômico, reestruturado através da divisão racional do trabalho e da especialização capitalistas, os princípios *absolutos* das Belas-Artes deram lugar ao universo *relativo* de movimentos artísticos claramente identificáveis e à sua progressiva proliferação ao longo da história do Modernismo. A visualidade moderna necessitou, por isso mesmo, de justificativas textuais produzidas não só por artistas – manifestos –, como pela crítica, destinadas a um público despreparado para acolhê-la, devido à resistência de hábitos de fruição impregnados pela tradição naturalista.

O artista que emerge da crise do Modernismo, inversamente, baralha referências, dilui as fronteiras entre pintura, desenho e escultura, utiliza-se de repertórios plástico-formais tradicionalmente contraditórios, de materiais de todo tipo. Busca, afinal, em fragmentos da história, entre o passado e o presente, nas várias regiões do saber e no cotidiano, a condição singular de sua obra, que se quer única. A identidade das coisas e situações torna-se, assim, transitiva, causando um estranhamento generalizado, porque o discurso não mais consegue fixá-la.

Mesmo assim, seria ingênuo considerarmos a emergência dessas questões um corte radical com o passado. Lições essenciais do Modernismo, como a da autonomia da arte em face da natureza ou de quaisquer outras possibilidades de representação, são um legado que não contradiz a revalorização da potência da imagem e do simbólico pelas práticas artísticas contemporâneas. Assim também, em decorrência da “incomunicabilidade” de poéticas fundadas basicamente na crença de um eu que se expressa, e, por isso mesmo, impossibilitado de filiar-se objetivamente, de moto próprio, a questões estéticas, permanece indispensável a mediação crítica entre o caráter singular dessas produções e seu sentido coletivo.

Instrumento essencial dessa mediação no período histórico do Modernismo, o discurso teórico-crítico parece incapaz atualmente de cumprir sozinho essa função. Sem contar com a positividade da auto-referência formal, cromática e espacial característica dos *ismos*, frente à fragmentação que se mani-

festa em pontos vitais do esgarçado campo das artes, a palavra e a lógica do circuito de arte produziram novas modalidades de articulação entre obra e fruidor.

No vácuo das grandes questões que a clareza formal das obras modernistas proporcionava ao discurso, o sentido coletivo da produção contemporânea deslocou-se inteiramente para fora do campo de ação do artista. Progressivamente, viu-se associado a uma nova dimensão *autoral* configurada pela ascensão vertiginosa de um novo agente do circuito: o *curador*. Essa função, essencial à lógica institucional das artes plásticas no fim do século XX, difere daquela do crítico de outrora que, respaldado apenas no discurso, exercia seu poder mediador. Em relação à nova arte, o *curador* deve, pois, produzir questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos.

Do terreno nebuloso que caracteriza toda transição histórica, somos levados a supor que a clareza limitada da palavra, ora em crise, vem se apoiando no silêncio *monstrativo* da subjetividade autoral do *curador*, exercida, como a do artista, na esfera da visibilidade.

UMA DINÂMICA DA ARTE BRASILEIRA: MODERNIDADE, INSTITUIÇÕES, INSTÂNCIA PÚBLICA

Sônia Salzstein

1

Nunca, como nas duas últimas décadas, a produção artística brasileira recebeu tanta atenção do meio cultural ou alcançou tanta visibilidade pública. A repercussão parece ter aumentado especialmente a partir de meados da década de 1990, em face de um surpreendente interesse internacional pela arte brasileira. O fato é que toda essa recente projeção pública dá o que pensar, sobretudo quando sabemos que o setor sempre compareceu de maneira tímida ao debate das questões culturais no país, sendo mesmo pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além de círculos especializados.

Pelo menos desde os anos 1950, entretanto – para não mencionar certos achados poéticos da Antropofagia, no contexto do movimento modernista de 1922 –, ele tem estado no centro de uma história de renovação e de sentido experimental comparável à da arquitetura moderna ou à do Cinema Novo. E desde já é preciso lembrar que, diferentemente desses dois célebres paradigmas da modernidade nacional, a arte moderna continua a desdobrar suas possibilidades no presente, reelaborando produtivamente todas as contradições que o sentido do moderno ainda pode implicar para a vida cultural no país. Todo o problema consiste, justamente, em que essa história até aqui não impregnou um campo social e uma dimensão pública.

Antes de discutirmos a imagem nova que a arte veio constituindo a partir do princípio da década de 1980, conviria, então, recapitular algumas passagens cruciais de sua trajetória. Sabemos, por exemplo, que a obra dos anos 1920 de Tarsila do Amaral (1886-1973) dispara um verdadeiro processo de autocompreensão da arte brasileira. Suas pinturas dos períodos “pau-brasil” (1924-25) e “antropofágico” (1928-29) pela primeira vez chamaram a atenção para o recalque da herança colonial e para o atávico sentimento brasileiro de subserviência ao modelo europeu. Deixavam-nos, desse modo, a aventura da busca de uma *forma moderna e brasileira*, isto é, aberta sim às transformações do mundo moderno, mas tentando formular para estas o ponto de vista local.

Decerto a obra aspirava ingenuamente à superação do atraso, mirando-se no espelho da civilização européia, tanto quanto nossos retardatários do Pós-Impressionismo, mas a novidade em Tarsila é que ela detectava o provincianismo e o ridículo da presunção culta que ditava o apego às fórmulas da academia francesa. Em franca ruptura com o meio, a artista representou um esforço inaugural para compreender a situação da dependência, revertendo a dinâmica injusta do modelo e da cópia, embaralhando as hierarquias aí demarcadas e assim reencontrando, por meio mesmo da apropriação arguta do modelo, a estratégia poética de sua superação.

Vemos então Tarsila às voltas com um sem-número de dificuldades para rebater o espaço cubista à paisagem brasileira, cujas formas naturais, carregadas de afetos, resistiam de todo jeito à racionalidade, à seriação e ao anonimato da ordem industrial, que bem ou mal açambarcava o país. Todavia, a importância dessa obra para a compreensão da questão moderna brasileira residiria justamente em que essas ambigüidades no enfrentamento dos rigores da superfície cubista traíam, não uma insuficiência pessoal, mas as contradições que se cravariam doravante sobre a sociedade brasileira, defrontada com as novas exigências do espaço moderno. Foi a artista, finalmente, que atinou com as condições de possibilidade de uma arte moderna brasileira, à exata medida que revelou que experimentávamos a modernidade *em plena sincronia com a matriz européia*, embora não podendo conhecer senão o lado reverso dessa modernidade.

Mas foi só mais tarde, a partir de meados do decênio de 1950, que o espaço moderno divisado por Tarsila pôde encontrar horizonte cultural propício; generalizava-se e fortificava-se num substrato social graças ao amplo programa de modernização do país. A elaboração teórica de Ferreira Gullar junto ao grupo neoconcreto e também as reflexões estéticas de Hélio Oiticica (1937-80) testemunhavam o quanto as artes visuais eram capazes de incitar a um pensamento de compreensão do Brasil. É claro que o texto do crítico e o do artista nem de longe sugeriam uma interpretação política ou social da questão cultural brasileira, ao contrário, surgiam no curso heterodoxo de um experimentalismo poético e formal. Além disso, a indagação de ambos, longe de qualquer tom militante, ancorava-se na noção primordial de um sujeito imanente, de cuja realização dependeria qualquer projeto de transformação social.

Não se pode negar, todavia, que tal indagação desenvolveu-se como a explicação empírica dos problemas e das possibilidades emancipatórias de um processo de modernização exógeno, pois nas reflexões de ambos tal sujeito só poderia brotar de um contexto como o brasileiro, livre dos compromissos da tradição e disposto à radicalidade dos gestos inaugurais. A originalidade das idéias de Gullar e Oiticica na discussão do processo cultural brasileiro estava, enfim, no duplo alcance de sua visada, porque diagnosticaram ao mesmo tempo a questão “interna”, particular, brasileira, e a “externa”, na qual interrogaram com ceticismo as perspectivas deixadas pela arte moderna e propugnaram a contribuição regeneradora da arte brasileira a esse legado. Se de um lado, então, realizavam a necessária especulação interior, de crítica dos conservadorismos locais e de tentativa de compreensão da marginalidade cultural brasileira em pleno surto mundial da expansão moderna dos anos 1950, de outro adivinhavam as possibilidades revitalizadoras do Brasil – esse grau zero cultural voltado ao moderno – no contexto internacional da arte.

Não seria por meio dessa reflexão que veríamos a herança construtiva moderna ser redirecionada, em solo brasileiro, para um rumo surpreendente e radical, que consumava a implacável tábula rasa do fetiche-objeto de arte? Não viveríamos simultaneamente ao contexto internacional, nas obras de princípios da década de 1960 de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape ou Mira Schendel, a experiência da arte como pura ação? Levando-se em conta a relevância de tais contribuições, é um tanto curioso que essa pequena tradição moderna, que se torna ainda mais interessante quando sabemos que já nasceu toda relativizada pelos ímpetos anárquicos e desconstrucionistas da cultura contemporânea, não tenha até aqui obtido reconhecimento do próprio meio e consolidado um aparato reflexivo de interpretação da questão cultural brasileira em geral. Esse é o ponto.

A arte brasileira moderna e contemporânea constitui um modelo privilegiado de análise do processo de renovação cultural do país dos anos 1950 à atualidade; trazê-la à discussão pública parece oportuno especialmente agora, em face da consistência cultural e do dinamismo que tem demonstrado, no exato momento em que nos vemos tragados num novo surto mundial de modernização. Concedamos, a propósito, que esse termo permaneça o mesmo, embora certamente devamos reconhecer que ele ressurgiu isento dos ânimos reformistas que os grandes ciclos de modernização, que arrastaram também

ciclos de internacionalização, sempre suscitaram no contexto cultural brasileiro desde os anos 1920.

De volta agora ao exame de nossa situação contemporânea. Todos sabemos que sob a nova ordem internacional, dominada por interesses institucionais de grande envergadura e escala mundial, permitindo a inédita emergência de contextos regionais num cenário até há pouco tempo excludente, a arte brasileira passou a freqüentar os principais pontos do circuito internacional e, conforme se disse, a tornar-se mais visível em seu próprio país. Seria bobagem, é claro, imaginar que essa carreira internacional deva-se a uma circunstância permissiva da globalização – não se pode esquecer que a arte brasileira porta esse dado diferencial em face de tantos outros contextos periféricos, que é sua herança experimental bastante forte, e que cedo ou tarde pressionaria para fazer-se reconhecer publicamente.

Mas, ao que tudo indica, a recente integração de um paradigma “arte brasileira” ao circuito internacional deverá pôr incessantemente à prova a consistência de nossa jovem história moderna. Já é possível perceber que a pressão de uma cultura “média”, globalizada e comercial, torna-se cada vez mais forte, tendendo a desagregar toda política local de adensamento. Não é de admirar, a propósito, que a despeito da atual repercussão interna e do reconhecimento no circuito internacional a arte brasileira permaneça institucionalmente tão recalcada em seu próprio país. Tudo leva a crer que as forças que engatam a arte brasileira à dinâmica do circuito internacional são tão impositivas que até certo ponto podem prescindir do desenvolvimento de um sistema de arte local – daí a situação aparentemente incongruente, que concilia o raquitismo institucional vigente com o ativo desempenho da produção artística.

De todo modo, daqui para frente as exigências de racionalidade, de profissionalização, de legitimidade cultural junto ao mercado e ao público deverão se cravar de modo incisivo sobre nosso meio artístico. As respostas que este dará a tais exigências permitirão avaliar com mais exatidão se isso que tentamos reconhecer historicamente como uma experiência moderna e contemporânea brasileira será suficiente para lidar com o novo estado de coisas, que até segunda ordem diz mais respeito aos imperativos da mundialização dos mercados (e da generalização do consumo) que a uma efetiva internacionalização da produção cultural (que pressuporia a universalização do acesso às condições de produção). Permitirão dizer também se conseguiremos

constituir alguma dimensão pública para a arte brasileira, para além da intensa exposição pública suscitada pela nova dinâmica internacional. Estamos, como se vê, no meio da travessia.

Em todo caso, o aspecto extravagante de toda essa situação é que os primeiros sinais do reconhecimento público tenham vindo “de fora” e que, a despeito da consolidação da produção artística, da emergência de um público de arte e de uma relativa profissionalização do meio, permaneçamos muito aquém daquela dimensão pública da arte brasileira. Prova do caráter ambivalente das transformações em curso é, por exemplo, um tipo de ação institucional tão monumental quanto provisório que vem redundando em megaeventos de arte e tristemente tomando o lugar da ação minguada e irregular das instituições públicas; estas, nos últimos anos, viram-se destituídas de qualquer papel significativo diante dos programas de redução do Estado e parecem ter abdicado mesmo de toda função normativa – de toda política pública, afinal. Para nos atermos apenas aos casos mais extremados, citaremos os escandalosos eventos de *marketing* cultural em que se converteram as exposições de Claude Monet apresentadas em 1997 no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo. Embora não se tratasse de eventos de arte brasileira, indicaram uma mobilização estridente de setores burocráticos e institucionais para forçar a inclusão das artes visuais na pauta nacional, atentos ao rendimento publicitário extra que tais exposições proporcionariam, ao testemunhar o momentoso ingresso do país na rota das exposições internacionais.

O fato de que os campeões do mercado de arte prossigam sendo os nomes consagrados pela ideologia nacional e populista, que cavalga a imaginação do público brasileiro desde os anos 1930 (em que imperava, é claro, a figura de Cândido Portinari), é mais uma chave para entendermos o caráter contraditório do processo de modernização em marcha. Afinal, se está havendo certo reconhecimento público em torno de uma imagem da arte moderna e contemporânea brasileira, como explicar que o mercado só se aventure pelos medalhões das gerações de 1920 a 1940? Nem mencionemos que a arte moderna dos anos 1950 e a produção contemporânea mal se vendem nos nichos especializados de mercado...

Que tipo de esfera pública é essa que vem se abrindo de maneira tão superficial quanto imperativa ao meio de arte brasileiro? Seria possível supor

que ela precipitaria (num processo heterodoxo, às avessas) um surto progressivo de institucionalização de nosso ambiente cultural? A essa altura, cabe chamar a atenção para o sentido modesto em que a noção de esfera pública vem surgindo neste texto. Não precisaremos revisitar toda a tradição política do pensamento ocidental desde a Revolução Francesa para entender que o termo “esfera pública” aqui não evoca mais que o lugar laicizado da cultura que herdamos da modernidade. Evoca também, puxando agora a discussão para as inquietações do século XX – o campo social que a arte moderna passou a constituir desde que, em meados do século XIX, emancipou-se de relações canônicas com patronos ou academias.

No contexto contemporâneo, o significado dessa esfera pública confundir-se-ia com o de um sistema da cultura, com suas instituições e critérios bem cravados socialmente, com sua capacidade, enfim, de institucionalizar a produção e fazê-la repercutir publicamente (entendamos o termo instituição e seus derivados num sentido bastante amplo, em suas ressonâncias sociais, e não apenas sob um aspecto jurídico ou formal; um mercado, uma história ou uma crítica de arte instituídos convertem-se em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte, do mesmo modo que se supõe que museus, galerias e instituições culturais devam sê-lo).

O quanto o sentido do que seja “público” mudou para a cultura contemporânea, desde as demonstrações do narcisismo publicitário e paroxístico da *Pop*, o quanto a noção de público acabou por recobrir e modificar o que tradicionalmente se entendeu por uma “esfera privada”, a ponto de ser difícil hoje distinguir o que é jurisdição de uma ou de outra, é outra coisa; para os fins propostos neste texto, importa observar que esfera pública diz respeito a esse lugar relativamente autônomo da produção cultural, em que essa se “institui” socialmente. Ora, já sabemos que a despeito de toda projeção pública permanecemos num estrato superficial de nossa vida institucional.

2

Examinar a arte no ponto de inflexão com suas instituições, quando se instauraria esse campo de relações culturais que constitui a esfera pública, é tarefa difícil. A recorrência tão descarada a variáveis extra-artísticas para alcançar algo da dinâmica mais interna da arte moderna e contemporânea brasileira

poderia acabar resultando no recalque dos problemas da forma. Aí está a lâmina fina sobre a qual se desenvolve nossa questão, cujas motivações, entretanto, me parecem urgentes e necessárias. Como estratégia para não andarmos em círculos em torno desse tema compósito, que tem a arte em seu centro mas cujos limites são difíceis de discernir, propomos a partir desse ponto o encaminhamento duplo e balanceado da discussão, de maneira que o exame dos problemas do espaço público, “externo”, “cultural”, ressoe sempre a experiência mais interna do espaço “formal” confrontado pelas próprias obras.

Redirecionemos portanto a noção de espaço público (que precede a de esfera pública) para “dentro” dos trabalhos. Isso nos permitirá investigar como, historicamente, a arte moderna brasileira reagiu em seus estratos formais ao nosso crônico esquivamento da noção de espaço público. Uma breve comparação com a tradição da arte norte-americana – em que tal noção ocupa lugar central – talvez nos ajude a perceber mais claramente os rebatimentos mútuos entre a dimensão cultural e a dimensão formal do espaço a que vimos nos referindo.

É fato bem conhecido que a arte e a cultura norte-americanas em geral têm uma longa história no cultivo dessa esfera pública, cujo ponto mais extremado no universo da arte contemporânea é, sem dúvida, o Minimalismo. É possível encontrar suas raízes já no século XIX, quando os pintores românticos (e de extração puritana...), muitas vezes educados no classicismo elegante da escola francesa, tratavam de purgar da arte uma subjetividade digressiva e caprichosa, ou tudo que pudesse, enfim, lembrar a contraproducente “cosmética francesa” das academias, para concentrar-se numa ética dos valores técnicos, profissionais e suprapessoais do trabalho.

A esse respeito, o crítico norte-americano Leo Steinberg chama a atenção para as esclarecedoras diferenças que detecta entre uma tela do francês Léon Gérôme (1824-1904) e outra de seu discípulo americano, Thomas Eakins (1844-1916)¹. Ambas tratam do tema do artista e seu modelo, tema por excelência autoprojeto e portanto profundamente revelador das formas pelas

¹ STEINBERG, Leo. *Other criteria*. Nova York: Oxford University Press, 1977, p. 57-8.

quais as respectivas tradições culturais desses artistas experimentam a questão da subjetividade. Observa Steinberg que significativamente a primeira, que evoca o célebre mito segundo o qual o mármore se transubstancia em carne pelas mãos do artista, coloca ênfase na recompensa erótica e no dispêndio subjetivo concedidos à genialidade da arte. Já a segunda, que descreve o mesmo tema, coloca o nu em posição secundária, de objeto de estudo e experimentação técnica, e assim redime a arte de suas eventuais conotações eróticas, ligadas ao artifício e ao desperdício, em benefício de uma exaltação ética do ofício do pintor.

Deixando de lado conotações residuais dessa comparação, que captam o moralismo presente na formação cultural da sociedade norte-americana, interessa notar que o comentário de Steinberg nos informa sobre a passagem eficiente, sem fissuras ou excessos, que a pintura de Eakins promove, da ética privada do ateliê a uma ética coletiva (protótipo de uma vida pública, enfim), edificada sobre a crença construtiva no trabalho. Em outros termos, ela nos sugere uma subjetividade migrando sem conflitos do decoro frugal e burguês do ateliê à ordem supra-individual e anônima, pressuposta numa ética do trabalho. Ética do trabalho que serve, em última instância, de êmulo ao nascente espaço urbano, concebido muito a propósito como um traçado quadriculado e modular de unidades equivalentes em que os elementos se justapõem “uns após os outros”, públicos e anônimos, numa formidável antevisão da lógica minimalista. A comparação entre a pintura de Gérôme e a de Eakins nos estimula a pensar, no fim das contas, que muito cedo a arte americana arrebatou o espaço do mundo para dentro dos quadros ou que no limiar da modernidade a arte já pareceu a esses artistas algo dotado de uma dimensão pública e anônima.

Ora, é quase um clichê afirmar que a sociedade brasileira historicamente sempre demonstrou grande dificuldade para assimilar o formalismo pressuposto na idéia de instituição (quanto mais na idéia de política institucional). Como indicam as célebres análises de Sérgio Buarque de Holanda feitas há mais de 60 anos, tal dificuldade era já identificada em nossa história colonial como um de seus aspectos culturais mais arraigados:

Dos vários sectores de nossa sociedade colonial, foi sem dúvida a esfera da vida doméstica aquela onde o princípio da autoridade menos acessível se mostrou às forças corrosivas que de todos os lados o atacavam. Sempre imerso em si

mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune a qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo. [...] O quadro familiar torna-se assim tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. *A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública.* A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afectivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, *nossa vida pública*, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder; da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família.²

Ao colocar lado a lado essas experiências tão divergentes do que pode significar a esfera pública para o contexto cultural norte-americano ou para o brasileiro (de resto, um tema clássico na sociologia e na antropologia que tratam do processo formativo das duas jovens sociedades americanas de passado colonial), não pretendemos de modo algum legitimar um velho preconceito colonialista e apontar a deficiência democrática de raiz na formação histórica brasileira, segundo a qual nos provaríamos culturalmente incapazes de absorver o significado do termo.

É preciso reconhecer que sob muitos aspectos o Brasil até hoje manifesta profunda resistência à dimensão pública da vida social, e tal resistência freqüentemente se exprime de maneira dramática, como sintoma de uma sociedade ainda às voltas com a consolidação de um modelo democrático e republicano. De resto, já comentamos como hoje, em face da integração da arte brasileira ao meio internacional (e ao horizonte da cultura contemporânea), a mesma resistência coloca em risco a oportunidade de firmarmos internamente novas exigências para o campo da arte, no sentido de projetá-la

² HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 49-50, grifos meus.

social e publicamente e de assim fazê-la intervir mais decisivamente no curso dos problemas nacionais.

Nem sempre, porém, a noção de esfera pública se apresentou como sintoma na história da arte moderna brasileira, e parece muito pertinente conceber as ambigüidades que envolvem nossa experiência de uma esfera pública também como uma idiosincrasia cultural, como um tipo de produtividade, no fim das contas. É nesse ponto que giramos em 180 graus o foco da discussão, para buscar certas constantes formais na noção singular de espaço que a arte brasileira pôde extrair de sua circunstância histórica.

Sob esse novo ângulo, a idiosincrasia revelaria menos uma resistência à dimensão pública da arte do que um apreço pela noção de interioridade, por tudo o que diga respeito à construção de uma ética do indivíduo, por tudo enfim que possa se produzir de uma potência pessoal e *autodidata* (não profissionalizada pelo ambiente cultural, pelas regras de um espaço público da arte). Essa peculiaridade tomou seu sentido mais pleno durante os anos 1950, como se viu, na produção do movimento neoconcreto do Rio de Janeiro, quando a tradição construtiva apropriada por esses artistas reclamaria, em primeiro lugar, a reforma *interior*, psíquica, do indivíduo, e só de maneira muito diluída e secundária pressuporia uma utopia social.

Façamos um parêntese para entender o alcance dessa atitude. Quando, então, essa dimensão pública passou a introduzir-se como “problema” na história da arte? Sabemos que foi a arte moderna que instalou como pólos antagônicos as esferas do público e do privado, atribuindo-lhes jurisdições bem definidas e arbitradas por uma série de mediadores sociais: instituições, mercado, público etc. Percebendo-se numa espécie de meio-caminho entre esses dois pólos, ela terá se desenvolvido pressionada pelas exigências de uma subjetividade auto-reflexiva mas igualmente pela exigência de intervir nessa nova dimensão pública do trabalho de arte. Tal dilema de algum modo se formulava para esse artista inaugural da escultura moderna que é Rodin³; ele emperrava o esforço do escultor para concluir suas *Portas do inferno* que, encomendadas para integrar o futuro Museu de Artes Decorativas da Cidade de Paris, absorveram-no pelo resto da vida, sem terem jamais ultrapassado as paredes de seu ateliê...

³ Cf. KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1987, p: 7-37.

Mais tarde será a Picasso que a questão se apresentará. Ele é o artista moderno atormentado pela derrocada iminente da representação da figura, da figura como experiência íntegra e profunda de uma interioridade que ele pressentia no fio da navalha, a ponto de se esgarçar. Pois com *Les demoiselles d'Avignon* não tinha ele desferido o primeiro golpe mortal na representação interiorizada, psicológica, do corpo humano? As dificuldades do artista para usar convincentemente em sua pintura recursos decorativos, que se radicalizados desmembrariam e “coisificariam” definitivamente esses corpos (atitude que evidentemente Picasso jamais tomou), sinalizavam justamente seu aturdimento perante as pressões de uma visualidade pública e anônima, que preparava o surgimento de uma nova imagem do corpo na arte moderna. A obra de Matisse, ao contrário, descrevia a utopia moderna de um espaço privado expandindo-se harmoniosa e “terapeuticamente” para aquela dimensão pública, não apenas sem implicar qualquer perda para a subjetividade, mas conferindo a ela uma inédita potência de realização pessoal.

Examinemos agora como a arte brasileira lidou com tal antagonismo no primeiro momento em que ela se apresentou como questão cultural, isto é, durante a década de 1920, na já referida obra de Tarsila. Insistimos nessa artista justamente porque é a partir de seu modernismo problemático, acomodando uma sincera vontade de emancipação formal a ingênuas fórmulas nacionalistas, que se denuncia a perplexidade da arte brasileira pela primeira vez defrontada às exigências de uma esfera pública. Não importa aqui a reduzida impregnação cultural de tal esfera, ou sua inserção sobretudo ideológica no quadro cultural do período; o que interessa são as respostas peculiares que ela suscitou nessa obra, quando de sua primeira manifestação *indireta*.

É claro que nos anos 1920, momento apenas embrionário do movimento moderno no Brasil, não cabe pensar em instituições capazes de veicular alguma esfera pública da arte, mas é pertinente supor que as novas condições de vida figuradas na “metrópole” de São Paulo, “condições modernas”, “futuristas”, como então se dizia, forçavam um novo paradigma de inserção social da arte, ou ao menos conferiam à arte um surpreendente papel ideológico, nacionalista, de legitimação pública do processo de industrialização do país.

Durante os primeiros anos daquela década, Tarsila havia feito seu aprendizado cubista em Paris, freqüentara o ateliê de Léger e o melhor da vanguarda

artística e intelectual que aí se concentrava. Suas telas dos anos de 1924 e 1925 (o período “pau-brasil”) são uma primeira glosa desse seu aprendizado légeriano e uma revelação cultural das formas singulares com que a arte brasileira aclimatara a espacialidade cubista. Pois o que é significativo sublinhar é que nessa aclimação Tarsila rejeitou precisamente o que na pintura cubista de Léger reportava a arte à idéia de uma racionalidade técnica do espaço moderno: a impessoalidade das formas, o dinamismo funcional que ao mesmo tempo as articula e também as secciona em unidades modulares, a univ ersalidade pressuposta na exigência moderna de uma maleabilidade inesgotável dessas formas etc. Ela terá rejeitado, no fim das contas, tudo o que nessas pinturas sugeria a produção de um novo espaço social da arte, *público e anônimo*, regido justamente pelos princípios da nova racionalidade industrial. São pinturas que querem nos fazer crer que as formas geométricas, “maquínicas”, com que a artista retratava a emergente metrópole sul-americana de inícios dos anos 1920 podiam em terras brasileiras conciliar-se com a paisagem mítica de um Brasil nativo, rural, imerso na sociabilidade afetiva, pré-moderna, dos subúrbios e da comunidade interiorana.

O resultado é um cubismo que incongruente retorna a uma singularização das formas, que as submete à particularidade do ponto de vista regional, e que usa a simplificação visando menos à síntese estrutural dessas formas que à reconversão das feições agressivas e anônimas da nova realidade urbana às cenas míticas e fabulosas de uma tradição popular brasileira. Não é de admirar, portanto, que tudo nessas pinturas de Tarsila pareça *próximo e familiar*. Quer dizer, quando pela primeira vez a arte brasileira é convocada a exprimir algo da subjetividade moderna, que tensiona e polemiza com sua esfera pública, ela responderá com a afirmação de uma intimidade que, se é verdade que toca a superfície dessa nova realidade, ao mesmo tempo dela se isenta para recolher-se a uma espacialidade afetiva e ao alcance da mão.

Essa noção lábil da esfera pública é elemento constante em toda a história recente da arte brasileira. Ora como sintoma de um processo cultural em que os mediadores institucionais do campo social furtam-se, como vimos, a uma explicitação *pública*, ora como modo específico de produtividade, pelo qual o trabalho de arte astuciosamente valoriza o caráter emancipatório de uma subjetividade não totalmente recoberta pela instância pública (cultural) e social,

algo como uma esfera privada expandindo-se continuamente, sem prescrições ou limites muito definidos⁴. Era esse o tom da reflexão neoconcreta...

É preciso sempre lembrar que as noções de público e privado transformaram-se profundamente desde o advento da arte moderna, de sorte que aquilo que hoje podemos entender desses dois termos deve ter muito pouco a ver com o tipo de *interioridade* que era colocado em risco na escultura de Rodin ou na primeira obra de Picasso. Consideremos ainda que em princípios da década de 1980 uma multiplicidade de grandes museus e espaços culturais recém-construídos passou a desempenhar papel inédito e extraordinariamente influente, modificando decisivamente as formas de aparecimento público da arte.

Foi do adensamento dessa malha de instituições⁵ (envolvendo um formidável processo de profissionalização do mundo da arte, assim como uma ultra-especializada redivisão do trabalho cultural) que resultou nos anos 1990 um meio artístico cada vez mais empenhado em acelerar e otimizar a circulação de exposições e, em contrapartida, cada vez menos atento ao processo de constituição dos trabalhos e à sua singularidade formal. Como se pode imaginar, aproximamo-nos de uma situação de esgarçamento do que restava de “público”

⁴ É ilustrativo notar, a propósito, a espécie de desconforto, pouca desenvoltura ou falta de escala que no geral a escultura contemporânea brasileira demonstra quando confrontada com o espaço urbano, peculiaridade à qual corresponde a miséria das políticas culturais públicas nessa área (obviamente a condição pública da arte não se manifesta apenas no espaço urbano – pode mesmo acontecer que um trabalho de arte erga-se com intimismo à escala de tal espaço; na arte brasileira, entretanto, a falta de hábito no enfrentamento do espaço urbano apresenta-se como índice de uma baixa convicção cultural na noção de espaço público). Em todo caso, não seria justo afirmar que tal desencontro das esculturas com sua interface urbana surja sempre como insuficiência; conforme vimos, há produtividade poética quando as obras parecem escurecer-se de uma escala pública ou mesmo quando parecem ostensivamente postas para um espaço aquém ou além desta. E sob essa perspectiva as manifestações de desencontro podem ganhar mesmo sentido crítico. É fato notório, de resto, que as autoridades das cidades brasileiras geralmente não se orientam por qualquer critério urbanístico ou cultural quando ocorre de instalarem esculturas em espaços públicos – quase sempre trata-se de doações ou iniciativas particulares beneficiadas pelo interesse público. Há, entretanto, raras exceções (que surgiram com um caráter extraordinário, sem portanto precipitar ações sistemáticas), de projetos especialmente destinados a tal fim, nos quais nos bascamos para fazer estes comentários. Consideremos em primeiro lugar o (a essa altura, o que restou do) famoso Parque de Esculturas da Praça da Sé, em São Paulo, de fins da década de 1970, e o mais recente projeto da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que a partir de 1996 redundou na implantação de inúmeras esculturas na cidade.

no sistema da arte contemporânea – um fenômeno paradoxalmente decorrente do esgotamento do potencial de “exibicionalidade” dos trabalhos...

Diante disso, a condição pública da arte vem residindo cada vez menos na capacidade institucionalizadora de um sistema da arte e cada vez mais nesse teor abstrato e maleável de “exibicionalidade” dos trabalhos, já que estes devem desempenhar uma agenda incansável de múltiplos aparecimentos internacionais. Essa intensificação de superfície no sistema da arte atrofia também todo empenho de singularização dos trabalhos, visto que eles não logram fixar por muito tempo suas trajetórias individualizadas, abafados pela ascendência espetacular que as grandes vogas culturais têm sobre a interpretação dos movimentos artísticos (a célebre questão das “identidades”, que animou o início do decênio de 1990, ou a do “corpo” e a do “objeto”, que a sucederam).

É curioso que o Brasil hoje viva algo dessa situação saturada e ao mesmo tempo a possibilidade de constituir novas estratégias de relação com a instância pública da arte – o que atesta o movimento contrastado e peculiar de nosso processo de renovação cultural. Não cabe esperar que no limiar da globalização, com a universalização de problemas que ela propicia, alguma noção moderna de esfera pública venha a se reconstituir nostálgicamente fora de seu centro, no suposto frescor do solo brasileiro. Mas admitamos que instalada nessa posição singular (participando como que transversalmente do circuito internacional da arte), e portando uma tradição moderna que já nasceu sob o signo do ceticismo contemporâneo, a arte brasileira tem condições privilegiadas para exercer a crítica dos aspectos publicitários dessa nova acepção de espaço público, cultivada no rastro do sistema da arte. Não se pode esquecer, além disso, que uma compreensão muito peculiar de espaço, mais existencial e intrinsecamente desconfiada das qualidades universalistas, cívicas, do espaço público, já vinha se formando aí desde os anos 1920.

3

É já um consenso no Brasil dizer que é rarefeita, quando não simplesmente inexistente, a presença das instituições na história recente da arte brasileira, embora fosse lícito esperar que, uma vez cumprido pelo ambiente local um processo vigoroso de modernização cultural, elas se multiplicassem naturalmente, consolidando essa espécie de esfera pública da produção artística.

Há, portanto, uma história recente e prolífica da arte moderna brasileira que não se fez acompanhar, de modo equivalente, por uma história de desenvolvimento e renovação de nossas instituições culturais...

A primeira dessas histórias marca o efetivo ingresso da arte brasileira num projeto moderno; é recente, pois seu início poderia ser fixado nos anos 1950, quando se produziu uma modernização em larga escala de nosso ambiente cultural; modernização que seria sedimentada, de resto, num amplo programa governamental de crescimento econômico e reforma da vida social. E, de fato, mesmo tratando-se de um momento especialmente produtivo, porque assinalou o desencadeamento das atividades de nossos principais museus modernos⁵ e da própria Biênal de São Paulo (1951) e porque favoreceu uma inédita aglutinação de forças culturais que se exprimiam tanto nos movimentos concreto e neoconcreto como no desdobramento de extraordinárias carreiras individuais (Alfredo Volpi, Sérgio Camargo, Iberê Camargo ou Milton Dacosta), suas contribuições cruciais não incitaram o adensamento subsequente de uma estrutura institucional para o meio de arte brasileiro.

Mais ainda, cabe notar que o impulso emancipatório da arte brasileira nesse período não está *diretamente* ligado às iniciativas institucionais então emergentes, de sorte que a articulação dos movimentos concreto e neoconcreto irradiava de “dentro para fora”, no contexto intimista das relações *pessoais*, e graças à afinidade de idéias que num momento preciso incitava a formação de um círculo de relações artísticas e intelectuais, só contingencialmente profissionais ou institucionais. Também as obras de Volpi, Sérgio Camargo, Iberê Camargo ou Milton Dacosta, que alcançaram por essa época sua fisionomia mais original, basicamente independentemente de iniciativas institucionais para se firmar, embora de modo circunstancial tanto os artistas daqueles movimentos quanto os últimos fossem acolhidos nos museus ou galerias que então se organizavam, ou ainda em espaços institucionais-relâmpago, ocasionalmente usados por eles.

⁵ A primeira galeria de arte moderna do Rio de Janeiro surgiu em 1945 (Galeria Askanazy), e a segunda em São Paulo, no ano seguinte (Galeria Domus). Em 1947 é fundado o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e em 1948 são criados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

É, aliás, um tanto curioso observar que a forte herança construtiva que se revelou na produção dos movimentos concreto e neoconcreto dos anos 1950 não reverteu para a arte brasileira na assimilação de uma escala pública, na projeção da arte a uma dimensão pública e anônima. Afinal, a história de todos os movimentos modernos de raiz construtiva pulsa segundo a premissa da universalidade das formas, da superação pessoal em direção a essa escala pública e social da arte. Não é então surpreendente que o trabalho de Lygia Clark (1920-88), partindo de uma atitude inteiramente construtiva e percebendo-se completamente submerso em sua materialidade histórica e social (qualquer um de seus trabalhos resulta da própria operação construtiva, perfa-se como ação *imane*nte), tenha redundado justo no contrário, como uma contínua expansão interior, arredia a qualquer determinação formal? E essa singularidade de nossa experiência construtiva não se relacionaria, em alguma medida, ao nosso pouco significativo currículo institucional, que assim teria legado aos trabalhos uma noção frouxa dos antagonismos entre a esfera pública e a esfera privada?

A Bienal de São Paulo, fundada em 1951, talvez seja o único exemplo que se pode oferecer de uma ação institucional duradoura e sistemática, que ao longo dos anos 1950, especialmente, alterou de maneira significativa as feições paroquiais de nosso meio cultural – mas trata-se de uma exceção que serviria apenas para confirmar a regra. Diante da falta de continuidade ou consistência na atuação das instituições, que se evidenciaria mais e mais com o passar dos anos, cada nova Bienal que se inaugurava traía o caráter absolutamente extraordinário de sua inserção no meio cultural brasileiro, acentuando a incipiência da rotina institucional reinante. Com isso, ao mesmo tempo que ela nos defrontava ao contexto internacional – o que era essencialmente bom –, denunciava nossa insuportável distância dele, mostrando-nos que éramos incapazes de reter localmente os efeitos transformadores desse contato, na modalidade sistemática e coletiva das ações institucionais.

Decorridas mais de quatro décadas de sua fundação, e a despeito de seus altos e baixos, ela provou ser, em linhas gerais, um fator de renovação do ambiente artístico brasileiro, sobretudo porque ao longo dos anos fez ver que a produção artística brasileira era parte integrante, no fim das contas, de uma “produção internacional”, perante a qual nos tínhamos sentido por tanto tempo em inelutável assincronia. Com isto, gradativamente, a Bienal incentivou um

penoso processo de autocompreensão da arte brasileira, à medida que impôs o confronto com o que de melhor (e de pior) havia nos contextos culturais avançados.

Hoje, frente ao inédito horizonte de integração da arte brasileira a um circuito internacional, pode-se dizer que a grandiosidade do modelo Bienal adquire tom prepotente e perdulário num país como o Brasil. Pois de dois em dois anos a mostra continua a reacender expectativas e interesses heterogêneos, muitas vezes extraculturais, difíceis de serem apaziguados mesmo em face do eventual sucesso de cada exposição ou da representatividade das forças culturais que ela possa envolver. Lembremos, a propósito, que cada uma de suas edições implica complicada tarefa de acomodação de interesses políticos e institucionais, o que de resto é a contrapartida do fabuloso aporte de recursos privados mobilizado por ela, em meio a uma realidade cultural cultivada na carência.

Há, enfim, uma evidente desproporção entre a monumental quantidade de esforços e expectativas que histórica e simbolicamente sempre estiveram associados à imagem da Bienal de São Paulo e a relativa resignação ou complacência que no Brasil ainda hoje se reserva à rotina da vida institucional, justamente onde poderia se estratificar, a longo prazo, um repertório de créditos e valores ligados ao reconhecimento público da produção artística.

Revelando facetas ora produtivas, ora paralisantes, foi dessa maneira forjando-se essa formidável vocação brasileira para o autodidatismo e o informalismo nas relações sociais, que se exprimiu no tipo de relação frouxa e inconstante que a produção artística desenvolveu com seu ambiente institucional ou com isso que configuraria sua esfera pública. Não é que não tenham surgido nas décadas posteriores, de 1960 e 1970⁶, iniciativas esporádicas de pequenas galerias ou instituições públicas que apostassem numa ainda pouco reconhecida arte moderna brasileira, ou que se empenhassem numa

⁶ Anos que presenciaram, com a dispersão das grandes linhagens contemporâneas que haviam se configurado nos anos 1950-60, o severo isolamento cultural brasileiro imposto pelo regime militar durante toda a década de 1970, resultando numa atitude geral de introspecção e perplexidade do ambiente artístico; o penoso processo de reorganização da vida artística e intelectual desdobrado a partir da segunda metade dessa década e adentrando pela seguinte; e, fenômeno recente, o gradativo processo de internacionalização encetado a partir dos anos 1980, que veio desde então produzindo mudanças rápidas e de conseqüências ainda não completamente discerníveis no horizonte da cultura contemporânea do país.

atuação mais experimental. Mas a questão é exatamente esta: por que tais iniciativas tiveram vida tão curta, ou, por outro ângulo, por que não pressionaram a constituição progressiva de algo como um sistema de arte no Brasil, ou ao menos uma dinâmica de circulação pública da arte, com seus critérios e protagonistas culturais bem marcados (entre eles museus, mercado, crítica)?

É incrível imaginar, por exemplo, que durante os anos 1950 e 1960 intelectuais como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar estivessem disponíveis nas páginas de nossos principais jornais, introduzindo um público neófito na aventura experimental (e àquele momento ainda imponderável) de uma arte moderna brasileira, e que essa experiência pioneira não tenha tido continuidade, não tenha se generalizado a ponto de garantir hoje algum prestígio público à atividade da crítica.

Certamente seria possível apontar, nessa história recente da arte brasileira, outros relatos de convergências luminosas entre a produção artística e iniciativas institucionais – mas o problema reside precisamente em que foram tópicas, ocasionais. Cabe lembrar, por exemplo, que durante a segunda metade da década de 1970, anos difíceis de ditadura, de restrições à atividade artística e intelectual, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo criavam “espaços experimentais”, como resposta às pressões de um ambiente artístico que buscava a duras penas escapar ao solipsismo cultural.

Além disso, por toda parte multiplicaram-se “espaços alternativos”, um termo muito difundido no contexto sufocante e oficialista dos anos 1970, designando todos aqueles espaços extra-institucionais (bares, cinemas, cineclubes, galpões desocupados) que acolhessem produções sem acesso ao mercado ou ignoradas por um universo institucional na maioria dos casos sob a gestão ferrenha de espíritos burocráticos.

Dessa articulação de frentes diversas – em que a presença institucional não foi, decididamente, o fator determinante – amadureceu uma nova geração de artistas⁷ que hoje forma o universo mais significativo da arte contem-

⁷ Eram esses artistas, dentre outros, Cildo Meireles, Carlos Zilio, Antonio Manuel, Artur Alípio Barrio, Waltecio Caldas e Iole de Freitas, no Rio de Janeiro; José Roberto Aguilar, Carmela Gross, Regina Silveira, Anésia Pacheco Chaves, Nelson Leirner, Carlos Fajardo e José Resende, em São Paulo.

porânea brasileira. Outro fenômeno a relativizar ainda o papel das instituições foi a gestão “amadorística” de certas instituições nos primeiros anos da década de 1980. Àquela época, órgãos culturais ligados ao Estado eram momentaneamente ocupados por artistas e intelectuais que viriam a implantar importantes projetos voltados à arte contemporânea. Seus diretores ou colaboradores eram indivíduos mobilizados pela idéia de consolidar uma arte contemporânea brasileira, não-profissionais, oriundos portanto das áreas externas à carreira institucional, indivíduos que percebiam no Estado, circunstancialmente, a oportunidade de aglutinar energias e estimular trabalhos experimentais. Foi dessa maneira tão peculiarmente brasileira que projetos artísticos radicais acabaram sendo subvencionados por ministérios ou secretarias de cultura de âmbito estadual ou municipal, patronos muito mais freqüentemente de projetos conservadores e populistas.

Consideremos, de resto, que no Brasil (exceto pelo caso da Bienal de São Paulo) não há uma tradição de investimentos privados na área cultural. Não foi senão a partir dos anos 1980, com a crescente internacionalização do ambiente artístico, que começou a se formar um gosto pela arte brasileira pós-anos 1950 e a verificar-se certa disponibilidade para investimentos culturais, ao que parece sinalizando uma tímida renovação das elites nacionais, pouco tornando-se mais exigentes em matéria cultural.

Pode-se dizer que a geração mais recente de artistas brasileiros, emergindo em princípios da década de 1980, encontrou um histórico não muito antigo e nem mesmo estável de experiências envolvendo arte e instituição. Mas a despeito das descontinuidades que sempre caracterizaram tais experiências, elas somaram à arte brasileira contemporânea uma profunda educação política, pela qual ela pôde se apropriar estratégica e momentaneamente de espaços institucionais todas as vezes em que foi necessário aglutinar forças culturais dispersas.

Talvez o caráter pouco definitivo dessas experiências institucionais, quer dizer, sua fraca capacidade normativa, tenha levado a arte brasileira a perceber-se como dotada daquela natureza essencialmente *autodidata* de que já falamos, pela qual ela poderia buscar uma inscrição cultural mais imediata, um corpo a corpo com sua interface pública. Interrogando criticamente a tradição clássica que emana da idéia de “público”, a experiência mais notável de espaço na história recente da arte brasileira tenderia a realizar-se de maneira

negativa – não açambarcável pela norma cultural pressuposta na noção de espaço público.

Cabe agora perguntar se essa experiência, que historicamente tem forte componente político, poderá repolitizar as relações da arte com o espaço público (que até aqui têm sido eminentemente funcionais, como vimos) e, quem sabe, infundi-lo da densidade social que sempre foi tão crucial à arte brasileira. Desse gesto certamente dependerá o reaparecimento da história da arte moderna e contemporânea brasileira para o debate dos principais problemas da atualidade nacional.

FONTES

CICA & SEDE DE CRÍTICA

Porto Arte, vol. 10, n. 19, Porto Alegre, novembro de 1999.

LYGIA CLARK: SEIS CÉLULAS

Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Paris: Réunion des Musées Nationaux; Marselha: MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998. Catálogo. Tradução de Fernando Gerheim.

HÉLIO OITICICA E O SUPERMODERNO

Hélio Oiticica mundo-abrigo. Rio de Janeiro: 110 Arte Contemporânea, s/d. Catálogo.

HOMMAGE

Hélio Oiticica. Roterdã: Witte de With; Paris: Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center, 1992-1993. Catálogo.

ATIVAMENTE O VAZIO

No vazio do mundo - Mira Schendel. São Paulo: SESI – Serviço Social da Indústria. Editora Marca D'Água, 1996. Tradução de Fernando Gerheim.

O SENTIDO CONSTELAR NA OBRA DE ANNA BELLA GEIGER

Anna Bella Geiger: constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996. Catálogo.

A RADICALIDADE DO REAL

Galeria, n. 21, São Paulo, 1990, p. 68-75.

CERTEZA ESTRANHA

José Resende. Rio de Janeiro: Espaço Arte Brasileira Contemporânea/ Funarte/ Fundação Rio, 16 de dezembro de 1980 a 31 de janeiro de 1981. Catálogo.

ANTONIO DIAS

Antonio Dias. Ostfildern: Cantz Verlag, 1994.

BARRIO: A MORTE DA ARTE COMO TOTALIDADE

Gávea, n. 4. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC, 1987.

FREQÜÊNCIA IMODULADA

Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

UM VÉU

XLVII Bienal de Veneza – Jac Leirner, Waltercio Caldas. Fundação Bienal de São Paulo, 1997. Catálogo.

A POÉTICA DE TUNGA

Tunga. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1989. Folder.

ENTRE LUGAR E PASSAGEM

Iolc de Freitas. Rio de Janeiro: Demibold Edição e Projetos Gráficos, 1994. Catálogo.

VOLTAS DE PINTURA

Jorge Guinle. 17ª. Bienal de São Paulo, 1983. Cartaz.

DANIEL SENISE

Daniel Senise: 20ª. Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Subdistrito Comercial de Arte, 1989. Catálogo.

III DE NUNO RAMOS

Novos Estudos, n. 39. São Paulo: CEBRAP, julho de 1994.

histórias

histórias [unlike the more limited English 'histories'; the Portuguese 'histórias'; much like the French 'histoires' and the Spanish 'historias', may identify both fictional and non-fictional texts, thus marking at once the historical, the anecdotal and the literary]. Adriano Pedrosa e Valéska Soares. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

CONTRA A ARTE AFLUENTE: O CORPO É O MOTOR DA "OBRA"

Revista Vozes, Rio de Janeiro, jan./fev. 1970.

O BOOM, O PÓS-BOOM E O DIS-BOOM

Opinião, Rio de Janeiro, edição de 3 de setembro de 1976.

A PARTE DO FOGO

A Parte do Fogo, Rio de Janeiro, março de 1980.

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO (O NOVO E O OUTRO NOVO)

Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LUGAR NENHUM: O MEIO DE ARTE NO BRASIL

Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

GUTE NACHT HERR BASELITZ OU HÉLIO OITICICA ONDE ESTÁ VOCÊ?

Revista Módulo Especial. Catálogo oficial da exposição “Como vai você Geração 80?”. Rio de Janeiro, jul./ago., 1984.

PAPAI ERA SURFISTA PROFISSIONAL, MAMÃE FAZIA MAPA ASTRAL LEGAL. ‘GERAÇÃO 80’ OU COMO MATEI UMA AULA DE ARTE NUM SHOPPING CENTER”

Revista Módulo Especial. Catálogo oficial da exposição “Como vai você Geração 80?”. Rio de Janeiro, jul./ago., 1984.

NÓS E OS PÓS

Folha de S. Paulo, Caderno Folhetim, n. 565, 11 de dezembro de 1987.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DE IMAGENS DE SEGUNDA GERAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Imagens de segunda geração. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987. Catálogo.

O MIMÉTICO, A INTERFERÊNCIA E O INSTANTE NOS MM (MASS MEDIA)

Arte em São Paulo, n. 33, São Paulo, s/d.

Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/Unicamp, Campinas, ano 2, v. 2, n. 1, 1998.

OS GEODEMAS DE UÁ MORENINHA

Orelha. Rio de Janeiro, 1987.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA INVENÇÃO COMO RADICALIDADE ESTÉTICA DA VIDA

Orelha. Rio de Janeiro, 1987.

PINTURA DOS ANOS 80: ALGUMAS OBSERVAÇÕES CRÍTICAS

Gávea, n. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro, PUC, 1988.

SITUAÇÕES LIMITE

Tunga "lezarts", Cildo Meireles "through". Kortrijk: Kunststichting – Kannal – Art Foundation, 1989. Catálogo.

DANCE A NOITE INTEIRA MAS DANCE DIREITO

Palestra apresentada no Simpósio Visorama na UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, Fórum de Ciência e Cultura / Escola de Comunicação, 1992.

TORNANDO VISÍVEL A ARTE CONTEMPORÂNEA

Ato All - Exposição de Arte Contemporânea. Goiânia. UFGO: Instituto de Artes, 1995. Catálogo.

ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: À PROCURA DE UM CONTEXTO

Trilhas, v. 6, n. 1. Campinas, jul./dez., 1997.

BRASIL/BRASIS

Lapiz - Revista Internacional de Arte, n. 134-135. Madrid, jul./set., 1997.

A INSTAURAÇÃO: UM CONCEITO ENTRE INSTALAÇÃO E PERFORMANCE

Lapiz - Revista Internacional de Arte, n. 134-135. Madrid, jul./set., 1997.

CRÍTICA: A PALAVRA EM CRISE

Panorama da arte brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997. Catálogo.

UMA DINÂMICA DA ARTE BRASILEIRA: MODERNIDADE, INSTITUIÇÕES, INSTÂNCIA PÚBLICA

Novos Estudos, n. 50. São Paulo: CEBRAP, março, 1998.

SOBRE OS AUTORES

ADRIANO PEDROSA

Artista, escritor e curador. Colaborador das revistas *Artforum* (Nova York), *Art+Text* (Sydney), *Flash Art* (Milão), *Lapiz* (Madri), *Poliester* (Cidade do México), *Frieze* (Londres) e *Trans>* (Nova York e São Paulo). Possui textos publicados em vários catálogos de exposição, no Brasil e no exterior. Foi curador adjunto e editor das publicações da XXIV Bienal de São Paulo e é editor sênior de *TRANS>arts.cultures.media* (Nova York e São Paulo).

ALBERTO TASSINARI

Crítico de arte. Colaborador regular da *Folha de São Paulo* em 1987, 1988 e 1991. Publicou artigos no jornal *Estado de S. Paulo* e em diversas revistas, como *Novos Estudos – Cebrap*, da qual também é membro do conselho editorial. Editor do livro *Amilcar de Castro* (Editora Tangente, 1991) e co-editor e autor de *Nuno Ramos* (Ática, 1996). É também autor de *Paulo Monteiro – Desenhos* (Livraria Duas Cidades, 1991), *Pequeno Guia Berlendis de História da Arte* (Berlendis & Vertecchia, 1995), e *Anselm Kiefer* (Museu de Arte Moderna, 1998).

ANTONIO CICERO

Poeta e ensaísta. Autor do livro de ensaios filosóficos *O mundo desde o fim* (Francisco Alves, 1995) e do livro de poemas *Guardar* (Record, 1996), que foi contemplado com o Prêmio Nestlé de Literatura. É autor de inúmeros ensaios filosóficos, entre os quais se destacam “Poesia: Epos e Muthos” (Alberto Pucheu (org.) *Poesia (e) filosofia*. Sette Letras, 1998), “A Época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo” (Ileana Pradilla Cerrón e Paulo Reis (org.) *Kant: crítica e estética na modernidade*, Senac, 1999) e “Poesia e paisagens urbanas” (Celia Pedrosa (org.) *Mais poesia hoje*, Sette Letras, 2000). Organizou, junto com Waly Salomão, o livro de ensaios filosóficos *O relativismo enquanto visão do mundo* (Francisco Alves, 1994). Participa de diversas antologias de poemas, entre as quais *Esses poetas*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda (Acroplano, 1999), e *Outras praias*, organizada por Ricardo Corona (Iluminuras, 1998). É autor de inúmeras letras de música popular, tendo como parceiros compositores e cantores como Marina Lima, Adriana Calcanhoto, João Bosco e Cactano Veloso.

CARLOS ZILIO

Artista plástico. Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CILDO MEIRELES

Artista plástico. Foi um dos editores da revista *Malasartes* (1975-76) e da publicação *A Parte do Fogo* (1980).

EDUARDO COIMBRA

Artista plástico. Co-editor da revista de arte *item* e co-diretor do Espaço Agora/Capacete, no Rio de Janeiro. Participou das atividades do grupo Visorama (1990-3). Colaborou com textos sobre arte contemporânea para o portal Super11.net, na internet (2000). Possui textos publicados em diversos catálogos de exposições.

ENÉAS VALLE

Pintor multimidiático. Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qual coordena o Laboratório Pablo Picasso de Desenho Integrativo Multidisciplinar. Editor da revista universitária de arte e comunicação *EBACOLIPSE*. Doutor da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ), com a tese "Pintura e midiologia: o corte gráfico e a visualidade do século XX".

FERNANDO COCCHIARALE

Crítico de arte e curador. Coordenador de Artes Visuais da Funarte de fevereiro de 1991 a janeiro de 1999. Professor de Estética e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, na PUC/RJ, e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Autor (junto com Anna Bella Geiger) de *Abstracionismo geométrico e informal* (Funarte, 1987). Atualmente é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Projeto Rumos Visuais II, do Itaú Cultural.

FREDERICO MORAIS

Crítico, historiador de arte e curador independente. Foi sucessivamente professor, coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1966-73), diretor da Galeria de Arte Banerj (1984-87), diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1987-88) e consultor do Instituto Cultural Itaú, São Paulo. Entre 1966 e 2000 fez a curadoria de 63 exposições e eventos de artes plásticas no Brasil e no exterior. Publicou 32 livros sobre arte brasileira e latino-americana no

Brasil, Colômbia, México e Cuba, entre os quais *Artes Plásticas: a crise da hora atual* (Civilização Brasileira, 1979), *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (Civilização Brasileira, 1979), *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994* (Topbooks, 1995) e *Arte: o que eu e você chamamos arte – 801 definições sobre arte e o sistema da arte* (Record, 1998).

GUY BRETT

Crítico de arte. Escreveu regularmente para o jornal *Times* (Londres) de 1964 a 1975. Acompanha a arte contemporânea brasileira desde os anos 1960, tendo publicado ensaios pioneiros sobre Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sergio Camargo, Mira Schendel e Lygia Pape, entre outros artistas. Escreveu *Kinetic Art* (Studio Vista/Reinholt, 1968), *Through our own eyes: popular art and modern history* (New Society, 1986), *Transcontinental: nine latin american artists* (Verso, 1990), *Exploding galaxies: the art of David Medalla* (Kala Press, 1995), *Mona Hatoum* (Phaidon, 1997) e *Li Yuan-chia: tell me what is not yet said* (inIVA, 2001).

JOÃO MOURA JR.

Poeta e jornalista. Publicou os seguintes livros de poesia: *Chega de Choro* (edição particular, 1979) e *Páginas amarelas* (Livraria Duas Cidades, 1989).

JORGE GUINLE (1947-87)

Artista plástico e crítico de arte. Autor de diversas entrevistas com artistas brasileiros contemporâneos, entre os quais Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Alfredo Volpi e Cildo Meireles, publicadas na revista *Interview* entre 1979 e 1982. Entre os textos críticos de sua autoria destacam-se “O conceito da imagem na nova pintura do século XX”, “Expressionismo vs. Neo-Expressionismo” e “Leonilson. A implosão da imagem”, publicados na revista *Módulo* (1981-3).

JOSÉ RESENDE

Artista plástico. Fundador (com Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser) da Escola Brasil (São Paulo, 1970-74). Foi editor das publicações *Malasartes* (1975-76) e *A Parte do Fogo* (1980). Concedeu uma longa entrevista a Lúcia Carneiro e Ilcana Pradilla, publicada em *José Resende* (Lacerda Editores, 1999).

JULIO PLAZA

Artista multimídia e curador de exposições de Arte-Tecnologia e Multimeios. Professor titular da Universidade de São Paulo onde é professor da Pós-Graduação do Curso de

Artes. Publicou, entre outros, *Videografia em videotexto* (Hucitec, 1986), *Tradução intersemiótica* (Perspectiva, 1987) e *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (Hucitec, 1998), este último em co-autoria com Mônica Tavares.

LISETTE LAGNADO

Crítica de arte e curadora independente. Foi editora das revistas *Arte em São Paulo* e *Galeria*. Atuou como jornalista especializada na *Folha de São Paulo*. Publicou artigos em revistas especializadas no Brasil e no exterior, entre as quais *Art Press*, *Art Nexus*, *Atlantica*, *Policster*, *Lapiz* e *Trans*>. É autora de *Conversações com Iberê Camargo* (Iluminuras, 1994) e *Leonilson: são tantas as verdades* (DBA/Melhoramentos / Projeto Leonilson, 1998). Coordena, desde 1999, o Arquivo Hélio Oiticica, uma parceria entre o Projeto HÔ e o Itaú Cultural que resultará num website do artista.

MÁRCIO DOCTORS

Crítico de arte e curador independente. Trabalhou como secretário particular de Mário Pedrosa, de 1979 a 1981. Foi crítico de arte do jornal *O Globo* (Rio de Janeiro) em 1987 e em 1990-92. Colaborou com diversas publicações especializadas, no Brasil e no exterior. Curador das exposições “Livro Objeto: a fronteira dos vazios” (CCBB-RJ/MAM-SP), “Arthur Barrio: situações / registros” (CCBB-RJ) e “Teoria dos valores” (MAM SP/Casa França Brasil-RJ). É curador da Fundação Eva Klabin Rapaport (Rio de Janeiro). Idealizador do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude (Rio de Janeiro).

MARTIN GROSSMANN

Crítico e curador. Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Membro fundador do Museu do (In)conseqüente Coletivo (<http://www.mac.usp.br/minc/>). Desenvolve pesquisa no campo do Museu Imaginário e Virtual, bem como em Arte Contemporânea. Atualmente é vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

MILTON MACHADO

Artista plástico, pesquisador e professor. Professor Adjunto do Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula (1979-96) e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (desde 1983). Publicou textos críticos em diversas revistas especializadas e catálogos de exposições. É PhD em Artes Plásticas pelo Goldsmiths College University of London (1999).

PAULO HERKENHOFF

Crítico de arte e curador. Dirigiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1983-5). Possui textos publicados em inúmeros catálogos e revistas especializadas, no Brasil e no exterior. Foi curador geral da XXIV Bienal de São Paulo. Desde 1999 é curador-adjunto no Departamento de Pintura e Escultura do Museum of Modern Art (Nova York).

PAULO SERGIO DUARTE

Crítico e professor de História da Arte. Coordenador Geral de Estudos Culturais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Cândido Mendes. Projetou e implantou o programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC – da Funarte (1980-82). Foi Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1981-83) e Diretor Geral do Paço Imperial (1986-90). Possui textos publicados em diversos catálogos de exposição e revistas especializadas, no Brasil e no exterior. É autor, entre outros, de *Anos 60 - transformações da arte no Brasil* (Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1998).

PAULO VENANCIO FILHO

Crítico de arte. Professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou artigos e textos em revistas, jornais e catálogos de exposição sobre vários artistas brasileiros modernos e contemporâneos, entre os quais Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Mira Schendel e Iole de Freitas. Entre os catálogos publicados no exterior destacam-se, entre outros, *Transcontinental/nine Latin American artists* (Londres e Nova York) e *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art* (Boston, The Institute of Contemporary Art). É autor dos livros *Waltercio Caldas: manual da ciência popular* (Funarte, 1982) e *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença* (Brasiliense, 1986). Curador de *Rio de Janeiro 1950-1964* na exposição “Century City: art and culture in the modern metropolis” (Londres, Tate Modern, 2001).

RODRIGO NAVES

Crítico e historiador da arte. Publicou ensaios e artigos sobre artistas modernos e contemporâneos brasileiros em diversas revistas e jornais. Trabalhou como editor do suplemento *Folhetim*, da *Folha de São Paulo*, e da revista *Novos Estudos - Cebrap*. É autor de *El Greco - um mundo turvo* (Brasiliense, 1985), *Amilcar de Castro* (Tangente, 1991) e *A forma difícil* (Ática, 1997). Publicou também o livro de ficção *O filantropo* (Companhia das Letras, 1998).

RONALDO BRITO

Crítico de arte. Iniciou suas atividades no semanário *Opinião*. Publicou vários ensaios e artigos em livros, periódicos e catálogos, destacando-se estudos sobre Waltercio Caldas, Amílcar de Castro, Iberê Camargo, Sergio Camargo, Eduardo Sued, Antonio Dias, Jorge Guinle, Mira Schendel, José Resende, Tunga, Cassio Loredano e Antonio Manoel. Professor de Estética e História da Arte no Centro de Artes da UNI-RIO e no Mestrado de História Social da Cultura da PUC/RJ. É autor dos volumes de poesia *Asmas* e *Quarta do singular*, de *O Mar A Pele*, com Tunga (Editora Pano de Pó, 1977) e do livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Funarte, 1985).

SHEILA CABO

Historiadora da arte. É professora do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil na PUC/RJ e dos Cursos de Design Gráfico e Fotografia na UNESA. Publicou o livro *Goeldi: modernidade extraviada* (Diadorim, 1995).

SÔNIA SALZSTEIN

Crítica de arte e curadora. Dirigiu (de 1989 a 1992) o setor de artes visuais do Centro Cultural São Paulo, onde implantou um espaço de incentivo à formação de jovens artistas e organizou projetos voltados para a arte contemporânea brasileira. Possui inúmeros textos publicados sobre arte moderna e contemporânea brasileira e sobre questões ligadas a instituições culturais no Brasil. Lançou, em 2001, o volume *Vólpi*, pela Editora Campos Gerais. Dentre as inúmeras exposições que organizou destacam-se “Imaginários singulares” (como co-curadora, 19ª Bienal de São Paulo, 1987), “No vazio do mundo/Mira Schendel” (Galeria de Arte do Sesi, 1996), sala especial de Tarsila do Amaral (25ª Bienal de São Paulo, 1998) e as mostras de Iole de Freitas (Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999) e Antonio Dias (MAM-SP e MAM-RJ, 2000/2001). É professora de História da Arte na ECA/USP.

TADEU CHIARELLI

Crítico de arte e curador. Professor de História da Arte no Brasil (Séculos XIX e XX) junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autor, entre outros, de *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil* (São Paulo, EdUSP, 1995) e *Arte internacional brasileira* (São Paulo, Lemos Editorial, 1999). Entre 1996 e 2000 foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TUNGA

Artista plástico. Foi um dos editores de *A Parte do Fogo* (1980). É autor de *O Mar A Pele*, com Ronaldo Brito (Editora Pano de Pó, 1977), e *Barroco de lírios* (Cosac & Naify, 1998).

WALTERCIO CALDAS

Artista plástico. Foi um dos editores da revista *Malasartes* (1975-76) e da publicação *A Parte do Fogo* (1980). Publicou *Aparelhos*, com Ronaldo Brito (GBM Edições de Arte, 1979), e *Manual da ciência popular*, com Paulo Venâncio Filho (Funarte, 1982). É autor de *Velásquez* (Cosac & Naify, 1996).

WALY SALOMÃO

Poeta, letrista, ensaísta e agitador cultural. Foi co-editor da revista *Navilouca* (1972). Colaborou com diversas antologias e participa de eventos de poesia no Brasil e no exterior. Tem sua poesia musicada por diversos compositores da MPB. É autor de *Me segura que vou dar um troço* (José Alvaro Editor, 1972), *Gigolô de bibelôs* (Brasiliense, 1983), *Armarinho de miudezas* (Fundação Casa de Jorge Amado, 1993), *Algaravias - câmara de ecos* (Editora 34, 1996), *Qual é o Parangolé? - Hélio Oiticica* (Relume-Dumará, 1996), *Lábia* (Rocco, 1998), *Tarifa de embarque* (Rocco, 2000) e *O mel do melhor de Waly Salomão* (Rocco, 2001).

Coleção N-Imagem

Direção: André Parente e Katia Maciel

Esta coleção busca reunir textos fundamentais sobre a imagem em sua multiplicidade: pintura, fotografia, cinema, vídeo, realidade virtual, multimídia. Cópia, duplo, virtual, representação, simulação: a imagem não é apenas objeto de percepção ou de linguagem, mas também pensamento.

Pensar a imagem por meio de uma rede epistemológica que articule estética, técnica e percepção cognitiva, na qual categorias de tempo, linguagem e sujeito se entrelaçam a novos conceitos, fundamentais para o entendimento da cultura contemporânea. Processos e circuitos imagéticos percorrem grandes e pequenos territórios, acontecimentos políticos, científicos e artísticos, normas de comportamento, valores sociais, produção de subjetividade em seus variados universos: de conhecimento e de discurso, de afetos e de sensações.

Híbrida e múltipla, a imagem contemporânea inspira um espaço de investigação transdisciplinar que suscite a convergência de estudos em comunicação, arte e tecnologia. Sob a orientação científica do Núcleo de Tecnologia da Imagem da Escola de Comunicação da UFRJ, a coleção N-Imagem visa, portanto, contribuir para o estabelecimento de uma competência específica, intrinsecamente ética e política, de leitura da imagem.