Trabalhos de escala ambiental: Da escultura moderna a situações contemporâneas

Orientadora: **Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg**

Orientanda: **Tatiana Sampaio Ferraz**

Dissertação de Mestrado

apresentada ao Centro de Artes Plásticas – CAP da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP

Banca examinadora:

Profa. Dra. Vera Pallamin

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Profa. Dra. Sonia Salzstein Goldberg

A Márcia e Miguel

Trabalhos de escala ambiental: da escultura moderna a situações contemporâneas

Orientadora: **Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg**

Orientanda: **Tatiana Sampaio Ferraz**

Dissertação de Mestrado

Área de concentração

Artes Plásticas

Linha de pesquisa

História da Arte

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

DEPOIMENTO

A aventura na pós-graduação começou há três anos. Logo de início, foi difícil me imaginar dentro desse processo, algo que parecia muito distante da minha prática, que até então estava longe de ser uma trajetória de experiência em pesquisa “acadêmica”. Minhas lacunas formativas sempre me assombravam e, desde cedo, se mostraram motor e desafio para a elaboração de um escopo que pudesse ser transformado em algo próximo a uma dissertação de mestrado.

A aventura não poderia ter se iniciado sem a constante presença dos meus pais, Márcia e Miguel, os quais incrivelmente nunca deixaram de acreditar nas opções tomadas pela filha na vida profissional, mesmo com as reticências de uma escolha pela “não-profissão” de artista e todos os riscos que ela implica no Brasil da subsistência. O mesmo carinho também compartilhei de forma diversa com minha queridíssima avó Francisca, que por mais longe que estivesse dos problemas diretamente ligados à pesquisa, sempre me contagiava com sua docilidade e temperança próprias da Dna. Chiquinha.

Minha formação de bacharel em artes plásticas denunciava uma história da prática de “ateliê”, a qual não se mostrara satisfatória para mim e até hoje deixa a desejar. O interesse por um lugar que permitisse uma atividade experimental concentrada, de mergulho completo no universo das práticas artísticas contemporâneas, esteve presente desde o início da vida universitária e da vida extra-campus – principalmente nos encontros felizes com amigos artistas e pesquisadores fundamentais para alimentar minhas indagações.

Aqui devo fazer uma pausa para nomear pelo menos dois casos com quem compartilho até hoje a energia inquietante que move o meu fazer arte: o início de tudo junto ao grupo Olho Seco e posteriormente ao espaço laboratorial da 10,20 x 3,60 (lembrando fundamentalmente dos meus queridos colegas Vanderlei Lopes, Rafael Campos Rocha e Wagner Malta Tavares) e o núcleo fundador da revista número (Taisa Helena Pascale Palhares, Daniela Labra, Thais Rivitti, Afonso Luz, Caue Alves, Guy Amado), ao qual foram agregados as figuras queridas de Carla Zaccagnini e José Augusto Ribeiro.

O primeiro momento “mestrando” foi uma espécie de descortinamento do universo acadêmico, envolveu descobertas reveladoras quanto a: postura, relacionamento, posicionamento, troca, compartilhamento. Pode-se dizer que foi o ano da conscientização. Agradeço aqui à orientação da Profa. Sonia Salzstein Goldfarb por alfabetizar-me no universo da pesquisa científica, com a devida concentração, rigor e discernimento.

Uma vez tomado contato com o que seria o *metier* científico – e, aqui, fazendo uma importante ressalva, de que se tratava de um departamento de artes, que haveria de tomar as devidas precauções para não se enrijecer dentro das prescrições acadêmicas e combater-las com seu *modus operandi* experimental – o segundo momento da pesquisa apontou para uma necessidade de experimentação e troca, onde a colaboração com outros alunos foi da maior importância para alimentar os interesses investigativos. Lado a lado com o experimentalismo, os estudos coletivos temáticos exigiram uma prática também concentrada, à medida que os interesses por certos artistas e autores iam se delineando.

Aqui me faltam palavras para agradecer a companhia fundamental dos pesquisadores (os quais se tornaram eternos amigos) Raquel Garbelotti, Jorge Menna Barreto e Ligia Nobre, aproximações que devo à disciplina oferecida pelos docentes Ana Maria Tavares e Martin Groissman, que também me aproximou do trabalho instigante da crítica Miwon Kwon.

Daí pra frente, onde a experiência acadêmica já havia me aproximado de autores, conteúdos e métodos, e criado condições de compartilhar uma vida universitária investigativa própria, a pesquisa exigiu um momento crucial de concentração e dedicação, o que não poderia ter sido feito sem o convite do amigo querido Renato Sztutman, que proporcionou quinze dias de exílio para uma imersão acadêmica, onde pude desfrutar de sua companhia intelectual e emocional.

Não poderia deixar de agradecer ao artista José Resende, pelas reflexões e inquietações que vem despertando com sua obra e que foi um dos motores dessa minha aventura, e pela disponibilidade em compartilhar desse projeto com suas considerações por meio de uma entrevista.

Quanto à edição final da entrevista com Resende, devo agradecer com especial carinho a colaboração de Marco Antonio Paraná, que, há pouco mais de três meses vivendo sob o mesmo teto, e consciente da difícil tarefa em que me encontrava, prontamente se colocou à disposição para transcrever a conversa com o artista e para colaborar no equilíbrio emocional da casa.

Quando tudo parecia organizado e ponderado para a concretização do projeto de pesquisa em texto final, a dissertação anunciou um anexo produzido em uma outra mídia, um cd-rom. Esse último projeto só foi possível graças à colaboração de Bruno Favaretto e Neili Farias, que acreditaram na aventura quase irresponsável – pelo tempo exíguo – da experiência de uma cronologia em mídia digital interativa.

Devo agradecer também ao meu irmão Alexandre, pelos eternos conselhos tutelares de “irmão mais velho”, sempre determinados por conflitos produtivos, e por me colocar em contato com a suave Irene Small, exímia pesquisadora e amante das artes, com a qual não canso de trocar figurinhas sobre a vida, nos termos mais amplos possíveis.

O depoimento conclui-se com os agradecimentos ao que é vital para tudo o que faço: a existência, à toda hora reconfortante, do calor amistoso presente nas almas femininas de: Tatiana Bacic Olic, Silvana de Souza Nascimento, Daniela Sampaio Ferraz, Iris Russo, Luciana Garcia Sampaio, Ana Paula Brizola, Daniela Silva, Ana Terra, Camila Bueno (pelo carinhoso colar de qualificação), e o afeto das tias Cecília Sampaio Gilberti e Maria Inês Garcia Sampaio.

RESUMO

O projeto de pesquisa analisa os rumos do pensamento escultórico moderno em direção a uma escala ambiental, processo que tem origem no final do séc. XIX, momento em que a obra “A Porta do Inferno”, de Auguste Rodin, modifica o espaço narrativo clássico, rompendo com a premissa do monumento e passando a pleitear cada vez mais uma imersão da obra no espaço do observador. O período das vanguardas históricas também foi fundamental para se repensar as fronteiras entre as linguagens tradicionais e o reconhecimento de outras esferas que não a das belas-artes, desde a dissolução da base na escultura de Constantin Brancusi, passando pela renovação do estatuto de arte em Marcel Duchamp, até as experiências de colagem com a obra “Merzbau”, de Kurt Schwitters.

A dissertação examina especialmente a produção que desde então problematizou a tradição da escultura, privilegiando as manifestações contemporâneas que derivam da tradição moderna, projetando o campo da arte para além dos gêneros artísticos fixados até então, buscando expandir a noção de escultura em termos espaciais, temporais e experienciais. Entre as décadas de 1940 e 1960, a ruptura com essa tradição culmina na radicalidade das ações corporais de Jackson Pollock, que conferem uma nova escala às pinturas; e, mais à frente, numa produção que emergia como crítica aguda ao mercado e à institucionalização cada vez mais precoce do trabalho de arte. A arte contemporânea, então, teria sua origem num processo de crítica do objeto, precipitado pelo problemas da cultura de massa, onde os trabalhos se reconhecem num mundo da cultura, mesmo ao resistirem a sua cooptação.

Sem ter sido objeto de análises abrangentes, a “escultura” contemporânea, se é que ainda podemos denominar escultura os trabalhos produzidos a partir da década de 1960, parece ter colocado em crise a noção moderna de forma, e passa a operar num contexto ampliado, aberta ao espaço e à dinâmica cultural urbana. É nesse momento que a dissertação se aproxima das obras de Richard Serra, José Resende e Hélio Oiticica e passa a dedicar uma análise mais atenta sobre aqueles trabalhos que lidaram com uma escala ambiental, ou ainda, se aproximaram das contingências do lugar onde atuam, quer físicas, sociais ou culturais, operando próximos à poética do *site specificity*.

ABSTRACT

The research project analyses the directions of the modern sculptural thoughts towards an environmental scale, a process that begins in the end of the 19th Century, a moment in which Auguste Rodin's "The Gates of Hell" modifies the classic narrative space breaking up with the premise of the monument and defend every time more an immersion of the work in the observer space. The historical vanguard period was also fundamental to rethink the boundaries between the traditional languages and the recognition of spheres that are not of fine arts ñ from the dissolution of the base in sculpture of Constantin Brancusi, passing through the renovation of the art statute of Marcel Duchamp, to the collage experiences of Kurt Schwitters' Merzbau.

The dissertation examines specially the production that has questioned the sculpture tradition, the contemporary manifestations that come from modern tradition, projecting the art field beyond the so far fixed artistic genders and searching to expand the notion of sculpture in terms of space and time, as well as your artistic practice significance. Between the decades of 1940 and 1960, the break with this tradition culminates in the radically body actions of Jackson Pollock that gives a new scale to paintings; and afterwards, in a production that emerged as a deep critique of the market and the every time earlier institutionalization of the art work. The contemporary art, therefore, would have its origin in a process of the object critique precipitated by mass culture problems where the works are recognized in a cultural word, even when they resist to their cooptation.

Without being object of comprehensive analyses, the contemporary sculpture, if we still can denominate sculpture the works produced from the 1860 decade on, seems to have placed the modern notion of form in crisis, and started to operate in an enlarged context, open to space and to the urban cultural dynamic. It is at this moment that the dissertation approaches Richard Serra, José Resende and Hélio Oiticica's work and dedicates more careful analyses over those works that deal with environmental scale, or yet, approach either physical, social or cultural contingencies of the place in which they act, operating to the poetic of the site specificity.

SUMÁRIO

Introdução – [Apresentação]

Deslocamentos / escala ambiental: notas sobre uma discussão. 11

Da estrutura do texto. 25

Itinerário # 1 – [Revisitando algumas premissas modernas]

A crise da forma: a ruptura com a tradição escultórica e o advento de um “campo ampliado”. 31

Os anos de 1960: Da moral moderno de escultura aos trabalhos de escala ambiental. 87

As manifestações ambientais e os *site specific works*. 50

Itinerário # 2 – [Desdobramentos do site specific work]

Aproximações do site specific work: os desafios do trabalho de arte de José Resende e Richard Serra. 66

Itinerário # 3 – [A reivindicação da escala ambiental]

A reivindicação da escala ambiental no Brasil: a singularidade de Helio Oiticica.

Os penetráveis da serie *Magic Squares*. 82

Considerações finais

A tentativa de recuperação dos itinerários e o desenho de um mapa final . 91

Referência bibliográfica . 93

Crédito das Ilustrações

Anexo

Cronologia temática: 1960-2005 - [CD-Rom]

Entrevista com José Resende

INTRODUÇÃO

Deslocamentos/escala ambiental: notas sobre uma discussão.

Ao longo dos capítulos desta dissertação, o leitor irá se deparar com algumas inquietações sobre práticas artísticas contemporâneas que se fundaram em experiências de *deslocamento*¹ surgidas no universo das cidades pós-industriais². Tais experiências aqui pressupõem não só um deslocamento espacial e/ou temporal, mas designam ao mesmo tempo e, principalmente, as proposições que inauguraram um fazer artístico para além daqueles conhecidos nos domínios institucionais da arte e que necessariamente puseram em xeque o sentido e o lugar comumente praticados, ao engendrarem uma nova consciência do meio físico e do ambiente socialmente produzido. O caráter experimental desses trabalhos apontou para o estiramento do “objeto de arte”, estabelecido a partir de novos contornos quanto à sua formalização (“suportes”) e/ou à sua atuação (lugares da arte).

Diversos trabalhos produzidos no decorrer da história das vanguardas na arte poderiam ser enquadrados aqui como experiências de *deslocamento*. Contudo, a dissertação irá se limitar a um recorte atento às proposições resultantes de experiências de cidade, sob diversas formalizações. Por um lado, abordaremos a transposição de trabalhos realizados em determinados contextos, numa mútua impregnação com o meio a partir do e no qual se realiza, e cuja especificidade passa ao largo da circunscrição institucional (desde atuações endereçadas a lugares específicos até propostas no formato de publicações). Por outro, trataremos de algumas obras concebidas como projeto, cuja formalização também modifica conceitualmente as relações espaciais e temporais entre sujeito e obra.

Podemos dizer ainda que tais proposições estabeleceram-se como diferença (ou dispositivo para criar uma diferença) nas relações objeto-sujeito e objeto-lugar decorrentes das novas condições de atuação da arte no e a partir do território urbano³.

1 Ao longo da dissertação, o termo *deslocamento* aparece em itálico quando houver necessidade de distingui-lo do seu significado original, restrito a um movimento e/ou ação no tempo e no espaço.

2 A cidade pós-industrial caracteriza-se como o lugar de consumo por excelência, não mais o da produção fabril; abriga uma economia de serviços e a novas tecnologias da informação e da automação. A transformação de seu perfil físico adveio da saída das indústrias e suas vilas operárias; no entanto, os núcleos administrativos, financeiros, de telecomunicação, bem como outras atividades de caráter global, permanecem na metrópole, amparados pelos serviços e por atividades culturais associadas. Sua visualidade passa a ser a da dispersão territorial. Segundo Otilia Arantes, a partir de 1960, a cidade não segue mais a lógica moderna do planejamento, baseada na utopia social reformadora – que pregava a nova ordenação do espaço segundo uma racionalização das funções citadinas, associada ao processo tecnológico. Para a crítica, o paradigma da funcionalidade foi substituído pelo princípio da “flexibilização”, segundo o qual o primado do desenho e da representação simbólica correspondente são os instrumentos da nova ideologia de “requalificação” dos espaços, cuja prática arquitetônica passa a atuar localmente, reconsiderando o contexto, antes ignorado. Cf. ARANTES, Otilia B. F. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. Edusp: São Paulo, 1998.

3 Isto se mostrará visível ao nos aproximarmos dos trabalhos abordados nesta dissertação.

Com particular interesse em atuações motivadas pela lida mais direta com o ambiente urbano pós-industrial (especialmente os de São Paulo, Rio de Janeiro e Nova York), abarcando desde situações de conflito até processos de assimilação e adesão, a pesquisa tratou de circunscrever como paradigmático os desdobramentos ocorridos nos domínios da matriz moderna da escultura, a saber: a poética do *site specificity*⁴ e as manifestações ambientais, enfatizando a produção surgida a partir dos anos de 1960.

A análise crítica das transformações verificadas na tradição moderna da escultura – perda da referencialidade (isto é, perda funcional do *lugar*, antes próprio do monumento, cuja mobilidade muitas vezes tendeu à sua auto-referência), supressão do caráter celebrativo do pedestal, crise da representação, discursos da abstração, a escala do objeto, a nova materialidade, para ficar em alguns exemplos – também procurou refletir sobre um campo da atuação artística que conta com uma literatura esparsa, marcando a relevância e atualidade dessa produção no universo da arte contemporânea.

Sem ter sido objeto de análises mais sistemáticas e abrangentes, a “escultura” contemporânea, se é que ainda podemos denominar escultura os trabalhos produzidos a partir do momento indicado, passa a operar num contexto ampliado, aberto ao espaço e à dinâmica da cidade, açodada pelos problemas da cultura de massa. O ambiente urbano dos anos de 1960 e 1970 mostrou-se terreno fértil e desafiador para o experimentalismo nos domínios da arte. Em seu rastro, desmoronavam as categorias de arte que haviam restado dos gêneros da academia e se alargava o campo da escultura com o advento de manifestações artísticas que pressupunham novas noções de espaço, tempo, participação e escala.

A derrocada da “lei dos gêneros” artísticos, o que equivaleria a dizer a desconstrução da autonomia estética, é apresentada por Rosalind como uma arte na “condição pós-meio” (*post-medium condition*) instaurada entre os idos de 1960 e 1970⁵. Segundo a crítica, não era o fim da arte que se apresentava, mas o fim da especificidade das linguagens artísticas apregoadas pela modernidade; a arte agora misturava todos os meios.

Segundo Krauss, a ruptura com as prerrogativas acadêmicas, incluindo a autonomia em relação à representação clássica, libertaram a arte na direção de sua “pura evidência”, pela qual suas características intrínsecas se afirmavam. Ao mesmo tempo, a arte mantinha uma certa especificidade – que será analisada futuramente na abordagem da poética do *site specificity* e das manifestações ambientais – não mais pela formalização, mas por estratégias de atuação (o que Krauss detectou como herança do *ready-made* duchampiano).⁶

Grosso modo, as primeiras ocorrências de *site specificity* e de uma “arte ambiental” surgiram no fervor cultural e político da década de 1960. A pesquisa decidiu acolher exemplares do ambiente artístico norte-americano, onde operaram figuras como Richard Serra, Gordon Matta-Clark e Dan Graham; e a produção artística do Brasil, destacando-se artistas como Hélio Oiticica e José Resende. No curso das investigações, constatou-se que, apesar das diferenças intencionais por parte dos artistas e das obras inseridos no universo

4 As definições teóricas que irão nos auxiliar na compreensão da poética do *site specific work* são emprestadas fundamentalmente da crítica norte-americana Miwon Kwon, e por meio desta, das convenções elaboradas por James Meyer e Rosalind Deutsche. Elas serão expostas nas próximas linhas e mais extensamente debatidas ao longo do segundo itinerário, capítulo referente às análises das obras dos artistas José Resende e Richard Serra. Cf. KWON, Miwon. **One Place After Another: Site specific art and the locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

5 Cf. KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition**. New York: Thames & Hudson, 1999.

6 *Idem*.

[1]

Robert Smithson

Monuments of Passaic, 1967.

Detalhe das 24 fotografias registradas
no percurso por New Jersey, NY.

25,4 x 25,4 cm. (cada).

dessas práticas, há muitas correspondências entre as duas experiências. Nesse sentido, os itinerários desenhados ao longo do texto buscaram apontar as especificidades de cada prática a partir de alguns exemplos concretos de trabalhos e desvelar suas condições reais de atuação artística no ambiente social e da cultura características das grandes cidades, bem como estabelecer alguns contrapontos possíveis entre as diferentes manifestações em termos de *deslocamento* e de experimentação.

Trabalhos como “Os monumentos de Passaic” (1967)⁷ [1] do norte-americano Robert Smithson (1938/73) e “Delirium Ambulatório” (1979)⁸ [2] do brasileiro Helio Oiticica (1937-1980) imprimiram novos contornos para a prática artística moderna a partir de experiências vivenciais sobre o território urbano, materializadas em formulações de outras ordens que não a do objeto de arte – quer via documentação fotográfica e relatos de passagem, quer via novas formas de (re)apresentação desses lugares sociais e sítios urbanos. Além disso, elas enfatizaram o caráter contingente da experiência estética do sujeito – seja do artista ou do espectador. A originalidade desses trabalhos residia em que deviam se constituir como “processo”, na “duração” da relação entre o sujeito e o espaço – uma experiência de espaço que aqui se apresenta por meio de uma prática do ambiente urbano formalizado.

Outro exemplo de uma atitude reflexiva acerca dos lugares da arte atenta às qualidades de experiência geradas por novas estratégias de ação na cidade, e que interessa particularmente à pesquisa, é o artigo do brasileiro José Resende (1945-) publicado nos idos de 1970. A construção da crítica impressa em “Ausência da escultura” parte do questionamento sobre os possíveis lugares/espacos para a atuação da arte. Quais seriam os meios e as condições dessa nova produção? Tais questões não só evidenciaram as interrogações de Resende (reconhecidas como fundamentais para a reflexão do artista na época), como também reforçaram a importância da circulação da arte como parte constitutiva do processo. O problema estaria não mais *na* produção, mas no seu *como* – que envolveria o processo de distribuição da arte e sua fruição⁹.

O interesse por uma aproximação crítica sobre as condições de cidade que emergiam nos anos de 1960 parecem concentrar-se no que a historiadora Otília B. F. Arantes alarmou como o “urbanismo em fim de linha”, identificado a uma espécie de falência da utopia urbanística moderna. As proposições estéticas envolvidas mais diretamente com o que restou de “cidade” no tecido social urbano – supostas como manifestações em escala ambiental – vão encontrar o panorama de substituições apresentado por Arantes no livro *Urbanismo em fim de linha*. Como características da derrocada das ideologias da arquitetura e do urbanismo modernos a autora aponta para as seguintes questões, entre outras: dispersão, no lugar de integração; diversidade, ao invés das oposições clássicas de alteridade; novidade, como distorção mercadológica do novo; valorização instantânea do passado, uma memória sem memória.¹⁰

7 A obra consistiu no relato de um passeio de Smithson pelos subúrbios de Nova Jersey, beirando o rio Passaic; neste relato, o artista apresentou suas impressões de pedestre sobre a paisagem e o ambiente de um sítio urbano em ruínas – apresentados como “monumentos”. O caderno de viagem acompanhou uma série de fotografias, as quais foram publicados na revista *Artforum*, em dezembro de 1967. Cf. SMITHSON, Robert. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. In: HOLT, Nancy (ed.). **The Writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979. p. 52-57.

8 De volta ao Rio de Janeiro no final da década de 1970, Oiticica promove algumas manifestações de rua, sob o título de “Delirium Ambulatório”, as quais exprimem sua postura isenta de utopia, totalmente disponível à imprevisibilidade do perambular, quer este seja pelos morros e favelas, quer pela cidade formal. A partir da experiência do parangolé coletivo, o artista se desloca para uma condição livre, na qual o acontecimento estético se coloca à mercê do outro e da cidade. Cf. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000. p. 224. Sobre os trabalhos de Oiticica e, mais precisamente, sobre suas práticas na cidade, a dissertação dedica um olhar especial ao longo do terceiro itinerário.

9 Cf. RESENDE, José. “A ausência da escultura”, *Malasartes*, n. 3, p. 4-8, 1976.

10 Cf. ARANTES. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**, op. cit.

[2]

Hélio Oiticica

Delirium Ambulatorium, 1978.
Performace para *Mitos vadios*,
São Paulo.

O quadro traçado aqui também encontrou reverberações nos escritos do historiador francês Michel de Certeau, cujo principal interesse assenta-se no universo das práticas sociais contemporâneas e as circunstâncias sociais de troca que são impressas no território. Por meio de “caminhadas pela cidade”, expressão que dá nome a um dos capítulos desenhados por Certeau no livro *A invenção do cotidiano*¹¹, o autor nos conduz a um análise minuciosa do território urbano, cujas trocas sociais são responsáveis pelas alterações das noções de *espaço* e *lugar* e que, por conseguinte, confere a elas existências específicas, temporalizadas e fragmentadas.

A “cidade” instaurada pelo discurso utópico e urbanístico é definida pela possibilidade de uma tríplice operação: 1. a produção de um espaço próprio: a organização racional deve recalcar todas as poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam; 2. estabelecer um não-tempo ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições (...); 3. enfim, a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade.¹²

A ênfase da dissertação em proposições artísticas no espaço e no tempo da cidade deve-se ao alargamento do campo de atuação da arte nas últimas cinco décadas. Discutiremos, especialmente no decurso dos itinerários monográficos 2 e 3, como tal alargamento estará ligado à crítica do próprio sistema da arte e à aspiração a uma imersão poética no ambiente social da vida.

Estrutura da dissertação

A estrutura de análise das leituras de obras desenvolvidas no presente trabalho dividiu-se em três grandes percursos pela história da arte moderna e contemporânea: o primeiro itinerário aborda trabalhos da arte produzidos na passagem do século XIX ao XX, passando pelas experiências de vanguarda até meados de 1960; o segundo itinerário trata de uma produção específica, circunscrita no âmbito das discussões de *site specificity* e as novas atuações da arte em espaços abertos na cidade; o terceiro, com preocupação semelhante ao anterior, busca analisar de perto algumas obras que se ocuparam da noção de “arte ambiental”.

A estruturação das análises também buscou construir-se por uma alusão espacial conceitual. É nesse sentido que se optou por usar o termo “itinerário” em vez da nomenclatura mais comumente empregada “capítulo”, já que o primeiro traduz a idéia de um percurso específico, que implica necessariamente uma escolha pela qual se deixou de lado uma diversidade de outras abordagens da história, sublinhando um recorte deliberado no interior das produções moderna e contemporânea.

11 Cf. CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

12 *Idem*, p. 172-173.

[3]

Wassily Kandinsky

Primeira aquarela abstrata, 1910.

Aquarela, 50 x 65 cm.

Col. Nina Kandinsky, Paris.

Sem se ater a um critério cronológico fechado, o primeiro itinerário preocupou-se em discutir algumas questões precipitadas na modernidade da primeira metade do século XX (principalmente nos movimentos de vanguarda), com especial interesse sobre as manifestações espaciais sucedidas de um parentesco escultórico pressuposto. O exame dessas obras tem como propósito investigar uma possível instância de ruptura precedente nos processos instaurados já no interior da produção moderna; e verificar a hipótese de que as origens históricas dessas manifestações foram respostas à crise da *tradição moderna*¹³, cujas operações buscaram aproximar a arte à esfera da vida. Embora marcadas pelo legado da modernidade, elas sugeririam questões que continuam a mobilizar o debate contemporâneo.

Os movimentos de vanguarda reivindicaram a redefinição da prática da arte em face das mudanças geradas na vida social a partir da ascensão da sociedade industrial. Vários exemplos ecoam como evidências desse processo: as colagens cubistas, o *ready-made* duchampiano; e, mais à frente, a redefinição da pintura pela *action painting* norte-americana, que almejava projetar-se cada vez mais diretamente no espaço.

A dissertação buscou aproximar-se dos impasses engendrados na arte moderna a partir da idéia de “crise da forma” formulada por Giulio Carlo Argan. Para este, a crise engendrou-se no interior da sociedade industrial, onde a nova lógica da produção em série pôs em xeque as técnicas artesanais, fundamentadas no trabalho individual. Em decorrência, a tradição do fazer artístico foi pouco a pouco substituída por uma metodologia projetiva¹⁴ e a arte viu-se, então, isolada de todo o conjunto de atividades práticas da sociedade, às quais estava ligada no passado. O objeto estético já não existe mais em si; mas, torna-se estético ao seguir a lógica da substituição do objeto industrial (sinônimo da lógica do consumo), tais como a arquitetura e o desenho industrial.

A crise da *forma* também corresponderia à crise da representação na arte. Já em 1911, a “Primeira Aquarela Abstrata” [3] de Wassily Kandinsky (1866-1944) dava sinais de uma determinação da forma artística pela vontade interior do sujeito. Em Kandinsky, a recusa à representação se enunciava como parte do processo intelectual próprio da arte: a opção pelo uso de signos geométricos em vez das formas representativas do espaço veiculava códigos comuns que viabilizavam a comunicação em nível intelectual.

A invenção cubista das colagens também aparece para Argan como renovação do status da arte: a novidade de sua estrutura, que agrega fragmentos de objetos ordinários à superfície do quadro, aproximou o espaço do quadro ao espaço real, cotidiano e reconhecível. É como se o arranjo estrutural da pintura passasse a configurar uma operação de demonstração da existência própria da obra de arte. A partir daí, a arte apresentava-se não mais como representação da realidade, mas realidade em si, posta no mundo e percebida por meio de uma operação ativa.

Uma reavaliação da modernidade do século XX também evidencia as operações antiartísticas de Marcel Duchamp (1887-1968) como arautos da crise da representação e do próprio valor da arte. O ano de 1913 é,

13 Para o crítico Paulo Sérgio Duarte, “a crise é um estado do ser moderno e nela ele encontra a sua forma mais característica. A crise é, digamos, o *modus vivendi* da modernidade. Não importa a esfera – política, econômica, social, cultural –, a história moderna é a história permanente de crises que se sucedem. A arte moderna assiste a suas primeiras grandes realizações como resultado da crise da representação (...). Ela culmina na revolução cubista e se estende até o expressionismo abstrato norte-americano, nos anos 50”. (DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 70: a arte além da retina*. In: ITAU CULTURAL. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 142.)

14 De acordo com Argan, portanto, “no sistema industrial, o artista poderia determinar a esteticidade do produto apenas na sua fase de projeção”. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995. p. 96.

[4]

Marcel Duchamp

Porta-garrafas, 1914.

Suporte de ferro galvanizado
para garrafas, 59 x 37 cm.

Col. Diana Vierny.

para o historiador Thomas McEvilley, o divisor de águas da produção do artista. Até então, Duchamp seguia lado a lado com as invenções construtivas dos cubistas e futuristas que, por mais inovadoras que fossem, ainda procediam segundo qualidades modernas – com ênfase no pictórico, na artesanidade e na autoria. O abandono dos procedimentos modernos veio com a formulação de uma prática fundada na indiferença, cujo emprego de elementos lingüísticos substituiu a hegemonia dos elementos ópticos do modernismo. Os *ready-mades* duchampianos [4], longe de definirem-se como objetos cotidianos de qualidades “potencialmente” estéticas, impuseram seu caráter antiestético (de antiarte): “a escolha dos *ready-mades* sempre é baseada na indiferença e, ao mesmo tempo, na total ausência do bom ou mau gosto”.¹⁵

Quanto aos domínios da tradição moderna da escultura, as análises de Krauss serviram de fio condutor à compreensão das mudanças ocorridas nesta linguagem e nas práticas artísticas a ela correlacionadas. Tal como Argan, Krauss situa o princípio de uma crise na emergência da sociedade moderna, burguesa, momento em que a idéia de escultura como categoria universal entra em colapso. Os novos contornos foram identificados como uma exigência das vanguardas de se operar a escultura como uma categoria construída historicamente – o que significa dizer que para elas a categoria funcionara até o momento em que seu caráter histórico serviu como representação comemorativa.¹⁶

A lógica da escultura, como deveria ser vista, é inseparável da lógica do monumento. Por virtude dessa lógica, uma escultura é uma representação comemorativa. É implantada em um local particular e sua linguagem simbólica discursa sobre o significado ou uso daquele local.¹⁷

Além disso, a categoria monumento conteria uma espécie de caráter alegórico, aspecto tratado por Argan ao discutir a tradição barroca do monumento, uma vez que este materializa, na unidade plástica e arquitetônica, um discurso demonstrativo de valores históricos e ideológicos, representados pela figuração, cuja função seria a da retórica e da persuasão. Tanto é assim que seu fundamento emerge na cultura renascentista, na qual servia à implantação de um estado absoluto, da cidade-capital, implantada como edificação expressiva no “núcleo de máximo prestígio no tecido urbano”.¹⁸

O caráter simbólico contido na idéia de monumento também diz respeito à tradição naturalista da escultura. Krauss aponta que, dentro dessa tradição, a escultura conteria um grau de interioridade determinado segundo uma lógica compositiva (de relação entre as partes) e sua existência simbólica equivalente.¹⁹ Para ela, a crise da representação na escultura também significou a emancipação da forma em relação a essa interioridade²⁰; por sua vez, os indícios de uma “exteriorização” foram promovidos principalmente pelas obras de Auguste Rodin (1840-1917), Constantin Brancusi (1876-1957) e novamente Duchamp.

Exemplo disso é a obra de Brancusi “O princípio do mundo” (1924) [5]: uma forma elipsóide em bronze polido posicionada de tal modo inclinada que nos remeteria à presença de um “ovo”. Sua superfície reflexiva é

15 “The choice of Readymades is always based on indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste.” (DUCHAMP *apud* McEVILLEY, Thomas. **Sculpture in the Age of Doubt**. New York: Allworth Press, 1999. Cap. 3: Duchamp, Pyrrhonism, and the overthrow of the Kantian Tradition. p. 52).

16 Para Krauss, o historicismo buscava conferir significado ao novo enquanto algo familiar, reconhecível por seu tempo. Essa percepção da igualdade seria algo reconfortante e serviria de estratégia para reduzir tudo o que é estranho ao nosso tempo e espaço em algo reconhecível e/ou existente. (KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1996. Sculpture in the expanded field. p. 277.)

17 “The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place.” (*Idem*, p. 279.)

18 ARGAN, G. C. **A Europa de las capitales**. Geneve: Skira / Barcelona: Carrogio, 1967. El monumento. p. 45.

19 O tema dos desdobramentos tomados pela forma moderna na escultura será o ponto original para uma discussão sobre as razões de uma “escala ambiental”, assunto para o primeiro itinerário.

20 Tais análises foram expostas pela crítica em KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

[5]

Constantin Brancusi

O princípio do mundo, 1924.

Bronze polido, 28,6 cm. (alt.).

Col. Musée National d'Art Moderne, Paris.

interpretada pela crítica norte-americana como qualidade que remeteria à condição de exterioridade da escultura em relação à percepção do observador. A apreensão da escultura não se dá mais pela contemplação, incapaz de analisar suas relações internas. Ao contrário, a forma polida nos convidaria a reconhecer o modo específico como o material se insere no mundo (no caso, como uma superfície reflexiva se relaciona com o entorno) e, por extensão, no espaço real, do sujeito.²¹

Seguindo seus estudos sobre os desdobramentos da tradição escultórica no século XX, Krauss reclamou a insuficiência da noção moderna para explicar grande parte dos trabalhos surgidos entre as décadas de 1960 e 1970, idéia central publicada no artigo “Sculpture in the Expanded Field”²² em 1978: “pensávamos usar uma categoria universal para autenticar um grupo de particularidades, mas a categoria vem sendo agora forçada a dar conta de uma tal heterogeneidade que se encontra, ela mesma, em perigo de colapsar”.²³

O ápice da crise foi localizado pela autora na produção da *minimal art*. Suas considerações acerca da escultura minimalista – comumente entendida como trabalho “literalista”, apontam o uso de formas aparentemente idênticas e dispostas sequencialmente com o mesmo artifício que as diferencia. Tal diferenciação se dá pela exterioridade das formas – feitas com materiais industriais lisos e/ou reflexivos – à medida que se colocam em relação ao sujeito, o que para Krauss era o fator de renovação da idéia *a priori* que o observador poderia ter do objeto e de si mesmo.

Os *deslocamentos* daí decorrentes são de diversas naturezas: a negação da natureza simbólica da arte; a crítica à autoridade do artista cujo gesto seria expressão de uma “psicologia” pessoal; a transferência da qualidade perceptiva da obra, de uma posição contemplativa de mundo a uma consciência fenomenológica da obra e de sua própria existência; a “temporalidade estendida” da obra, que para alguns autores será entendida como sua condição cênica²⁴; entre outros.

Diante da noção alargada das atuações artísticas, o itinerário segue na discussão acerca do confinamento do objeto de arte aos espaços institucionalizados e ao mercado. Sob esse ponto de vista, examina as novas práticas dos *site specific works*, as necessidades latentes que impulsionaram práticas de *deslocamento* e ruptura, novas estratégias de ação para além dos limites institucionais do meio. O clima efervescente da década foi marcado, entre outras coisas, pelo reposicionamento do observador perante a obra, como ocorreu no Minimalismo, pela radicalidade da nova materialidade da Arte Povera e pelos experimentalismos de grupos já citados anteriormente (neoconcreto, *Fluxus* e situacionistas).

A arte minimalista reintroduziu o problema da especificidade do *lugar* na arte, contribuindo para o enfrentamento da autonomia da escultura moderna desenvolvida no decorrer da primeira metade do séc. XX. É no esteio dessa produção que se verifica o que a crítica norte-americana Miwon Kwon denominou como primeira

21 Cf. KRAUSS. **Caminhos da escultura moderna**, *op. cit.* Formas de *ready-made*: Duchamp e Brancusi. p. 85-126.

22 KRAUSS. Sculpture in the Expanded Field, *op. cit.*

23 *Idem*, p. 279.

24 O grande expoente dessa vertente crítica foi Michael Fried. No ensaio “Art and Objecthood”, escrito em 1967, Fried apontou uma relação intrínseca entre a *minimal art* e o teatro como condição negativa; a “teatralidade” da escultura minimalista residia não no seu caráter antropomórfico, mas no modo velado como este se apresentava, ou seja, por seu significado teatral. Cf. FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Art and Objecthood. p. 148-172.

[6]

Constant Nieuwenhuys

New Babylon, 1963 - 64

Projeto para a “nova babilônia”
(desenhos, maquetes e planta da
cidade de Amsterdã).

ocorrência da poética do *site specificity*. Durante a pesquisa, as considerações sobre os vínculos entre obra e *lugar* e suas transformações a partir de 1960 traçadas por Kwon no livro *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* apresentaram-se como alicerce para a compreensão de uma genealogia do *site specific work*.

Site specificity implicava em geral algo localmente estabelecido, determinado pelas leis da física. Frequentemente, trabalhando com a noção de gravidade, os trabalhos eram obstinados pela idéia de ‘presença’, mesmo se fossem materialmente efêmeros, e inflexível sobre sua imobilidade, mesmo diante de um suposto desaparecimento ou destruição. Inicialmente, quer dentro do cubo branco ou fora, no deserto de Nevada, quer orientada pela arquitetura ou pela paisagem, a *site specific art*²⁵ tomou o lugar como um local real, uma realidade tangível, cuja identidade era uma combinação única de elementos físicos: peso, profundidade, altura, textura e forma de paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação e padrões de tráfego; aspectos topográficos distintos, entre outros.²⁶

Nessas práticas, o pressuposto em se trabalhar com os dados circunstanciais do *lugar* implica diferentes abordagens quanto aos propósitos de aproximação, o que pode ser resumido *grosso modo* ao que Rosalyn Deutsche distinguiu entre um modelo assimilativo – no qual a obra de arte se ajusta à paisagem existente por integração, produzindo um espaço unificado e “harmonioso”; e um modelo interruptor – em que a obra intervém criticamente na ordem existente de um *lugar* por meio de algum tipo de fratura.²⁷

Veremos mais adiante que tais práticas artísticas abriram um extenso debate, alimentado pela crítica especializada: a partir dos anos de 1970, os escritos combativos basearam-se na tese do enrijecimento da poética do *site specificity* como poética inseparável do *lugar* – fundada como contraposição à perda do lugar pela escultura moderna.²⁸

Uma vez conhecida a genealogia do *site specificity* desenvolvida por Kwon – sem perder de vista que as análises dedicaram-se prioritariamente ao contexto norte-americano – a dissertação toma a genealogia de exemplo para esboçar uma das preocupações fundamentais da pesquisa: a formulação de um itinerário que mapeasse algumas práticas artísticas que se dirigem ao enfrentamento das contingências do local e que variam desde sua dimensão espaço-temporal até seus contextos institucionais, culturais e/ou sociais.

Ao longo do século XX, a arte se viu desafiada pela nova sociabilidade, cuja dinâmica reagia às tendências funcionais da ordenação da vida urbana (a perda da identidade dos espaços da cidade), às novas tecnologias oferecidas pela ciência e pela indústria (mobilidade e virtualidade), aos conflitos morais acirrados nos anos de guerra, ao reposicionamento do sujeito frente ao conhecimento de si próprio, à exacerbação do aparato visual e informacional da cultura de massa, dentre outros fenômenos.

Ao referir-se aos novos desígnios da sociedade de massa e da cultura urbana, surgidos em meados da década de 1960, Walter Zanini²⁹ aponta uma reordenação realista do mundo como sua correspondência na arte,

25 A não tradução do termo *site specific art* para o português é uma opção da pesquisa, já que a tarefa árdua de traduzir a língua inglesa muitas vezes não encontra seu significado correspondente no português, devido à lógica formativa de adjetivações compostas próprias do inglês – como agregar vários adjetivos em seqüência sem preposições de ligação para um único sujeito.

26 “Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about ‘presence’, even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth”. KWON. *One Place After Another*, op. cit. The Genealogy of Site Specificity. p. 11.

27 Rosalyn DEUTSCHE apud KWON. *One Place After Another*, op. cit. p. 170.

28 Esse assunto será amplamente desenvolvido na dissertação ao longo do segundo itinerário, que tratará de discutir as obras de artistas que lidaram com as circunstâncias do local como pressupostos de atuações mais diretas no espaço, especialmente o espaço formalizado das cidades.

29 Cf. ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

José Resende

Sem título, 1994.

Peça efêmera com blocos de granito e
guindaste, dimensões variáveis.

Instalação produzida para o *Arte/Cidade I*.

a qual absorvia seus conteúdos simbólicos. “Houve efetivamente uma ruptura com as atitudes exclusivamente formalistas, na busca de vínculos imediatos com a existência ao redor”³⁰. Podemos dizer que a identificação de uma ruptura por Zanini equivaleria à crise da noção de “objeto” na arte, apreendida por alguns críticos como sua “desmaterialização”, e que viria a aparecer nas novas poéticas do *specific object*, não-objeto, *site specific work*, ambientes, instalações, *environmental art*, arte conceitual, *happening* e *body art*, entre outras.

O segundo itinerário desta dissertação parte da perspectiva de enfrentamento dessa nova “situação urbana”, ao tratar da produção artística surgida no espírito da contra-cultura que reivindicava a restauração dos vínculos entre arte e vida, remontando à herança moderna – tanto aquela provinda da tradição construtiva do cubismo como aquela que se originou na “desconstrução” do *ready-made duchampiano*.

Dentro desse conjunto, o itinerário procurou circunscrever os interesses pelos novos vínculos entre a prática artística e as experiências cotidianas que aspiravam a uma intervenção no espaço social da cidade. Podemos citar aqui as proposições ambientais do Neoconcretismo, as estratégias de atuações do Situacionismo sobre o território urbano e os acontecimentos experimentais do grupo *Fluxus*, entre tantas outras manifestações de vanguarda da época.

Naquele momento, o entendimento do que seria o “espaço social” se dava de modos distintos. Dentro do movimento neoconcreto, figuras como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica exerceram importante papel na direção de uma aproximação entre arte e público. Ao buscar compreender as nuances construtivas do Neoconcretismo – em oposição à objetividade dos concretistas (que tinha o homem como agente social e econômico), Ronaldo Brito identifica na ruptura “neo” uma tendência que “repunha a colocação do homem como ser no mundo e [que] pretendia pensar a arte nesse contexto”³¹, resgatando a noção de subjetividade. Menos “profissionais de arte” e mais “homens da cultura”, como escreve o autor.

Para os situacionistas, o reconhecimento do espaço social se dava essencialmente em termos políticos, sob o qual propunham um urbanismo revolucionário³² que questionava, por um lado, o cotidiano enrijecido pelo espaço funcional de uma sociedade utilitarista; e, por outro, a cultura aderida aos dirigismos do mercado e do espetáculo. Sob influência das atuações *dada*, fundadas numa estética da negação e do “choque”, o situacionismo reivindicava uma postura transgressora e libertária nesse espaço social, cujo alcance só era possível por meio da “construção de situações”, ou seja, da “construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior”³³.

Não à toa, a essência do programa situacionista era a crença no poder do transitório. As situações se davam como lugares de passagens, e os indivíduos se colocavam nelas não mais como espectadores, mas como “vivenciadores”, propriamente atuantes. Esse novo modo de comportamento seria possível pela prática da *deriva*,

30 *Idem*, p. 738.

31 BRITO, Ronaldo. **Neoconcreto**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 57-58.

32 Uma das saídas revolucionárias é relatada por Guy Debord em 1957: “o urbanismo unitário é dinâmico, isto é, em estreita ligação com estilos de comportamento. O elemento mais reduzido do urbanismo unitário não é a casa, mas o complexo arquitetônico, que é a reunião de todos os fatores que condicionam uma ambiência, ou uma série de ambiências contrastantes, na escala da situação construída. O desenvolvimento espacial deve levar em conta as realidades afetivas que a cidade experimental vai determinar”. (DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: BERENSTEIN, Paola [Org.]. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 55.)

33 *Idem*, p. 54.

[8]

Hélio Oiticica

Magic Square n° 3, 1977.

Maquete para *Penetrável* que integra os trabalhos da série “Invenção da cor”, Nova York.

método experimental de se caminhar pela cidade de forma distraída, sem rumo, subvertendo os trajetos fixados pela modernidade e se deixando surpreender pelo acaso/aleatório.

Uma das experiências de deriva encontra-se na proposição de Constant Nieuwenhuys (1920-2005), “New Babylon” [6], projeto que desenvolveu entre 1956 e 1974. Sob forma labiríntica, o artista recorre às estratégias de desorientação e jogo a fim de favorecer o desenvolvimento de uma sociedade lúdica, livre, em constante mutação³⁴. O que corresponderia à negação de todo e qualquer princípio orientador da cidade (uma situação de anti-cidade). No espírito situacionista, o meio ambiente urbano era o terreno de um *jogo em participação*, o espaço social em modificação contínua.

Tanto quanto os situacionistas, as atividades do grupo *Fluxus* também retomaram o espírito de negação e ironia do *dadaísmo* na intenção de romper com a separação entre arte e não-arte. Definia-se menos como um movimento artístico, e mais como uma atitude diante dos acontecimentos da vida e da cultura, ao “transformar as coisas da vida e do homem, aparentemente indignas da arte, em objetos de arte”³⁵. Suas proposições eram concebidas em grande parte sob a forma de *happenings*, formato que possibilitava convocar o público a participar de uma diversidade de linguagens, reunindo artistas, músicos e poetas sob a égide de uma “arte total”. Segundo Vostell, a forma do *happening* era a própria “consagração da vida (...) pode[ndo], naturalmente, ser uma tomada de consciência para a crítica, por meio de uma série de elementos, pelo atraso, pela frustração, pelo luto, pela alegria, evidentemente variável. Mas, no fundo, visa revalorizar a vida, não degradá-la, e por isso constitui-se numa contribuição humanista.”³⁶

Dentro de uma vertente importante que pressupõe o alargamento da noção de escultura e que contribuíram para o debate sobre as novas atuações da arte na cidade, a pesquisa elegeu como foco a ser analisado no segundo itinerário o trabalho do artista José Resende, com especial interesse sobre aqueles que trataram de enfrentar mais diretamente a cidade como meio e como suporte, dentre os quais temos: as esculturas em espaços públicos abertos, *O Passante* (1994, no Largo da Carioca) e *Sem título* (1979, na Praça da Sé); as proposições temporárias para o evento do ArteCidade de 1994 e 2001 [7]; e o trabalho para a Bienal de Sidney, em 1998. De algum modo apresentando em contraposição a essa produção, o itinerário também se aproximou de trabalhos emblemáticos do artista norte-americano Richard Serra (1939-) que se endereçam à cidade, tais como: “To Encircle Base Plate Hexagram”, 1971; *Tilted Arc*, de 1981; e a série dos *Props*.

No terceiro itinerário, as análises terão como ponto de partida a série *Magic Square* [8], de Hélio Oiticica, artista que, no contexto brasileiro, teve importância decisiva no advento de uma escala ambiental. A série – que integra um grupo maior de trabalhos, intitulados *Penetráveis* – é abordada com interesse especial, pois serve como exemplo paradigmático de proposições artísticas que, entre os anos de 1960 e 1970, romperam definitivamente com o estatuto do objeto artístico, de representação e de contemplação na arte e projetaram

34 Em 1974, o artista publica o texto com as bases da nova situação urbana, e esclarece o sentido de “espaço social”: “na Nova Babilônia, o espaço social é espacialmente social. Espaço como uma dimensão psíquica (espaço abstrato) não pode ser separado do espaço da ação (espaço concreto). Seu divórcio é justificável somente numa sociedade utilitária, com relações sociais roubadas, onde o espaço concreto tem necessariamente um caráter anti-social”. (“In New Babylon, social space is social spatiality. Space as a psychic dimension [abstract space] cannot be separated from the space of action [concrete space]. Their divorce is only justified in a utilitarian society with arrested social relations, where concrete space necessarily has an anti-social character.” Cf. NIEUWENHUIS, Constant. *New Babylon*. In: HAAGS GEMEETENMUSEUM. *New Babylon* (exhibition catalogue). Den Haag, 1974.

35 VOSTELL, Wolf. *Fluxus*. In: FUNDAÇÃO BIENAL. *17ª Bienal de São Paulo* (catálogo de exposição). São Paulo, 1983. p. 320.

36 *Idem, ibid.*

[9]

Jackson Pollock

Number 5, 1948, 1948.

Óleo, tinta automotiva e acrílica s/ tela,
243,8 x 121,9 cm.

Col. David Geffen, Los Angeles.

(literalmente, pois foram realizadas como maquete, jamais executadas pelo artista em vida) uma vontade artística de atuação imersa no tecido social, que pressupunha o *deslocamento* do objeto para uma situação social urbana ativa.

A partir das formulações do *Programa Ambiental*³⁷ de Hélio Oiticica, a dissertação recupera o significado do termo “ambiental” para designar aqueles trabalhos que lidaram com aspectos sociais e culturais da cidade como pressupostos de uma atuação ampliada da arte, e cuja manifestação se dava na experiência espaço-temporal, manifesta no embate com o fruidor. As proposições ambientais de Oiticica promoveram um novo espectador, agora participante, fundamental para o acontecimento estético na experiência de duração da obra (espaço-temporal), presença que restabelece o antigo sonho dos modernos, da integração arte-vida, a partir não mais do projeto utópico da totalidade, mas da experiência real de enfrentamento do cotidiano das grandes cidades³⁸. Para Celso Favaretto, desde a invenção dos *bólides* – definidos pelo crítico como “objetos-penetráveis” sob a forma de caixas de madeira, vidro, plástico ou cimento, sacos de pano e de plástico, latas, bacias, que continham pigmentos puros de cor para serem manipulados pelo espectador – “o corpo já é ativo, mesmo que não toque na obra”³⁹; a experiência pode não modificar o próprio objeto, mas modifica o sujeito pela experiência no tempo – experiência de duração na obra. Eles preparam a passagem para a “anti-arte ambiental” (termo do próprio artista).

As manifestações ambientais foram inauguradas com os *Núcleos* e os *Penetráveis*. Nelas, o espectador deveria deslocar-se da sua condição habitual, passiva, e projetar-se no trabalho como participante e ativador da qualidade estética deste, fazendo da obra uma vivência. As novas proposições ampliaram o campo de percepção do objeto artístico, ao mesmo tempo em que pressupunham a constituição da subjetividade na esfera da cultura, colocando-os frente a frente no embate cultural com a nova sociedade de consumo.

Os trabalhos projetavam-se no espaço social da cidade, no que Oiticica definiu como uma interdependência entre a “temporalidade estética” e a “temporalidade do cotidiano”⁴⁰. Os *Penetráveis* confrontavam diversos lugares públicos, abertos, e questionavam a rotina do pedestre promovendo um jogo entre previsível e imprevisível, entre a experiência estética e a sociabilidade da cidade. As novas proposições, concebidas a partir da matriz construtiva de Mondrian, célebre defensor da instauração do binômio arte-vida, buscaram, a um só tempo, reintegrar o objeto artístico na esfera da vida imprimindo uma dimensão emancipatória para a arte.

Quando da emergência das manifestações ambientais de Oiticica, o espírito da época sinalizava um *deslocamento* dos interesses estéticos a espaços extra-institucionais, onde o ambiente sócio-cultural mobilizava mais diretamente o processo criativo do artista, o qual se via comprometido culturalmente com aquele. Outras ocorrências que correspondem a tal espírito e que levaram alguns artistas a atuarem mais decisivamente no meio – incorporando os processos do fazer como trabalho de arte, assim como o contexto pressuposto e o sujeito do diálogo – também aludiram às noções de “arte ambiental”: é o caso da *environmental art*, tratada por Allan Kaprow e das experiências do *non-site* de Robert Rauschenberg.⁴¹

37 O “Programa” compreende as novas *ordens* de manifestação ambiental de Oiticica, partindo-se dos *núcleos* e dos *penetráveis*. Elas aspiravam ao caráter de totalidade da obra, num ideal construtivo de integração entre as linguagens, para além das circunscrições da pintura e da escultura, e pressupunham uma vivência pública ao atuar no espaço social da cidade.

38 Cf. FAVARETO. *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit.

39 *Idem*, p. 90-91.

40 Cf. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

41 Tais noções serão abordadas com mais propriedade e se tornarão mais claras no decorrer do segundo e terceiro itinerários da dissertação.

[10]

Donald Judd

Untitled, 1969.

10 peças de aço inoxidável e acrílico
azul, 50,5 x 122 x 122 cm.

Col. Judd Foundation.

O texto “The Legacy of Jackson Pollock”, escrito por Kaprow em 1958 já apontava um *deslocamento* fundamental na produção artística – especialmente aquela elaborada nos domínios da pintura modernista – em termos de *forma, escala e espaço*. O movimento decisivo para tal ruptura, segundo Kaprow, verificou-se nas atuações do artista norte-americano Jackson Pollock ao final da década de 1950. Suas *drip paintings* [9], concebidas nas dimensões de uma pintura-mural, renunciaram a substituição da pintura pelos chamados ambientes (*environments*), ao alcançarem a dimensão do observador e invadirem o espaço do entorno⁴². Diante delas, o espectador refaria sua própria dimensão e a consciência de sua existência temporal.

Podemos dizer que as novas acepções de *forma, escala e lugar*, apontadas por Kaprow já no final da década de 1950, são levadas a cabo pela produção norte-americana subsequente: a evidência de uma experiência fenomenológica⁴³ na *minimal art* tratou de abordar o objeto de arte como um fato artístico *presente* franqueado à experiência temporal do sujeito. Não por acaso as proposições tridimensionais foram mais recorrentes e assentaram-se no interesse pela dimensão espaço-temporal da obra. Os *objetos específicos* [10] de Donald Judd (1928-1994), tridimensionais por princípio, tomaram o problema do espaço não mais como representação; no confronto com o ilusionismo, a tridimensionalidade é ela mesma espaço real – atual e específico.⁴⁴ Quando da ocorrência de trabalhos bidimensionais, estes geralmente eram concebidos sob algum aspecto que reverberava no entorno imediato, seja pela escala de uma pintura-mural, como nos trabalhos de Sol LeWitt, seja no uso que se fazia da cor-luz, como nas instalações de luz fluorescente de Dan Flavin.

Os escritos de Hal Foster buscam contra-argumentar a aparência idealista da *minimal art* encabeçada pela crítica de Michel Fried ao apontar a escultura minimalista como tentativa de superar o dualismo sujeito-objeto pela experiência fenomenológica ao dificultar a concepção de pureza em detrimento da contingência da percepção – do corpo num espaço e tempo particulares.⁴⁵

Com o minimalismo a escultura não está mais isolada, sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada dentre objetos e redefinida em termos de sua localização. Nessa transformação, recusado o espaço seguro e soberano, o observador é remetido ao aqui e agora; e ao invés de examinar a superfície de um trabalho para um mapeamento topográfico das propriedades do seu meio, é levado a explorar as conseqüências perceptivas de uma intervenção em particular num dado lugar. Esta é a reorientação fundamental inaugurada pelo minimalismo.⁴⁶

De par com a produção da *minimal art*, as mudanças de paradigma verificadas em princípios de 1960 também brotavam das novas acepções promovidas pela Arte Povera. É o que Margit Rowell tenta recuperar na emblemática exposição “Qu’est-ce que la sculpture moderne?”, realizada no Centro Georges Pompidou em Paris, em 1986. De acordo com a curadoria, tanto os minimalistas quanto os artistas da *povera* abandonam a iconografia antropomórfica – que regia até pouco tempo a linguagem escultórica – em favor de uma nova dimensão, que

42 Cf. KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. In: KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (Eds.).

Essays on The Blurring of Art and Life. Los Angeles: University of California Press, 1993. p. 1-9.

43 Para Maurice Merleau-Ponty, o conhecimento perceptivo funda-se na experiência vivida pelo sujeito no espaço; sendo assim, a percepção do objeto artístico se daria pela experiência temporal da construção de sentido. Suas significações localizam-se não na coisa sensível, mas nos intervalos entre sujeito e coisa, espaço e coisa e sujeito e espaço, o “campo de visão” surgido na relação de olho e coisa. Essa percepção imbricada se refaz a cada nova percepção, onde o espaço-temporal está determinado na facticidade do corpo que percebe. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1984. A fé perceptiva e a reflexão. Para a fenomenologia, não haveria mais significados apriorísticos que esgotam a obra nela mesma; haveria uma interferência da subjetividade no objeto. Nessa relação de alteridade, não há sujeito nem objeto “em si”; o que significa dizer que não há obra sem sujeito, nem sujeito que não se transforme pela obra. Esse engajamento mútuo e móvel está no fenômeno da percepção, onde a transitividade entre corpo e mundo determina a visão do objeto em termos da relação do observador com ele. Cf. KRAUSS, R. **The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths**, op. cit. Richard Serra: a translation. p. 260-275. Para Merleau-Ponty, a escultura, em sua essência tridimensional, é abarcada numa ação temporalizada do observador, ao percorrer diferentes vistas da obra. As várias dimensões – horizontal, vertical e de profundidade – possibilitam seu acontecimento, diferenciando-a pelas posições, dimensões e

Rowell entende como “escala de paisagem”. Segundo ela, tal dimensão se mostrara indispensável para o tipo de interação ou de confronto direto que eles queriam provocar dentro do espaço existencial; o que, imediatamente, convocaria à participação do espectador na obra.⁴⁷

1969 aparece como ano decisivo para o movimento *povero*. Neste ano, o crítico Germano Celant organizou uma publicação que reunia em tom programático uma diversidade de trabalhos, proposições, manifestações e ações – visuais e discursivas – em torno da valorização de seu caráter empírico⁴⁸. Enunciavam-se os principais afrontamentos do grupo diante do sistema de arte vigente: a descrença total e absoluta na idéia de arte como mercadoria cultural e, por extensão, a destruição da função social do artista (produtor cultural); a crítica à crença na idéia de arte como valores antecipados; e a postura diametralmente oposta àquela produção que se identifica com um sistema racionalista, dito alienante, e àquela pautada por uma operação representacional da vida.

Os dois movimentos, *minimal* e *povera*, apontavam para uma valorização da experiência que se oferece como operação contingencial, cujos trabalhos seriam um testemunho memorial e físico dessa experiência – dentro do universo dos fenômenos. Porém, Celant afirmava que o artista *povero* valorizava a ativação e circulação da energia vital, natural, do mundo das coisas, do cotidiano; e, por meio disso, redescobrir o interesse por si próprio, colocando-se com total disponibilidade para o mundo, sem restrições. Seu objetivo não era representar a vida, apenas vivê-la, senti-la. “O importante não é a vida, mas as condições nas quais vida, trabalho e ação se desenvolvem”.⁴⁹

Esses são alguns pontos de partida que se mostraram caros para a pesquisa empreendida ao longo da dissertação que buscou examinar em especial a produção que desde os anos de 1960 problematizou a tradição da escultura, projetando o campo da arte para muito além dos gêneros artísticos fixados pela tradição clássica. O percurso por esses trabalhos de arte buscou traçar um campo de interesse comum à produção contemporânea em geral, ao delimitar os contornos de uma “escala ambiental” pressuposta em tais práticas artísticas.

Finalmente, a fim de alimentar as discussões tratadas ao longo dos capítulos, a dissertação apresentará como anexo uma entrevista com o artista José Resende, realizada em janeiro de 2006 e cronologia em cd-rom que abrange o contexto das produções de Resende e Oiticica, especialmente aquelas tratadas nos itinerários 2 e 3, partindo-se da década de 1960. Fruto da acumulação e da organização informacional nos três anos de pesquisa – quer das investigações sobre as poéticas tratadas aqui, quer dos levantamentos iconográficos da obra dos artistas abordados no itinerário 2 e 3, esta dissertação tem a intenção de apresentar uma possível formalização visual que traduza os cruzamentos entre as produções locais e as possibilidades de conexão entre diferentes tempos históricos para a produção da arte. Esse tipo de “navegação” da história só foi possível aqui por meio de um instrumento visual simultâneo, como nos oferece a mídia do cd-rom.

escalas. A dimensão da profundidade é essencial, pois não se indica no próprio objeto, mas anuncia um elo indissolúvel entre as coisas e o sujeito pelo qual este está situado diante delas; já as dimensões de largura e altura estão vinculadas a relações internas às próprias coisas, em que o sujeito perceptivo não está implicado. Ela pressupõe um sujeito engajado, um ser “em situação”. Cf. MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção**, São Paulo: Martins Fontes, 1999. O espaço. p. 327-400.

44 “Considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into. (...) Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space. (...) Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.” (JUDD, Donald. **Complete Writings 1975-1986**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1987. Specific Objects. p. 121.)

45 Cf. FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: MIT Press, 1997. The Crux of Minimalism. p. 35-69.

46 “With minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place. In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site. This is the fundamental reorientation that minimalism inaugurates.” (FOSTER. **The Return of the Real**, op. cit., p. 40.)

47 Cf. ROWELL, Margit. *Arte povera, anti-minimal*. In: CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Qu'est-ce que la sculpture moderne?**. Paris, 1994.

48 CELANT, Germano (Ed.). **Arte povera: conceptual, actual or impossible art?**. London: Studio Vista, 1969.

49 *Idem*, p. 230.

ITINERÁRIO # 1

REVISITANDO ALGUMAS PREMISSAS MODERNAS.

A crise da *forma*: a ruptura com a tradição escultórica e o advento de um “campo ampliado”⁵⁰.

The object is not interesting in itself. It's the environment which creates the object... A glass of water with a flower is different from a glass of water and a lemon. The object is an actor; a good actor can have a part in ten different plays; an object can play a different role in ten different pictures. The object is not taken alone, it evokes an ensemble of elements.

Henri Matisse. In *Testimonial* (1951).⁵¹

Como já enunciado na introdução, os interesses que moveram a presente pesquisa nasceram de uma vontade em se investigar os desdobramentos da linguagem escultórica a partir dos anos de 1960, privilegiando o exame de algumas manifestações exemplares ligadas à poética do *site specificity* e às manifestações ambientais no confronto com o meio urbano.

Para tanto, este primeiro itinerário percorre algumas obras produzidas na modernidade do século XX, considerando ainda certos exemplos da transição ao final do século anterior; tem como propósito apontar as origens possíveis da ruptura na condição moderna da escultura, ruptura encetada, principalmente, no contexto industrial de guerra pelas vanguardas (à exemplo das colagem cubistas e do *ready-made* duchampiano). O trabalho discutirá o colapso da forma vivido desde os primeiros movimentos de vanguarda, que reivindicaram a redefinição da prática da arte em face das mudanças profundas geradas na vida social a partir do advento da sociedade industrial, e examinará como os desdobramentos da própria pintura levariam a produção artística a emancipar-se cada vez mais para o espaço.

Busca entender, mais adiante, como os desdobramentos da escultura conduziram, entre outras coisas, às experimentações radicais produzidas entre 1960 e 1970, momento em que a crença moderna em uma utopia social transformadora encontrava-se enrijecida (principalmente na ordenação planificadora da vida urbana do pós-guerra)⁵², ao mesmo tempo em que cresciam as adesões a uma lógica de consumo massificante e individualista.

50 O termo foi empregado pela crítica norte-americana Rosalind Krauss e será desenvolvido ao longo deste capítulo. Cf. KRAUSS, Rosalind.

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: The MIT Press, 1986. *Sculpture in the Expanded Field.* p. 277.

51 MATISSE *apud* BLAZWICK, Iwona; WILSON, Simon (Eds.). **Tate Modern: the handbook.** London: Tate Publishing, 2001.

52 A mentalidade do urbanismo modernista vinha sendo cristalizada pela exigência social em se responder prontamente às mudanças advindas do pós-guerra, entre as quais podemos citar: a reconstrução de cidades na Europa, que demandava uma urgência na implantação de bairros inteiros, os quais foram projetados nas bordas do tecido urbano central, distando das facilidades de transporte, serviços e lazer deste; e o crescimento da população urbana nos países da América aliado às pressões do *boom* industrial nos novos centros – desde a implementação a partir da década de 1940 dos bairros de vizinhança da classe média norte-americana até a emergência nos anos de 1960 das periferias metropolitanas de cidades brasileiras. Esse assunto foi examinado exhaustivamente por Otilia Arantes (ARANTES, Otilia B. F. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica.** São Paulo: Edusp, 1998.).

Veremos como a amplificação das atuações do trabalho de arte nos idos de 1960 (cujos contornos não seriam possíveis doravante determinar) – com um olhar atento aos “trabalhos espaciais” da arte contemporânea (*happenings*, performances, *site specific works*, instalações) – significou a reintegração do objeto artístico na esfera da vida, ou mesmo a sua desintegração nesta, a caminho de uma dimensão experimental e libertária.

Como já mencionado anteriormente, a dissertação elegeu como questão paradigmática desse processo o aparecimento da necessidade de uma “escala ambiental”. As proposições ambientais contribuíram para ampliar o campo perceptivo do objeto artístico, ao coloca-lo frente a frente, no embate cultural, com a nova sociedade de consumo: o espectador deveria deslocar-se da sua condição habitual, passiva, e projetar-se no trabalho como participante e ativador da qualidade estética deste, fazendo da obra uma vivência.

Apesar da crítica à atitude contemplativa ter sido “marca registrada” das vanguardas do início do século XX, naquele momento ela se opunha ao tipo de experiência distanciada em termos físicos e intelectivos, onde o mundo da arte era claramente separado do mundo da vida, combatendo os artifícios da moldura na pintura e da base na escultura. Já nos anos de 1960, essa reivindicação se dá na qualidade mesma da experiência como uma atividade criadora do próprio sujeito, pressupondo uma experiência física (ao envolver o dado do corpo) e cognitiva, em termos de uma apreensão intelectual.

O que analisaremos a seguir é de que modo a “escultura” contemporânea – ou melhor, alguns trabalhos produzidos a partir da década de 1960 que derivam de uma raiz escultórica – parece ter colocado em crise o paradigma moderno da *forma*⁵³. E de que modo elas passam a se estabelecer como proposições artísticas em novo espectro, ampliado, que se oferecem ao enfrentamento do espaço da cidade e suas contradições, incitadas direta ou indiretamente pela nova dinâmica do consumo na escala das massas.

A reivindicação mais presente no pensamento artístico nas duas primeiras décadas do século passado foi a de buscar irradiar-se e assim dissolver-se na esfera da vida, para o que seria preciso problematizar os vínculos da arte com a produção industrial, sua imbricação com a nova economia; seja repondo esses vínculos em novos termos seja contestando qualquer assimilação da arte à moderna sociedade capitalista, burguesa e industrial.

Ao que parece, a edificação de uma sociedade industrial correspondeu ao momento histórico de crise de uma cultura artística arraigada num estilo de vida apartado em relação ao mundo da arte. Podemos verificar nesse ambiente boa parte das transformações sofridas na produção da arte moderna. Remontando novamente à Argan, a crise da *forma* teria sua origem na implementação da nova lógica produtiva baseada na serialização. A racionalização da produção em série desafiou a manutenção do trabalho artesanal (que seguia uma lógica de funcionamento individual). E, por conseguinte, desafiou a própria tradição da arte – que remetia à valorização da artesanidade e da autoria.

53 Cf. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

[11]

Le Corbusier

Ville radieuse, 1933.

Plano urbanístico para uma cidade “radiosa”. Nesta prancha, Corbusier compara-a às cidades de Paris, Nova York e Buenos Aires.

A dissolução das fronteiras entre as “belas-artes” e as chamadas “artes menores” ou artes aplicadas nos remete ao final do século XIX, quando da reivindicação de uma “arte total” (*Gesamtkunstwerk*), na qual integrar-se-iam todas as manifestações artísticas, da pintura e escultura, passando pela música, artesanato, até a arquitetura e o teatro.

Por um lado, as possibilidades de reprodução e acessibilidade dos objetos artesanais consideradas por William Morris (1834-1896), dentro do movimento Arts&Crafts – que reivindicava uma espécie de “socialização da arte” pela sua presença na vida cotidiana –, ainda se limitavam a uma fatura manual, valorizando sua artesanidade. Na Inglaterra, concomitante à sua produção na escala do objeto, mas seguindo as mesmas desconfianças dos benefícios de uma sociedade industrial, Morris lançou os princípios da “casa do subúrbio”: implantada próxima à natureza, buscava refugiar-se da industrialização e da turbulência da metrópole, numa espécie de deslocamento nostálgico que evocava à “comunidade”, a um modo de viver que estava se perdendo, antecipando, assim, os princípios da “cidade-jardim” inglesa de Ebenezer Howard.

O exemplo da casa do subúrbio de Morris sinalizou os primeiros vínculos problemáticos entre uma tradição de arte e a produção industrial. Mais adiante, na esteira do movimento inglês, Henry van de Velde (1863-1957) deu continuidade à defesa de uma arte total. Segundo o líder do movimento *Art Nouveau*, tudo era passível de ser projetado (chegando a projetar até mesmo as roupas de sua esposa e sua própria casa). Apesar disso, sua resistência à industrialização dos elementos dava sinais no texto “A Linha”, publicado em 1903, ao insistir na expressão individual do artista/arquiteto: o ornamento era um índice de beleza, e como tal deveria ser estrutural e não gratuito.

Dentro desse movimento também ocorreram mudanças importantes nas relações de trabalho que significaram a transição para o trabalho totalmente industrializado: a tradição da herança cultural doméstica é substituída pelas Escolas de Artes e Ofícios a fim de buscar uma sistematização do conhecimento do fazer artesanal. Contudo, estas escolas ainda persistiram num modelo que valorizava a manualidade e o trabalho com prazer, sem aderir ao fracionamento do trabalho da indústria, o que significaria aos olhos de Argan, a adesão ao trabalho alienado.

Por outro, a experiência do *Deutscher Werkbund*⁵⁴, associação alemã de artesãos liderado por Hermann Muthesius (1861-1927), mostrou-se pioneira no gesto entusiasta que partia da viabilidade de se conciliar artesanato e indústria, cuja maior preocupação era dar qualidade aos produtos desta. A linhagem conciliadora e positiva foi explicitada, mais à frente, pela ideologia da Bauhaus de Walter Gropius (1919-1933), cuja racionalidade era pautada pela aproximação entre as esferas da arte e da indústria e pela função social do artista/arquiteto. Tal fusão só seria propiciada pela conciliação do mundo da arte com o mundo da técnica. Nesse sentido, a sede da Bauhaus projetada por Gropius, em 1918, serviu de canteiro experimental para uma modernização industrial fundada num pressuposto ético e estético: abarcou todas as escalas de projeto, desde o plano urbanístico do campus, passando pelos blocos residenciais dos professores, até o desenho industrial das peças que finalizavam a etapa de acabamento de uma edificação.

54 O laboratório alemão foi fundado em Berlim em 1907 por Muthesius e tinha grandes aproximações com a indústria, já que se preocupava com a standardização dos produtos. A economia e o diálogo com a máquina acabaram determinando suas formas simples e elementares.

[12]

Auguste Rodin

A Porta do Inferno, 1880-1917.

Bronze, 635 x 400 cm.

Col. Musée d'Orsay, Paris.

No período correspondente à sedimentação de uma sociedade industrial, considerado como divisor de águas para a arquitetura e para a arte, a arte ver-se-ia totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo. A arte, como modo exemplar de trabalho humano, deixara de existir quando o sistema tecnológico da indústria sucedeu ao do artesanato, que tinha na arte seus modelos.

Com a impregnação da lógica industrial, o fazer artístico torna-se possível apenas como metodologia projetiva, o que significa dizer que o artista tinha controle estético sobre o produto apenas na sua fase de concepção.⁵⁵ Apartada de sua tradição artesanal, a arte não mais se caracteriza pelo objeto estético em si; no lugar disso, ela se reconhece como tal por sua implicação dentro da lógica de consumo e substituição do objeto industrial.

Segundo Argan, a crise da *forma* reverberou na superação da representação na arte dentro da tradição clássica. Como enunciado anteriormente, já em princípios da década de 1910, Kandinsky passa a desenvolver suas pinturas de feição abstrata [3], com o que contribuía para a instauração de uma produção determinada pela vontade interior do sujeito, à despeito das formas representativas tradicionais do espaço. A criação de um repertório visual geométrico indicou que o significado da pintura passa a se definir na composição do quadro, afirmando, assim, o caráter intelectual de sua comunicação.

É a partir daqui que a arte deixa, segundo Argan, de ser representação da realidade para ser realidade em si, posta no mundo:

A própria percepção da realidade deve [ria] deixar de ser um simples captar, ela é também uma função ativa: explica-se assim a relação entre as correntes construtivas e as pesquisas da psicologia da forma, que colocam a percepção como estado e ato da consciência.⁵⁶

Assim como a pintura moderna caminhava para sua emancipação em relação à herança acadêmica das belas-artes, a linguagem escultórica também dava sinais de mudança. Em termos gerais, até a última década do século XIX ela vinha seguindo sua tradição naturalista, com princípios alicerçados na cultura renascentista. Tanto isso é verdade que sua lógica via-se comprometida até então com a função representativa do “monumento”.

Ao buscar entender os significados da crise promovida pela escultura moderna, na direção oposta ao funcionamento naturalista, Argan considera que a ruptura com o monumento significou a ruptura com uma linguagem artística essencialmente representativa. Sua fundação no ceio da cultura da Renascença, explica Argan, dá-se em estrita devoção à idéia de cidade-capital. O monumento significava a concreção de um discurso demonstrativo, plástico e arquitetonicamente, cujos ideais eram representados pela figuração e cuja principal função era sua adesão.

O monumento tipo, em sua alegoria, inclui por igual autoridade e persuasão e se apresenta: como uma forma plástica unitária, porque o que quer revelar é o universal de um valor ideal; como uma forma alegórica,

55 *Idem*, p. 96.

56 *Idem*, p. 31.

[13]

Auguste Rodin
Os Burgueses de Calais, 1884-86.
Bronze, 210 cm. (alt.).
Col. Musée Rodin, Paris.

porque não só alude, mas também desenvolve o tema ideológico; como uma forma urbanística, porque abre, desenvolve e articula o monumento “sacro” no espaço de uma cidade “sacra” intensificando aí sua projeção.⁵⁷

As investigações a respeito do ocaso do monumento também foi ponto fundamental nas análises de Krauss sobre as origens de uma crise nos domínios da linguagem escultórica. A autora identifica o princípio dessa crise no nascimento de uma sociedade burguesa, para cujos anseios a idéia de escultura como categoria universal não mais corresponderia. Nesse sentido, suas origens também equivalem às imbricações estabelecidas entre a *práxis* arquitetônica e as novas exigências da vida moderna.

Comparações tecidas por Argan revelaram que a *práxis* moderna rompera com a arquitetura representativa do passado por deslocar a criação espacial pautada nas leis da natureza mediante novas técnicas e materiais que respondem a exigências concretas da vida e do trabalho. Sendo assim, ela passaria não mais a representar as autoridades da sociedade, mas a desenhar o dinamismo de suas funções⁵⁸, pelas quais a cidade moderna se organizava. Um dos exemplos mais divulgados desse novo modo de operar a cidade aparece no urbanismo modernista de Le Corbusier (1887-1965), em projetos tais como: *Plan Voisin*, de 1925 e *Ville Radieuse* [11], de 1933, idéia que será retomada mais adiante.⁵⁹

Tais considerações sobre a idéia original de “escultura” convergiram, ao mesmo tempo, para o que Krauss detectou como uma categoria construída historicamente: para ela, os vínculos com a tradição e o passado existiram até o momento em que a escultura funcionava como representação a se celebrar, implantada num dado local e discursando sobre este.⁶⁰

A obra “A Porta do Inferno” [12], que ocupa o centro das atenções do escultor Auguste Rodin (1840-1917), entre os anos de 1880 e 1917, pressionava a tradição naturalista representativa ao modificar o espaço narrativo clássico e revelar as marcas contínuas do toque do escultor na superfície da obra. Segundo Krauss, que analisa tal processo no livro *Caminhos da Escultura Moderna*, a obra rompe com a premissa do monumento e passa a pleitear cada vez mais sua imersão no espaço do observador, no espaço da vida.

Ao receber a encomenda para realizar um conjunto monumental de portas que serviriam de entrada a um museu em projeto⁶¹, Rodin usufruiu do espaço tradicional do relevo – dos modelos dos grandes portais renascentistas, que descreviam uma seqüência narrativa da história – com vistas a, segundo Krauss, “represar o fluxo do tempo seqüencial”⁶², obrigando o observador a perceber a obra como o resultado de um processo, como fruto de uma ação temporal. A maneira original como relaciona suas figuras⁶³ e o modo como concebe os ciclos de ilustração de *A Divina Comédia* de Dante (estes apresentados simultaneamente) rompe com o princípio de singularidade espaço-temporal, desfazendo-se do pré-requisito da narrativa clássica. A sombra projetada enfatiza a independência das figuras em relação ao fundo do relevo o qual, isolado, não permite a ilusão de um espaço para além. Pela primeira vez, o fundo atua no sentido de fragmentar as figuras que contém, de negar-lhes a ficção de

57 *Idem*, p. 47.

58 *Idem*, *ibid*.

59 Por ora, vale destacar que Le Corbusier introduziu a idéia de verticalização das cidades com o plano de vizinhança para Paris; as torres residenciais eram separadas por grandes espaços vazios, cujo chão seria público pelo uso do sistema de pilotis. A lógica urbanística do projeto seguiu os princípios da organização funcional da cidade: o tecido urbano deveria ser dividido segundo as atividades sociais, habitação, trabalho, transporte e lazer; e a circulação deveria respeitar as diferenças entre os caminhos do pedestre, separados das ruas e das vias de leito carroçável. A cidade radiosa propunha uma nova logística para o centro parisiense: inspirando-se na organização em tabuleiro, as antigas edificações centrais seriam substituídas por 24 torres de 60 andares cada; por meio de plantas concedidas em forma de cruz, a construção superaria a sensação de aperto, típica do espaço medieval, ao mesmo tempo em que solucionaria o problema da insolação e da ventilação. Prevía-se ainda um centro cívico, um enorme parque verde e 108 conjuntos de quadras residenciais (“superquadras”) com prédios de até 12 pavimentos.

60 O argumento crítico da autora pressupõe que o historicismo opera o novo e o diferente a fim de diminuir a novidade e aplacar a diferença; ou seja, para dar significado ao novo enquanto algo familiar, reconhecível por seu tempo; a percepção da igualdade nos conforta, servindo de estratégia para reduzir tudo o que é estranho ao nosso tempo e espaço em algo que reconhecível e/ou existente. Cf. KRAUSS. *Sculpture in the Expanded Field*, *op. cit.*, p. 277.

61 A obra, encomendada pelo Ministério de Belas-Artes francês, deveria servir como portão de acesso ao futuro Museu de Artes Decorativas de Paris, mas jamais deixou o ateliê do artista. Cf. Krauss, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tempo narrativo: a questão da Porta do Inferno. p. 9-47.

[14]

Constantin Brancusi
Pássaro no espaço, 1924.
Bronze, 125 cm. (alt.).
Col. Louisen and Aresberg,
Philadelphian Museum of Art.

um espaço virtual no qual poderiam se deslocar. O espaço na obra, que antes servia de suporte para o desenrolar de uma narrativa espaço-temporal, agora, é imobilizado.⁶⁴

De par com as novas concepções escultóricas do artista, podemos admitir também que a falência da função representativa nessa obra desdobrou-se na sua não realização como prevista na concepção original, encomendada para um lugar específico. Ao final, ela foi reduzida a meras cópias transpostas para coleções museológicas.

Com Rodin, a noção de escultura fundou um novo espaço que Krauss qualificou como sua “condição negativa”: um tipo de ausência do lugar (*sitelessness*), que implicava sua perda absoluta⁶⁵. Nesses termos, a lógica da escultura moderna passava a operar em relação à perda do *lugar*, produzindo o monumento como abstração, funcionalmente sem lugar e amplamente auto-referencial, caracterizando-se, assim, por sua essência nômade.⁶⁶

A escultura, assim, dava indícios de sua autonomia em relação ao discurso da estatutária – discurso submetido aos desígnios simbólicos –, seja porque colocavam em evidência seus próprios materiais seja porque declaravam a franqueza dos seus processos construtivos. Ao mesmo tempo em que conquistara uma liberdade discursiva, tendia mais e mais a fundir-se ao espaço da vida, em busca da aproximação entre obra e sujeito (ou seja, da efetivação do seu discurso, que só se conclui pela comunicação).

Aparentemente, a conquista de uma autonomia se mostraria paradoxal para os ideais modernos, como o querem os opositores da crítica formalista⁶⁷. Porém, um olhar mais cuidadoso revela que o “mito” da autonomia não significou o descolamento da obra de arte em termos históricos; mas, ao contrário, sua emancipação em relação ao passado a fim de vincular-se a sua atualidade. A obra de Rodin libertou-se das amarras do monumento que ditavam suas significações simbólicas e adentrou no terreno do cotidiano do sujeito (burguês).

Na maturidade moderna da escultura, outro exemplo inaugural em direção à emancipação do caráter representativo do monumento e da estatutária, é o projeto original da obra “Os Burgueses de Calais” (1884-86) [13], um conjunto escultórico implantado sem a mediação do pedestal, concebido, portanto, num espaço contíguo ao espaço do observador. Ao eliminar o pedestal – elemento estruturante e mediador entre o *lugar* e o caráter representacional da obra – as figuras de Rodin concebidas em escala real equiparavam-se à figura prosaica do observador. Ao mesmo tempo que ainda representavam uma celebração (restando algum indício da herança renascentista), as personagens de Rodin indicavam não mais a referência a um passado distante, mas faziam o elogio aos próprios transeuntes, os quais se identificariam social e culturalmente na escala humana dos burgueses. Além disso, a celebração já não é mais mediada pela base; o conjunto escultórico é projetado para atuar diretamente no rés do chão.

Para o historiador T. J. Clark, a fim de atender às demandas da nova sociabilidade, a arte moderna vinculou-se a uma noção de atualidade⁶⁸ e a uma noção política de autonomia. A esfera da linguagem estava diretamente comprometida com a esfera do mundo e o artista aparecia como ser social, transformador. A

62 *Idem*, p. 19.

63 Ao invés de usar três diferentes personagens para mostrar múltiplas vistas do corpo humano (as três graças), a fim de alcançar uma totalidade do objeto representado, usa a mesma figura três vezes (as três sombras), eliminando a idéia de composição, procedimento que redundava num conteúdo auto-referente.

64 *Idem*, p. 9-47.

65 KRAUSS. *Sculpture in the Expanded Field*, op. cit. p. 280.

66 *Idem*, *ibid.*

67 Talvez possamos considerar que o ideal de proximidade com a vida burguesa conduziu a arte mais e mais a um discurso autônomo, o qual foi usurpado pelo funcionamento de uma economia capitalista. A partir da segunda metade do século XX, os ideais modernos da arte foram cristalizados por uma utopia universalista, que não deu conta de acompanhar os processos instaurados em meio a sociedade pós-industrial, que passou a funcionar segundo a lógica da massificação, do consumo e do individualismo.

68 Cf. CLARK, Timothy J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

[15]

Constantin Brancusi

Musa dormindo, 1909 - 10.

Mármore, 27,9 cm. (alt.).

Col. Hirshhorn Museum e Sculpture
Garden, Smithsonian Institution,
Washington, D.C.

celebração de uma história em Rodin buscava suas referências na atualidade, correspondendo às demandas da nova sociabilidade burguesa.

Se, por um lado, os processos de ruptura com a lógica do monumento são identificados em Rodin pela negação do instrumento mediador entre a obra e seu público, pois as figuras escultóricas se aproximaram em pé de igualdade com o observador; mais adiante, as esculturas do romeno Brancusi apontaram para a absorção na constituição da própria obra.

Nelas, a natureza do espaço da obra e a natureza espacial do entorno (recinto arquitetônico ou ambiente imediatamente externo) se misturam pela ambigüidade dos limites entre espaço e volume escultórico mediante o uso de superfícies reflexivas. Não obstante o tratamento dos materiais concebidos como formas geométricas simples, em volumes ovóides, cilíndricos e cúbicos, as superfícies polidas impregnam a obra de espaço circundante e impedem que estas sejam apreendidas em sua totalidade geométrica “pura”, a exemplo de “Pássaro no espaço” (1924) [14]. Através dos efeitos de luz, a superfície e até mesmo a forma são dissolvidas.

A peça tubular longilínea e levemente flectida nos remete a uma espécie de metonímia da ação própria de voar; a sensação de inflexão é enfatizada pela variação da incidência luminosa no bronze, que ora se ilumina ora se obscurece devido à sua inclinação. A percepção da peça nos endereça, segundo Krauss, a uma experiência do comportamento específico da matéria inserida no mundo⁶⁹.

A insistência do artista em conferir um acabamento ostensivamente polido ao bronze também nos aproxima de uma suposta admiração pelos objetos produzidos industrialmente, finalizados com a precisão da máquina. A obstinação do artista em conferir uma aparência industrial desumanizada corresponderia, aos olhos de Krauss, ao desejo de anular qualquer vestígio artesanal da atividade no ateliê⁷⁰. Vemos, por extensão, que a escultura de Brancusi significou, ainda nos primórdios da modernidade do século XX, uma possível materialização de um desses momentos históricos em que as linguagens tradicionais artísticas entram em confluência com a visualidade e a fatura industrial.

A atualidade da produção do artista reafirmava-se na ruptura com a narrativa representacional da linguagem clássica. A série *Musa dormindo* (concebida entre os anos de 1906 e 1911) [15] exemplifica como a figura humana, esculpida também em material polido (mármore e bronze), foi reduzida quase que puramente à forma elementar da ovóide. Colaborando com a redução formal, a totalidade da representação estrutural do corpo humano é relativizada por sua figuração em fragmento: a parte pelo todo. O artista impede, com isso, que o significado da percepção escultural do corpo equivalha à sua estrutura anatômica; sua existência unitária é impossível de ser analisada.⁷¹

O caráter representativo clássico da escultura também é posto em xeque no momento em que o artista incorpora a base como elemento constitutivo da obra (como podemos ver na já mencionada “Pássaro no espaço”

69 KRAUSS. **Caminhos da escultura moderna**, op. cit. Formas de *ready-made*: Duchamp e Brancusi. p. 103-126.

70 *Idem*, p. 121.

71 Krauss denomina tal procedimento de “desenho contextual”, ao analisar a série de esculturas intituladas *O recém-nascido*, de operações artísticas semelhantes. (*Idem*, p. 114.)

[16]

Pablo Picasso

Les Femmes d'Alger, 1936 - 37.

Óleo s/ tela, 244 x 233 cm.

Col. Museum of Modern Art, Nova York.

[14]). Tradicionalmente vista como elemento separador e idealizante de onde emergem as esculturas, a base já não preexiste em relação à obra. Ela é concebida como parte mesma da escultura, em sua unicidade e contingência em relação à figura esculpida. Já não há mais mediações entre o substrato da vida e o espaço reverenciado da arte.

O progressivo distanciamento dos pressupostos de uma narrativa representacional clássica libertou a escultura moderna em direção a uma evidência cada vez maior de sua fisicalidade, estendendo-se e vinculando-se a sua própria realização material e espacial.

Sob o ponto de vista greenberguiano, tal evidência é interpretada como a derrocada da sujeição da escultura de tradição greco-romana à sua funcionalidade narrativa. Ela passa a ser livre para manifestar-se como pura visualidade. Sob a redução modernista, a escultura abandonara o caráter monolítico, corpóreo, próprio das atividades de talhar e esculpir da tradição renascentista, em benefício de uma dessubstancialização: tal como vimos nas obras de Brancusi, as evidências de uma totalidade e das sensações de gravidade foram dissipadas pelo movimento de luz incidente na superfície polida da peça.

Desse modo, para Clement Greenberg, o ilusionismo representacional era substituído pela literalidade do próprio *meio*. Devido à sua existência tridimensional inexorável, “a escultura sempre foi capaz de criar objetos que parecem ter uma realidade mais densa, mais literal, do que os criados pela pintura (...). Originalmente a mais transparente de todas as artes porque a mais próxima da natureza física de seu tema, a escultura desfrutava atualmente da vantagem de ser a arte que menos adere uma conotação de ficção ou ilusão.”⁷²

É como se a questão representacional da escultura tivesse migrado de um foco naturalista e antropométrico para um interesse mais realista na atualidade da obra, aproximando-se dos domínios da nova materialidade industrial e do modo de vida burguês. Aos olhos do crítico norte-americano, a escultura tornara-se “escultura-construção”, vinculada à lógica dos objetos industriais, cuja “realidade física [é] evidente por si mesma, tão palpável e independente quanto são hoje as casas em que vivemos e os móveis que usamos.”⁷³

Como vimos até aqui, de modo geral, o modernismo contrapôs-se às tradições naturalista e historicista na arte; em substituição, buscava um espaço real, mais próximo à nova vida social e urbana que se instaurava. Para o historiador e crítico Mário Pedrosa, os resultados de uma revolução moderna, quer permanentes ou não, conduziram a novas maneiras de viver, através da remodelação dos modos de percepção e de sentir. Daí que, uma das principais qualidades do movimento modernista, apontadas pelo artista construtivo russo László Moholy-Nagy (1895-1946) e retomadas por Pedrosa, “é a de possuir relações ocultas com a vida prática”⁷⁴, dentro do qual estabelece-se uma nova espécie de arte cujos meios técnicos serão sobretudo de ordem mecânica e instrumental.

No início do século XX, a atuação das chamadas vanguardas históricas significou uma ruptura de linguagem (na esteira da herança novecentista de uma “arte total”) ao apagar as fronteiras entre as categorias tradicionais das belas-artes;

72 GREENBERG, Clement. A nova escultura. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 71.

73 *Idem, ibid.*

74 PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2004. Panorama da pintura moderna. p. 175.

[17]

Pablo Picasso

Natureza-morta com cadeira de palha, 1911 - 12.

Óleo e papel colado s/ tela,
envolvida por uma corda, 27 x 35 cm.

Col. Musée Picasso, Paris.

ao mesmo tempo, redefinia “conceitualmente” o objeto de arte, ao reconhecer outras esferas que não a da obra única; e, como consequência, incitava uma nova circunscrição do próprio lugar da arte no espaço da vida social e cultural.

A ruptura encetada nos movimentos de vanguarda não só revelou a crise da arte como representação, como também, afirmou esta como ação e trabalho em resposta ao novo *modus operandis* da sociedade industrial. A interpretação de Argan indicaria uma nova função social da arte, pautada pela resistência à generalização de um comportamento mecanicista e alienante⁷⁵. O valor de arte afirmava-se como contraponto ao trabalho alienado: “não mais se reconhece um valor *em si* na obra de arte, mas apenas um valor de demonstração de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade.”⁷⁶

Para se elucidar as reivindicações dos próprios artistas, contra a idéia de representação, Kasimir Malevitch (1878-1935) afirmava: “A arte não mais deseja [ria] servir ao Estado e à Religião, não mais quer [ia] ilustrar a história dos costumes, não mais quer [ria] saber do objeto (como tal), e acredita [va] poder existir por si, independentemente da coisa (livre, portanto, “da fonte de vida provada durante tanto tempo”).”⁷⁷

Em meio aos movimentos de vanguarda, duas vertentes se sobressaem caracterizadas por Argan como: a que buscou conciliar o mundo da arte com o mundo da técnica (tendências construtivas); e aquela que acreditava numa dissociação absoluta entre essas duas esferas (tendências “individuais”), ao proclamarem a falência do racionalismo clássico⁷⁸.

Entendemos que o Cubismo é tributário da vertente construtiva. Numa primeira fase de pesquisa analítica, a representação do objeto se dava de forma fragmentada; e os planos da figura e do fundo misturavam-se ao levarem o mesmo tratamento pictórico. Porém, as considerações de Ferreira Gullar sobre as interpretações recorrentes da nova espacialidade cubista chama a atenção para o fato de que a multifacetação do objeto, diferentemente de querer representar seu volume de um novo modo – interpretação que o autor considerava regressiva, pois reporia os problemas da pintura tradicional –, rompeu com a representação tridimensional desse objeto.⁷⁹

De certa forma, o abandono de uma profundidade fictícia fundada no espaço perspectivo renascentista – do ponto de fuga, já estava anunciado em “Les Demoiselles d’Avignon” (1906-07) [16]. Pedrosa considera tal obra como exemplar do esforço de Pablo Picasso (1881-1973) em reduzir a pintura de Cézanne totalmente ao plano, suprimindo assim a última das ilusões que ainda restava daquele: a corporeidade física.

Ao tentar resolver o problema do objeto no quadro (...) os primeiros cubistas dedicaram todo o seu esforço à criação de um novo espaço. Achar um equivalente do volume, eis a questão. Por meio de uma arquitetura mental, apresenta o objeto em todas as suas facetas.⁸⁰

O plano do quadro cubista rechaçara todo e qualquer espaço aparente. Em vez disso, o espaço era sugerido sobretudo por uma ordem mental: as relações formais comportavam-se como se o objeto guardasse apenas sua “forma primária”.

75 Cf. ARGAN. **Arte e crítica de arte**, *op. cit.*

76 ARGAN. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. A época do funcionalismo. p. 301.

77 MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 347.

78 Segundo Argan, as vertentes de caráter construtivo, entre elas o Cubismo, o Futurismo, o Suprematismo, o Construtivismo Russo e o Neoplasticismo, buscaram na arte um modelo de operação criativa, que é capaz de modificar as condições objetivas da indústria, compensando a alienação desta; já aquelas vinculadas a um discurso dissociativo entre esses dois mundos, tais como o Dadaísmo e o Surrealismo, caracterizam-se pela tese da irredutibilidade em relação ao meio cultural vigente. Cf. ARGAN. **Arte moderna**, *op. cit.*

79 Cf. GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. O cubismo. p. 13-89.

80 PEDROSA. **Modernidade cá e lá**, *op. cit.*, p. 165.

[18]

Kurt Schwitters

Merzbau, 1923 - 32.

Assemblage com materiais diversos. Contruída no decorrer de dez anos na casa do artista em Hanôver, a obra foi destruída por uma bomba na Segunda Guerra Mundial.

Tendo resultado das experiências cubistas, como radicalização das investigações acerca do espaço pictórico ilusionista, a invenção das colagens foi considerada o passo derradeiro na pesquisa analítica sobre a estrutura funcional e representacional da obra de arte. Tratava-se de uma pintura em cuja superfície aplicavam-se fragmentos de objetos ou materiais externos ao vocabulário tradicional da arte, como pedaços de jornal, texturas, partituras de musica, etc. O quadro era, assim, transformado em uma “forma-objeto”, dotada de realidade própria.

Em *Natureza-morta com cadeira de palha* (1912) [17], considerada a primeira colagem cubista, Picasso incorpora um fragmento de oleado, cuja estampa imitava a trama de palha de uma cadeira. O procedimento “realista” também se verificou no novo tratamento conferido a moldura: ao envolver o “quadro-objeto” com uma corda, Picasso colocava em xeque o estatuto do elemento que desenhava os limites entre a obra e o mundo real.⁸¹ Ao fundar uma lógica estrutural independente para o quadro, este se aproximava do mundo por meio de sua identidade como objeto material.

A estrutura autônoma da invenção cubista, que se originava de um “procedimento realista”, orientou uma nova espacialidade para a pintura: excluiu todo e qualquer efeito ilusório que ainda pudesse remanescer do naturalismo clássico, tanto em relação ao objeto representado como ao espaço; abria-se assim aos domínios do construído e do real; e, por meio disso, estabelecia que seu mecanismo deveria funcionar no contexto da vida prática. Ao final, como dizia Argan, “o objeto de arte tornara-se irredutível”, caracterizando, assim, sua emancipação em relação à forma.⁸²

A novidade do procedimento cubista, por mais “realista” e “mental” que fosse, ainda limitava-se a uma pesquisa analítica de cunho formal e compositivo. A introdução dos materiais brutos do mundo empírico – e, por extensão, dos produtos da cultura industrial – na tradição da alta cultura, foi radicalizada com os artistas do dada. Com preocupações distintas, a colagem dadaísta e, sobretudo os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) caminharam na direção não mais de uma pesquisa circunscrita aos domínios da pintura, mas abriram-se a investigações acerca da arte como linguagem, ao criticar tanto sua natureza como a função social do artista moderno.

As colagens *dada* subverteram a noção compositiva que ainda restava nos cubistas em benefício de um procedimento não-lógico, da lógica do acaso, contrapondo-se a uma espécie de conduta racional da arte que vigorava até então. Daí Argan considerar o movimento “*dada*” dentro das vertentes “negativas” de vanguarda. Tanto o *dada* quanto o surrealismo desacreditaram na conciliação possível entre o mundo operativo da máquina e o processo criativo, essencialmente livre, da arte. Apesar de diferirem ideologicamente, suas investidas marcaram um pensamento de vanguarda que buscou operar a partir de elementos ordinários, aproximando o mundo real ao universo da arte.

“Porta-garrafas” (1914)⁸³ [4] não era senão um objeto produzido industrialmente – e portanto, com funções utilitárias pré-definidas – que o artista elegera como arte dentre os objetos que se apresentavam no espaço

81 Para uma apreciação das colagens e *papiers-collés* de Picasso, cf. GOLDING, John. **El Cubismo: una historia y un análisis 1907-1914**. Madrid: Alianza Forma, 1993. Picasso, Braque y Gris, 1912-1914. p. 99-170.

82 Segundo Argan, a importação das máscaras africanas significou o esvaziamento de conteúdo simbólico em detrimento de uma forma autônoma, não-representacional.

83 A escolha da obra de 1914 como marco da criação do *ready-made* considera que, apesar de o primeiro exemplar aparecer um ano antes, com *Roda de bicicleta*, o próprio artista constata nesta obra certos procedimentos ainda compositivos que serão abandonados por ele apenas no ano seguinte, com seu *Porta-garrafas*.

[19]

Le Corbusier

Ville Savoye, 1928 - 31.

Unidade residencial localizada em Poissy.

da sua experiência cotidiana. O *deslocamento* para a esfera de interesses da arte engendrava toda uma nova gama de sentidos: ao limitar-se a designá-lo como arte⁸⁴, o artista afirmava sua autoria por meio de um único gesto que retira o objeto de sua função utilitária usual, sem operar qualquer ação que o transformasse fisicamente, e o transporta para a instância simbólica da arte.

O novo estatuto de obra de arte conferido ao objeto comum representou uma ação intelectual do artista; este já não mais opera procedimentos manuais e artesanais, mas limita-se à atividade de escolha. Com isso, Duchamp cria um novo posicionamento do artista em relação ao meio. E mais ainda, ao deslocar um objeto industrializado, ele singularizava algo produzido em série para ser amplamente consumido e, assim, descartado. Essa singularidade intencionalmente produzida serviu nem tanto para conferir um valor estético aos objetos da vida comum, mas para chamar a atenção para os mecanismos que garantiriam o estatuto de arte, pondo em cheque o próprio sistema legitimador.

Dentro ainda do universo amplificador do *dada*, a experiência pioneira do “*Merzbau*” [18], de Kurt Schwitters (1887-1948), nos idos de 1920, é igualmente reveladora para pensarmos a crise da forma: ao transpor materiais da rua achados ao acaso para dentro de um “ambiente-colagem”, nas circunscrições do espaço doméstico, o artista ia constituindo a obra espacial e temporalmente. E, portanto, tais condições conferiam ao trabalho uma disponibilidade de aderência à vida cotidiana. O caráter original de “*Merzbau*” estava justamente no *deslocamento* que o artista realiza de uma idéia de “objeto-colagem” para sua existência como “ambiente-colagem”, a ponto de confundi-la com uma espécie de “vida acumulada”.

Sedo assim, a obra de Schwitters contribuía de modo decisivo para o esgarçamento das categorias, tanto da pintura como da escultura, buscando conferir a elas outras dimensões e ampliando o campo de atuação da linguagem da arte. O procedimento de colagem, inaugurado pelos cubistas, era levado ao limite; as fronteiras da arte foram diluídas no espaço e no tempo cotidianos, deslocando-se a escala do trabalho. Todos esses *deslocamentos* antecipavam, assim, o que viria a ser uma das tendências artísticas contemporâneas: a dimensão espaço-temporal, que se enunciara no espaço produzido pela geração de 1960 (próxima à noção de instalação).

A premissa do nexo de continuidade entre arte e vida – do espaço contínuo, praticável – também foi determinante para outras esferas da cultura, como a Arquitetura Moderna. Destacamos aqui o pensamento de Le Corbusier, cujas influências se fizeram notar no Brasil. As premissas corbusianas de universalização da arte e clareza formal para a prática arquitetônica moderna anunciavam suas intenções de subverter os estilos históricos em prol da eficiência técnica e funcional. Sua máxima era veiculada pela propaganda da “máquina de morar” endereçada à burguesia.

A crítica que se faz à simplicidade formal corbusiana diz respeito a um preceito estético calcado na tradição das formas puras, pelo qual a arquitetura ingressaria na esfera da arte autônoma, principalmente quanto

84 Até mesmo quando assinava suas obras, fazia-o por pseudônimos, tal como “R. Mutt” na obra *Fonte* (1917).

[20]

Kasimir Malevitch

Quadrado preto sobre fundo branco, 1914 - 15.

Óleo s/ tela, 79,6 x 79,5 cm.

Col. State Tretyakov Gallery, Moscou.

à perda da referência ao seu contexto. O combate dirigia-se principalmente às generalizações tanto da idéia de cidade, como da própria noção de sujeito moderno.⁸⁵

Essa linha de raciocínio se faz claramente evidente quando nos deparamos com os argumentos do crítico Thierry de Duve, no artigo “Ex situ”, onde tece considerações sobre as relações entre *lugar, escala e espaço* desenvolvidas ao longo da história da arte e da arquitetura. O grande exemplo apareceria na concepção ideal da *Ville Savoye* [19]: implantada num entorno verde, a nova materialidade empregada na construção, bem como seus princípios arquitetônicos calcados nas formas elementares, destoam radicalmente do contexto e promovem uma ruptura no local.

Paralelamente, os afrontamentos em relação à nova arquitetura do *International Style* (principalmente aos arranha-céus de Mies van der Rohe) tratam-nas como formas vazias de significação. Aos olhos de Otilia Arantes, ao final, a Arquitetura Moderna promovera a transferência da ideologia da obra para o discurso sobre a mesma. Apesar disso, ela reconhece que foram os mesmos mestres modernos os primeiros a notar que a arte autônoma vira fetiche ao anular o seu “ser-para-outro” – o que desembocaria, mais tarde, na reificação das relações sociais do mundo imagético (da publicidade às artes eletrônicas).

Para a figura central do urbanismo moderno no Brasil, Lucio Costa, o ponto de partida da nova arquitetura deveria transcender o alcance da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente bem resolvido. A técnica seria somente o ponto de partida para se construir, para se fazer arquitetura. Para tanto, era imprescindível que a indústria se apoderasse da construção, produzindo todos os elementos que a edificação necessitava.

Quanto à técnica, a nova *práxis* moderna prescrevia a revisão dos valores plásticos tradicionais: as paredes espessas auto-portantes, tradicionalmente empregadas na construção, foi substituída pela *ossatura estrutural independente* que sustenta, agora, uma lâmina leve e delgada. As paredes já não tinham mais função estrutural, mas simplesmente de vedação. As construções passam a seguir um princípio de clareamento das funções, o que resultou na independência das suas partes: liberdade de planta; fachada livre, com possibilidade de balanços que recuam as colunatas e libertam o tratamento das fachadas; jogo de cheios e vazios; entre outros aspectos. Solto no espaço e de volumes reduzidos a um purismo geométrico, o edifício alcança um valor plástico que o aproxima da arte pura, readquirindo, portanto, o que Costa entendia por “a disciplina da arquitetura”.

O autor do plano piloto de Brasília⁸⁶ contesta os ataques recorrentes ao novo espírito ao explicar que, para ele, a simetria não era propriamente monótona, ela era uma medida para o rebatimento primário, com o jogo de contrastes, neutralizados, que definia traçados reguladores e conferia uma uniformidade. A ausência de ornamentos aparecia como uma consequência lógica da evolução da técnica construtiva, condicionada à máquina. O ornato era um produto manual, de intenções artísticas individualizadas e, como tal, perdera sua primeira razão de ser com a industrialização no momento em que esta pressupõe uma lógica construtiva de formas puras, contornos nítidos e acabamentos rigorosos.

85 Já em 1903, Simmel conferia a expressão “homem-tipo” para caracterizar o indivíduo *standard*, sem qualidades, relacionado à indústria. Cf. SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25. Ou ainda o termo “besoin type”, um tipo de cidadão abstrato definido pelo grupo de arquitetos do CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna.

86 O projeto pode ser resumido como o encontro de dois eixos, com dois terraços e uma plataforma central, a estação rodoviária. Um eixo é chamado de monumental, abrigando as funções cívicas e políticas da cidade; o outro, de rodoviário-residencial, concentrando as zonas de moradia e circulação motorizada, ao longo do qual estão as superquadras. Uma superquadra caracteriza-se por um conjunto de quatro quadras de 300 m de lado envolvidas por densa vegetação, e ocupadas por edifícios “lâmina” de seis pavimentos sobre pilotis, formando uma vizinhança servida de infra-estrutura de serviços e comércio para a comunidade.

[21]

Vladimir Tatlin

Contra-relevo de canto, 1915.

A leitura de Costa nos remonta novamente ao espírito construtivo das vanguardas cubistas, futuristas e dos russos, que acreditaram na conciliação entre arte e técnica como agenciamento que conduziria a sociedade a uma era de “progresso” e democracia.

Na esteira utópica das formulações modernas da arte, parte da produção dos construtivistas russos também teve importância fundamental na ruptura com o princípio representacional da arte clássica. O grande exemplo na pintura apareceu nos primórdios da década de 1910 com Malevitch, quando exibe seu “Quadrado preto sobre fundo branco” [20] em Moscou, que já conteria o teor dos pressupostos puristas da pintura abstrata geométrica.

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: “Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!” (...) A escalada da não-objetividade da arte é árdua e dolorosa... não obstante recompensadora. O elemento familiar fica cada vez mais para trás... Pouco a pouco desaparecem os contornos dos objetos; e assim, passo a passo, o mundo dos conceitos objetivos – “tudo o que amávamos e do que víamos” – acaba por se tornar invisível.⁸⁷

Dois anos mais tarde o artista lançou o movimento supematista, com base numa percepção da vida que celebrava um sentimento artístico puro. Postas em comparação com o Cubismo, tais idéias representavam mudanças na abstração. Nas palavras de Gullar: “até o Cubismo a luta era contra o objeto representado; o problema agora é emprestar transcendência a um objeto real: a própria tela.”⁸⁸ A arte caminhava para sua evidência concreta, compartilhando o mundo real dos objetos.

O processo seguiu, anos mais tarde, com as maquetes arquiteturais de Malevitch [26]. Elas representaram um salto para o espaço e exprimiam o mesmo impulso que levou Vladimir Tatlin (1885-1953) à criação de suas construções de canto, denominadas contra-relevos. Ao contrário das idéias de Malevitch, fortemente ligadas às concepções metafísicas da abstração, o construtivismo de Tatlin aspirava a uma dissolução da arte numa sociedade inteiramente nova, na qual o valor artístico se esgotara porque estaria em toda parte.

A partir de 1915, influenciado pelo Cubismo de Picasso, Tatlin dá início à série dos contra-relevos espaciais [21], construções reais estruturadas em relação à junção de dois planos – um canto de parede – sob os quais organizavam-se demonstrativamente à medida que incluíam estes na sua realização espacial.⁸⁹ Além disso, o emprego de materiais reais diversos – como folha-de-flandres, lata, vidro, madeira, gesso, papelão, arame, entre outros – evitava toda e qualquer ilusão pictórica.

Fascinado pela mecânica, Tatlin orientou-se num engajamento da arte funcional com vistas a uma atuação social, cuja expressão máxima se materializou no projeto encomendado pelo Departamento Revolucionário de Belas-Artes em 1919 para o “Monumento à Terceira Internacional”. Sua obra inscreveu-se

87 MALEVITCH. *Suprematismo*, *op. cit.*, p. 346.

88 GULLAR. *Etapas da arte contemporânea*, *op. cit.*, p. 147.

89 “Afora essa exteriorização da lógica estrutural da escultura (...) os relevos de Tatlin representam o que ele próprio denominava ‘uma cultura dos materiais’, querendo dizer que a forma dada a qualquer parte da obra corresponderia às exigências reais, estruturais, depositadas naquela parte.” (KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, *op. cit.*, p. 69-70.) Para uma maior compreensão da posição produtivista de Tatlin, cf. KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, *op. cit.* Espaço analítico: futurismo e construtivismo. p. 65-83.

[22]

Kasimir Malevitch

Pintura suprematista (com oito retângulos vermelhos), 1937.

Perpex, 0,58 x 0,57 x 46 m.

Col. Marlborough, Londres.

sobretudo na aspiração a uma futura utilidade prática, à serviço da revolução, e dissolvia as fronteiras entre arte, “desenho industrial” (especialmente o desenho de mobiliário) e arquitetura. Não é à toa que, a partir dos anos de 1930, o artista passa a dedicar-se ao teatro, linguagem que, segundo ele, era capaz de abarcar todas as artes.

Os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1886-1962), por sua vez, defendiam um tipo de idealismo escultural que considera o “real” como manifestação de uma realidade transcendente, opostamente ao dado de realidade “factual” como queriam os produtivistas⁹⁰. Em 1920, publicam o “Manifesto realista” como parte da campanha contra a corrente construtivista de Tatlin, em favor de uma arte puramente abstrata. As esculturas dos irmãos Gabo e Pevsner continham tais acepções de arte na medida em que empregaram o princípio da “estereometria”: segundo este princípio, as formas geométricas eram representadas não por seus volumes, mas por suas estruturas internas. A partir delas, tentavam compor uma estrutura mínima pela qual a forma pudesse se apresentar da maneira mais clara e transparente possível.

O esgotamento da arte representativa na pintura também se explica na passagem à abstração geométrica. Interessa-nos aqui não a investigação sobre as origens de uma arte abstrata, mas como tal tendência despertou um sentimento de liberdade cada vez maior em relação ao tema da representação, e, por extensão, em relação às categorias tradicionais da arte.

Meyer Schapiro considera que a nova vida social e cultural é fundamental para se entender os movimentos de vanguarda. As origens da arte abstrata localizavam-se nas novas exigências de “funcionalidade” e “aplicabilidade” das diversas atividades à esfera da vida. A representação era, para o historiador, um espelhamento passivo das coisas, devido a um processo mecânico do olho e da mão; nele, as considerações sobre os sentimentos e sobre a imaginação do artista são restritas.

Para Schapiro, a tendência à abstração na arte tem origem já no final do século XIX com os impressionistas: estes transformaram a natureza num campo privado onde sua formalização se completava no espectador. Os novos modos de percebê-la impressos reagiram à inadequação da arte vigente e fizeram da pintura um domínio do ideal de liberdade no interior da sociedade burguesa.

A partir deles, a arte pleitearia a uma autonomia, traduzida pelo historiador como “valor de uma demonstração prática”.⁹¹ As obras passariam a manifestar, num único momento, a etapa de projeto e a etapa da criação: posta num único plano não-histórico, a pintura abstrata advogara uma postura em que o sentimento e o pensamento precediam o mundo representado.⁹² A abstração afirmava “a soberania da mente do artista”.⁹³

O manifesto suprematista de Malevitch, antes citado, é revelador dessa nova arte: “Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento ou sensação puros nas artes pictóricas”⁹⁴. O artista explica que as descobertas plásticas com a série com elementos derivados do quadrado significaram a experiência da ausência de objetos em favor dessa “pureza” [22].

90 Cf. KRAUSS. Espaço analítico: futurismo e construtivismo, *op. cit.*

91 SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: século XIX e XX**. São Paulo: Edusp, 1996. A natureza da arte abstrata (1937). p. 251.

92 *Idem*, p. 252.

93 Tal soberania é entendida por Schapiro não como resultado exclusivo da emancipação da arte em relação à representação do objeto ou da natureza, mas como preponderância da construção formal da pintura segundo suas leis internas, tanto em termos estéticos como em termos de experiência visual do artista (e seus processos de interpretação). (*Idem*, p. 260.)

94 MALEVITCH. Suprematismo, *op. cit.*, p. 345.

[23]

Piet Mondrian

Broadway Boogie-Woogie, 1942 - 43.

Óleo sobre tela, 127 x 127 cm.

Col. Museum of Modern Art, Nova York.

Ao lado da valorização intelectual e da experiência visual emancipada, Schapiro identifica na mesma raiz da questão abstrata a afirmação de sua dimensão atemporal, correspondente ao encantamento desses artistas pelo primitivismo.

Uma desvalorização da história, da sociedade civilizada e da natureza exterior estava por trás da nova paixão pela arte primitiva. O tempo deixava de ser uma dimensão histórica; tornou-se um momento psicológico interno e toda a desordem de laços materiais, o pesadelo de um mundo determinante, o inquietante sentido do presente como um denso ponto histórico ao qual os indivíduos estavam fatalmente ligados – tudo isso foi transcendido automaticamente em pensamento pela concepção de uma arte instintiva, elementar, acima do tempo.⁹⁵

Uma arte de “relações puras” era reivindicada também por Piet Mondrian: segundo ele, “estas haviam sido ‘veladas’ na pintura mais antiga pelas particularidades da natureza, que serviam apenas para distrair o espectador do universal e do absoluto na arte, a verdadeira base da harmonia estética”.⁹⁶ Não só de formas puras e unidades geométricas se estruturavam os quadros de Mondrian; a nova composição plástica alcançara uma redução visual pela grade de horizontais e verticais, linhas que diziam respeito às forças essenciais da construção harmônica do mundo segundo o artista.

O princípio da grade tem uma aparência estrutural arquitetônica pela rigidez com que as linhas ortogonais pintadas concordam com os limites do quadro, tal como vemos em “Broadway Boogie-Woogie” (1942-43) [23]. Nessa mesma obra, a confluência do pensamento de Mondrian com a vertente purista da Arquitetura Moderna torna-se evidente não só pela regularidade linear, mas também, e principalmente, pela alusão ao encantamento com o novo dinamismo da vida urbana – cujos movimentos (de pessoas, automóveis, luzes etc.) tornaram-se incessantes. O prazer por uma expressão plástica vibrante e de movimento também é identificado por Schapiro na inovação do uso das cores primárias. Concebidas separadamente nos primeiros anos, em “Broadway” elas foram completamente embaralhadas para produzir o máximo de casualidade, variação, erguida em um equilíbrio visual dinâmico.

A atitude positiva de Mondrian de par com a visão libertadora do Neoplasticismo (em termos de uma estética inovadora, do rigor e da impessoalidade) vai de encontro ao “desejo de integrar num espírito utópico sua teoria da arte a toda a vida social e à promessa de emancipação mais abrangente através da modernidade em progresso”⁹⁷ (ao que podemos relacionar sua grade compositiva aberta, prolongada ao infinito).

Os ditos “pesquisadores da pura plástica”, expressão cunhada por Mário Pedrosa, não consideravam a arte um mundo à parte, como muitos o querem. Por uma perspectiva otimista do crítico, ao invés disso, eles fincavam suas práticas nas possibilidades do presente, objetivando extrair da nova época “neotécnica” uma arte que fosse a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu.⁹⁸ Tal reflexão corresponde ao que, anteriormente, chamamos de “atualidade” da arte moderna, comprometida com o seu próprio tempo.

95 SCHAPIRO. **A arte moderna: século XIX e XX**, op. cit., p. 264.

96 *Idem*, Mondrian: ordem e acaso na pintura abstrata. p. 299.

97 *Idem*, p. 307.

98 PEDROSA. **Modernidade cá e lá**, op. cit. Atualidade do abstracionismo. p. 179.

[24]

Jackson Pollock

Lavender Mist: Number 1, 1950, 1950.

Óleo, tinta automotiva e acrílica s/ tela, 221x 299,7 cm.

Col. National Gallery of Art,

Washington D. C..

Dispensada a arte de sua missão documentária, o impulso criador e os meios de expressão do artista tem de mergulhar nos formidáveis recursos da tecnologia moderna, que criou materiais e novos objetos, libertou as cores do suporte objetivo, insinuou novas formas e abriu novas perspectivas à imaginação e à visão humanas.⁹⁹

Concomitantemente, as análises de Greenberg sobre a abstração situam o advento da nova linguagem como desaguadouro da arte moderna, formulação exposta no texto seminal “Vanguarda e Kitsch”¹⁰⁰, de 1939. Não deixaremos de observar as diferenças entre os autores quanto aos motivos que levaram os artistas de vanguarda à abstração, embora não pretendamos nos deter nessa questão. Greenberg julgava que a vanguarda da sociedade burguesa buscara o absoluto, fundado na arte abstrata ou “não-objetiva”, porque desembarca de um processo histórico que lhe mostrava uma arte à mercê “dos mercados do capitalismo, nos quais os artistas e os escritores haviam sido lançados pela retirada do patrocínio aristocrático.”¹⁰¹ Já Pedrosa acreditava tratar-se de uma nova postura na arte, que se apropriava das descobertas da ciência e da tecnologia (principalmente quando à pesquisa visual), por isso mesmo, mostrava-se livre e imaginativa.

O Cubismo analítico, assim, teria alcançado uma certa liberdade quanto ao espaço pictórico representacional na medida em que os artistas passam a pintar objetos em planos paralelos ao plano da tela, com o que faziam desaparecer o espaço tradicional da representação, deixando restar apenas o espaço em que a existência desses objetos era possível.

Greenberg considera que os rumos tomados pela arte moderna seguiram cada vez mais na direção de uma auto-reflexividade: esta, era a única capaz de lhe garantir um padrão de qualidade e de autonomia num mundo assolado pelo kitsch. Segundo o autor, “‘pureza’ significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical”.¹⁰²

De acordo com tal argumento, a pintura modernista se viu obrigada a abandonar todo e qualquer princípio de representação, não dos objetos reconhecíveis, mas do tipo de espaço que estes poderiam ocupar, culminando na evidência de sua dimensão plana – de sua condição de superfície. Sob o ponto de vista greenberguiano, essa evidência teve sua maior expressão na nova pintura norte-americana, entre as décadas de 1940 e 1950.

O estudo considera que a originalidade trazida pelo Expressionismo Abstrato em relação à tradição pictórica europeia precedente apresentava-se não tanto pela sua consciência bidimensional do próprio *meio* – sua planaridade –, mas pelo abandono da figuração clássica por completo, o que representou a conquista de sua condição livre dos preceitos representacionais daquela. Para esses pintores, o processo criativo passava a se basear sobretudo na figura do artista e nos seus sentimentos, o que pareceu possível pela escolha da abstração de formas.

É nesse sentido que a negação do caráter representacional e do espaço ilusionista da perspectiva clássica atingiria sua radicalidade nas *drip paintings* [11 e 24] de Jackson Pollock (1912-1956). Pollock buscou

99 *Idem*, p. 184.

100 Cf. GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Ática, 1996. Vanguarda e kitsch. p. 22-39.

101 *Idem*, p. 24.

102 GREENBERG. Pintura modernista. In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**, op. cit. p. 102.

incessantemente libertar-ser dos procedimentos tradicionais pictóricos, abrindo mão até mesmo do pincel, instrumento mediador entre o pensamento do artista e sua materialização na tela.

Além de introduzir outros materiais em sua pintura, tais como vidro e areia – com o que conferia uma espécie de consistência corpórea ao que era estritamente liquefeito – Pollock incluía também em seus experimentos a especulação artística do próprio suporte tela. O posicionamento original vertical, relativo a uma experiência de frontalidade, óptica, foi transgredido pela reversão horizontal da tela, sobre a qual o corpo se reposiciona. Pollock passa a atuar sem restrições à articulação do sistema braço-pincel-tela; por meio do deslocamento do corpo inteiro, ele passa a se relacionar com a pintura por diversos ângulos, implodindo os limites do próprio quadro.

Sob esse aspecto, a nova dimensão da ação corporal dessas obras – os chamados *drippings* – significou nos idos de 1950 a recuperação dos vínculos entre arte e vida, com novas bases, não mais fundados em princípios sociais utópicos, mas afirmando a impregnação da arte pela vida em sentido mais amplo (até mesmo existencial).

Quem nos dá indícios para uma análise do caráter ambiental dos trabalhos de Pollock é seu contemporâneo – mas pertencendo a uma geração mais jovem, Allan Kaprow. O contato com o artigo “The Legacy of Pollock”¹⁰³ enriqueceu a presente pesquisa sobre o que poderia ser uma atuação ambiental na pintura. Kaprow interpretou a morte de Pollock simbolicamente como prenúncio de uma crise da arte moderna e um sintoma de declínio da situação inerte e repetitiva em que se encontrava a pintura norte-americana de meados dos anos de 1950. Ao mesmo tempo, ela mostrou-se capaz de fundar uma condição da própria arte moderna: a libertação da pintura em direção ao mundo do espectador.

Ao exaltar as “conquistas” do artista, Kaprow declara que na liberdade conquistada pelas ações corporais das *drip paintings* residiriam as razões de sua própria crise. As inovações do artista – o ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que constrói sua própria forma e significado, o entrelaçamento infinito, a escala grandiosa, os novos materiais – havia se tornado clichês das escolas de arte.

Kaprow, atribui a radicalidade deste ao fato de a pintura realizar-se mediante uma performance do artista e de que liberta a pintura para além dos seus limites, em direção ao mundo real. Ao estender a tela no chão, Pollock se viu totalmente imerso na obra: o gotejamento de tinta a partir dos quatro “lados” da tela, aplicada numa espécie de abordagem automática aparente, esclarece que não somente já não carrega a manufatura tradicional da pintura, mas se aproxima do ritual ele mesmo, pelo uso mais livre da tinta como um de seus instrumentos, sem mediações restritivas ao contato do pincel.

É nesse sentido que o surrealismo atraía Pollock, não como uma referência de estilos artísticos, mas como uma atitude que optou por procedimentos emocionais e imaginativos mais livres em detrimento de uma operação racional e construtiva. A “dança” dos *drippings* e qualquer outra ação corporal entravam no trabalho conferindo um valor quase absoluto ao gesto do artista.

103 Cf. KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. In: KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (Eds.). **Essays on the Blurring of Art and Life**. Los Angeles: University of California Press, 1993. p. 1-9.

[25]

Jasper Johns

Three Flags, 1958.

Encáustica s/ tela, 116 x 787 x 127 cm.

Col. Burton Tremain, Meriden, Connecticut.

Tanto a posição do artista – imerso em sua própria obra, não mais necessariamente mediado por uma relação de frontalidade com a tela – como a posição do observador – para o qual a tela já não se mostrava mais como um ponto de referência – foram *deslocadas*, convocando-se a uma experiência estética amplificada pela consciência de uma existência temporal da obra ao vivenciá-la.

A escolha de Pollock por grandes telas serviu a muitos propósitos, o mais importante deles para a nossa discussão é que suas pinturas de escala mural romperam com a pintura como meio e tornaram-se ambientes. Diante de uma pintura, nossa dimensão como espectador em relação à dimensão daquela influencia profundamente em como nos dispomos a suspender a consciência de nossa existência temporal enquanto a vivenciamos. (...) Eu acredito que a pintura como um todo chega até nós (somos participantes ao invés de observadores), em direção ao espaço da sala.¹⁰⁴

Em se fazendo a pintura no plano horizontal do chão, a obra já não apresentava mais lado direito ou esquerdo, embaixo ou em cima; o espectador poderia vê-la de todos os pontos de vista, destruindo, segundo Kaprow, o princípio de *forma*. “Não adentramos a pintura de Pollock de nenhuma posição (ou muitas posições). De nenhum lugar e em qualquer lugar (...). Essa descoberta conduziu à consideração de que sua arte dá a impressão de prolongar-se ao infinito”.¹⁰⁵ Os quatro lados da tela representariam a recusa em aceitar a artificialidade de um “fim”; ponto no qual terminaria o mundo do artista e começaria o mundo real, do observador-participante.

O que temos, então, é arte que tende a perder-se para além dos seus limites, tende a preencher nosso mundo ela mesma; arte que intencionalmente olha, cujo ímpeto parece romper completa e profundamente com as tradições dos pintores desde pelo menos os gregos.¹⁰⁶

Paralelamente, as análises sobre as contribuições da *action painting* para a arte contemporânea aferidas por Leo Steinberg reviram a posição greenberguiana que via na pintura moderna a crítica ao ilusionismo dos grandes mestres. Em “Other Criteria”, ensaio publicado originalmente na revista *Artforum* em 1972, o autor relativiza a perspectiva do *criticism* sobre os trabalhos ambientais de Pollock, sublinhando outras dimensões da arte moderna, como a qualidade objetiva e impessoal da arte abstrata contemporânea, sua simplicidade, potência e escala. As *drip paintings* expandiram a superfície de trabalho do plano pictórico à grande escala de ambiente.

Sob os pontos de vista do mercado, do trabalho e da dimensão da ação, Steinberg reinterpreta a postura autocrítica da pintura dos anos de 1950¹⁰⁷: os modernistas teriam evidenciado a planaridade da pintura antes mesmo de perceber o que elas continham. Para ele, o ideal crítico greenberguiano – impassível à intenção expressiva do artista e impermeável a sua cultura – teria abortado a autoconsciência formal da pintura moderna, intimamente ligada a sua história.

Em meio à produção norte-americana do período, Steinberg vai buscar na série *Flags* [25] de Jasper Johns (1930-) os indícios da pintura que colocaram em cheque tal evidência, ao negá-la como um fim em si

104 “Pollock’s choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments. Before a painting, our size as spectators, in relation to the size of the picture, profoundly influences how much we are willing to give up consciousness of our temporal existence while experiencing it. (...) What I believe is that the entire painting comes out at us and (we are participants rather than observers), right into the room.” (*Idem*, p. 6.)

105 “We do not enter a painting of Pollock’s in any one place (or hundred places). Anywhere is everywhere (...). This discovery has led to remarks that his art gives the impression of going on forever.” (*Idem*, p. 5.)

106 “What we have, then, is art that tends to lose itself out of bounds, tends to fill our world with itself, art that in meaning, looks, impulse seems to break fairly sharply with the traditions of painters back to at least the Greeks.” (*Idem, ibid.*)

107 Para Greenberg, a arte visual deveria restringir-se exclusivamente ao que é dado na experiência visual, a ilusão comunicada deveria ser visual, e não tátil ou sinestésica.

[26]

Robert Rauschenberg

Bed, 1955.

(Combine painting) Óleo e lápis s/ travesseiro,
colcha de retalhos e lençol s/ suportes de
madeira, 191 x 80 x 20,3 cm.

Col. Museum of Modern Art, Nova York.

mesma. A escolha das *bandeiras* por Johns relegou o problema da manutenção da planaridade ao “tema” da pintura. Isto é, ao incorporarem entidades planas, reconhecíveis no conjunto da iconografia norte-americana, foram capazes de promover uma “sensação” de planaridade.

Outro dado importante na produção norte-americana recente é a novidade quanto à figura do “espectador”: sua convocação passa a vincular-se ao dado de autoconsciência dos trabalhos. As chamadas *flatbed paintings*¹⁰⁸ [26] de Robert Rauschenberg (1925-) conteriam a dimensão da experiência, do artista e do espectador. O plano vertical da pintura, condição essencial do plano (intrínseca à ação de ver), é transformado num plano horizontal, cuja angulação promoveria uma confrontação imaginária, de ambos, artista e espectador. “A angulação face à figura humana é a pré-condição da transformação do conteúdo.”¹⁰⁹ A pintura, viu-se, assim, desafiada a romper com o que restara de “representacional” e “ilusório”.

Tais operações poderiam ser entendidas no contexto da mudança radical da temática da arte: da natureza para a cultura. É nesse momento, ainda, que se verifica a instauração da idéia de experiência fenomenológica na arte, aproximando-a aos dados contingenciais da vida. Essas questões serão tratadas a seguir na produção da *pop art*, *minimal art*, arte *povera*, neoconcretos, entre outras tantas manifestações artísticas na passagem dos anos de 1950 ao de 1960.

Os anos de 1960: Da noção moderna de escultura aos trabalhos de escala ambiental.

*I have an idea about time, and space. I think time is equivalent to form.
That time represents form. (...) For instance, something that is machine-
made will look quick, something that is handmade will look slow. So,
essentially, time defines form for me. Space equals Air, Air equals Mind,
Mind equals Idea, Idea equals Territory.*

*Les Levine*¹¹⁰

As mudanças no campo da pintura também reverberaram na tradição escultórica: a radicalidade das ações corporais de Pollock demonstraram conter dimensões espaciais inerentes ao processo criativo, precipitando uma obra feita pelo corpo e para o corpo. Os *deslocamentos* da *action painting* promoveram não só um novo

108 Steinberg identifica nelas o que apareceria como plano pictórico característico dos anos de 1960.

109 STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**, op. cit. p. 200.

110 O comentário de Les Levine integra um debate sobre os conceitos de tempo e espaço na arte ambiental, organizado por Harold Rosenberg em 1983. (ROSENBERG, H. Time and Space Concepts in Environmental Art. In: SOLFIST, Alan [Ed.]. **Art in the Land**: a critical anthology of environmental art. New York: E. P. Dutton, 1983. p. 192.)

envolvimento corporal do artista; simultaneamente, criaram uma nova escala da experiência para o observador. E esses, por sua vez, foram consumados ao cabo da produção que imediatamente lhe adveio, com a inversão promovida pelas *flatbed paintings* rauschenberguianas.

O tema da fusão da arte no mundo da vida tinha se mostrado novamente caro à produção artística a partir da década de 1950, que passa a colocar em cheque os desdobramentos dos “ideais” modernistas do início do século XX. A crise do processo de modernização e o enrijecimento da autonomia da arte pela positividade e racionalização no período do entre-guerras colaborou para irromper a *forma* em direção a um *campo ampliado* – o que consideramos uma segunda grande ruptura¹¹¹. Os artistas se viram desencantados com a promessa moderna ao final da Segunda Guerra e buscaram estabelecer outras perspectivas de atuação, geralmente à margem do sistema, com a preocupação de arejar a atividade artística, ressignificar o discurso e evitar a tendência à reificação do objeto artístico.

As imbricações entre a pintura e a escultura facilitaram o esgarçamento das categorias e ampliaram o campo da linguagem exclusivamente escultórica na direção das manifestações ambientais. A novidade dessas manifestações compreendeu outras formas de atuação artística, desde as chamadas *instalações*, passando pelos *site specific works* e pelos *ambientes*, até os suportes inusitados do corpo e dos meios imateriais (principalmente, o vídeo).

Passadas algumas décadas da onda vanguardista, boa parte da produção “engajada” estará preocupada com sua dimensão crítica e inclusiva. Houve um grande enfrentamento da arte com as novas condições políticas, sociais e culturais que se estabeleciam. Dentre as direções tomadas na transição dos anos de 1950 e 1960, destacamos duas sobre as quais a pesquisa se deteve. Por um lado, diversas proposições emergiam como resposta às determinações do mercado, colocando-se criticamente em relação ao estatuto do objeto artístico e à lógica da sociedade de massa; por outro, a adesão a experiências à margem do sistema era crescente, e estas cada vez mais efêmeras e frequentemente endereçadas a espaços abertos da cidade.

Ambas diziam respeito a uma postura crítica frente aos processos vorazes de institucionalização do objeto e à potência comunicativa da arte. É nesse sentido que apontam para uma dissolução da prática artística no espaço da vida cotidiana, valorizando sua qualidade transitiva¹¹². A partir desse desdobramento “pós-utopia” e “pós-idealismos”, boa parte dos artistas tomaram como centro de suas preocupações a questão da participação; sendo que, dentre esses, um grupo significativo se viu engajado na pesquisa sobre a ampliação das dimensões da experiência na arte¹¹³.

Considerando-se que a idéia de participação já havia sido sinalizada no início do século passado, numa dimensão mais utópica, agora, ela é tomada como dado intersubjetivo e inerente à realização dos trabalhos, na estrutura da própria obra. Paralelamente, a linguagem escultórica ampliava mais e mais seus limites e impregnava o meio artístico de sua qualidade espacial, direta ou indiretamente vinculada ao ambiente no qual se instaura.

111 Lembrando que a primeira grande ruptura se deu na formação de um pensamento de vanguarda, atualizado com o seu tempo, a partir da superação dos elementos idealizantes da arte (como vimos em Rodin) e das dilatações dos domínios da pintura, que apontava para a sua impregnação com o meio (seja nas colagens cubistas, seja, mais tarde, nas ações ambientais de Pollock).

112 Entendemos como qualidade transitiva o tipo de comunicação estabelecido pela nova produção que se mostra em constante fazer-se; isto é, seu campo de significações passa a se completar na atuação do espectador. Por suas reatualizações, a cada experiência do “observador-participante”, o trabalho de arte adquire novos valores.

113 Sobre a idéia de experiência para a Fenomenologia, cf. nota 43 (Introdução).

[27]

Robert Morris

Untilted, 1964.

Instalação na Green Gallery, Nova York. Peças em madeira compensada pintada, dimensões variadas. Col. Solomon Guggenheim Museum, NY.

Exemplos dessas manifestações se dão no desenvolvimento da produção norte-americana da *minimal* e da *pop art*; nas tendências desconstrutivas do *Neodada* e do *Nouveau Realisme*; na materialidade *informe* da *Povera*; no aparecimento de figuras experimentais na Europa, como as de Joseph Beuys (1921-1986), grupo *Fluxus* e Daniel Buren (1938-); nas proposições neoconcretas no Brasil, entre tantas outras.

Sob tais aspectos, o presente itinerário segue no exame das heranças do legado moderno a partir das transformações ocorridas na virada do pós-guerra e busca entender como os paradigmas artísticos até então vigentes foram questionados. Cabe aqui reconsiderar algumas observações relativas à modernidade do início do século XX. Se, num primeiro momento, a escultura moderna suprimiu o pedestal com a intenção de questionar os valores clássicos de representação calcados no naturalismo, atualizando seus vínculos com os novos valores da vida cotidiana burguesa (como vimos com Rodin), foi no seu desenvolvimento entre os anos de 1930 e 1940 que os desdobramentos modernos reforçaram uma tendência autoreferente.

Os sinais dessa tendência escultórica autoreferente já havia sido apontada por Krauss quanto ao insucesso do projeto original de “Porta do Inferno” [14], relativo a suas designações simbólicas e/ou representacionais. Relembrando as observações feitas anteriormente sobre a obra, apesar de Rodin concebê-la para figurar num local particular, historicamente ela acabou sendo deslocada a um contexto museológico. Desconectada de sua implantação original, Krauss verifica aí um tipo operação que denuncia a “condição negativa” do espaço dessa escultura: em outras palavras, a escultura moderna passava a produzir o monumento não mais em sua circunscrição histórica (espacial e temporal), mas como abstração, ao funcionar independentemente, na absoluta ausência do *lugar*.¹¹⁴

A referência a Rodin aqui serve como ponto germinal para entendermos como e porquê a chamada “independência” conquistada pela modernidade em relação às categoriais legitimadas pela academia foi frequentemente tomada como razão primordial de sua existência cada vez mais autoreferencial. Sob tal perspectiva, a escultura passava a afirmar-se exclusivamente por meio de sua materialidade, autonomamente em relação à história. Assim sendo, seriam suprimidas suas dimensões espacial e temporal, respectivamente.

Krauss defende que a conquista de uma espacialidade autônoma esgota-se nos idos de 1950. É nesse momento que a “condição negativa de monumento” da escultura moderna se exauriu, já que não era mais possível nomear tais experiências como esculturas, e sim, apenas como pura negatividade.

A escultura modernista aparecia como um tipo de buraco negro no espaço da consciência, cujo conteúdo positivo era algo difícil de se definir, localizável apenas por sua negatividade [...] algo que está na frente de um edifício, mas não é edifício; algo que está na paisagem, mas não é paisagem.¹¹⁵

Os trabalhos de Robert Morris (1931-) são o grande exemplo dessas novas manifestações vindas de uma herança escultural que se enunciavam como “presenças negativas”. Eles se mostravam como “não-paisagens” e “não-arquiteturas”¹¹⁶. As “inteirezas quasi-arquiteturais” (como nomeava Krauss) apresentadas na Green Gallery [27],

114 KRAUSS. *Sculpture in the expanded field*, op. cit. p. 280. Vale frisar que, no caso da tradução do termo inglês *site*, optou-se por destacá-lo em itálico a fim de distingui-lo das demais ocorrências da palavra *lugar* no presente texto.

115 *Idem*, p. 282.

116 *Idem*, *ibid*.

[28]

Robert Morris

Untitled (L-beams), 1965.

3 peças de madeira compensada pintada,
175 x 175 x 60 cm. (cada).

Instalação na Green Gallery, Nova York.

em 1964, traduziam o sentido do que “o que está na sala, mas não é propriamente a sala”. As peças tridimensionais de madeira dispunham-se em condições variadas de apoio, explorando suas possibilidades de conformação com o entorno (horizontal, vertical, longitudinal e transversalmente). Em estrita relação com as proporções da sala, ora se mostram como elementos constitutivos desta (sem chegar a imitá-la), ora como corpos “anatomicamente” acomodados aos cantos, paredes e pés-direitos (corporeidade que opunha-se à neutralidade da sala).

A exposição do artista na mesma galeria no ano seguinte sublinha ainda mais essa possibilidade de variação. Ao trabalhar com uma única forma em “L” disposta no espaço sob diferentes perspectivas, Morris congela uma das variantes, “formato” (cujo conhecimento é dado a priori), para dar voz à variante “disposição” (das peças), acessada fundamentalmente pelo corpo em relação ao espaço [28]. A relativização espacial do módulo “L” é experimentada pelo corpo no tempo ao percorrer a obra. Segundo o artista, a obra deveria se apresentar como uma *Gestalt*, uma forma autônoma, específica, imediatamente perceptível¹¹⁷.

Sem hierarquia uma sobre as outras, as peças idênticas se aproximam do observador por sua proporção humanizada (medindo 1,75 m. de cada lado) e essa experiência modificaria a própria existência do corpo-dimensão em relação ao espaço. Ao contrário do que a crítica mais formalista entendia por repetição formal e asséptica, Morris defendia que “a simplicidade da forma não se traduz[ia] em necessariamente por uma igual simplicidade na experiência. (...) As formas unitárias não reduzem[iam] as relações. Elas os ordenam[avam].”¹¹⁸ Ainda segundo Morris, “o objeto propriamente dito não se tornou menos importante. Apenas, ele não é suficiente por si só.”¹¹⁹ É por esse motivo, de uma intersubjetividade intrínseca, que a experiência da obra se fazia necessariamente no tempo.

No mesmo ano de 1965, a proposição da série *Mirrored Boxes* (caixas de madeira em forma de cubos, forradas de vidro) [29] fora da galeria, em espaço aberto, confundiu a percepção do observador ao misturá-los à grama e às árvores do entorno. Para Krauss, a obra só se distinguia de fato por sua existência diametralmente oposta à da natureza. Mais uma vez, o artista colocava em dúvida a existência autônoma da arte, em relação ao objeto e ao contexto. O que havia de “dessubstancialização” nas peças polidas de Brancusi (tratadas anteriormente) aparece aqui como pura exterioridade, não só refletindo o entorno, mas borrando visualmente os limites entre obra e entorno. Ambos os casos se aproximam da realização dúctil do objeto industrial e já não há mais partes compositivas e/ou decomponíveis (passíveis de serem analisadas). Porém, a escolha de Morris pela forma reduzida do cubo indica um descompromisso com a natureza estética da figuração e da matéria; a qualidade orgânica centrava-se exclusivamente na existência *em relação*, nas variações perceptivas dos módulos pelo corpo.

O *campo ampliado* da escultura ao qual a autora se refere seria, então, resultado da problematização do conjunto das oposições não-paisagem e não-arquitetura – que são estendidas também nos pares construído e não-construído, cultural e natural. Entre elas a categoria modernista “escultura” estaria suspensa, bem como, os limites entre esses diversos *lugares*.

117 DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. O mais simples objeto a ver. p. 54.

118 MORRIS *apud* DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**, *op. cit.* O dilema do visível ou o jogo das evidências. p. 63.

119 *Idem*, p. 67.

[29]

Robert Morris

Sem título (Mirrored Cubes), 1965.

4 peças de madeira forradas com placa
espelhada, 61 x 61 x 61 cm. (cada).

Para a crítica, é sob esse entremeio que uma nova produção escultórica parece erguer-se. Na mesma esteira minimalista, tal como o uso de uma *Gestalt* (de formas típicas e unitárias) por Morris servia para se evitar a divisibilidade do trabalho, os “objetos específicos” [10] nomeados por Donald Judd afirmavam-se por sua tridimensionalidade com existência específica, real e atual, diametralmente opostos ao espaço da representação, ilusionista. O uso de uma materialidade industrial, impessoal, reforça a ausência de uma valorização do trabalho pelo traço do artista. Ao contrário, este aparece como um propositos de situações e relações, nas quais o grande protagonista (diferentemente, por exemplo, de Pollock) passa a ser o sistema obra-observador-contexto.

Opondo-se diametralmente à escultura que, como a maioria das pinturas, é “feita parte por parte, por adição, composta” e na qual elementos específicos se separam do todo, e estabelecem relações no interior do trabalho, os objetos específicos minimalistas operam sem partes, e por isso mesmo, sem hierarquia. Além da aparência industrial bem acabada, a ocorrência de formas simples (onde o cubo é a mais freqüente) e de uma disposição seqüencial de peças idênticas no espaço reforçam a apreensão de “uma coisa depois da outra”¹²⁰.

À essa apreensão o historiador Michael Fried remeteria o interesse da *minimal art* em uma totalidade perceptiva. Aqui, as controvérsias sobre tal produção se acirraram, principalmente com o debate travado entre Fried e Judd sobre os “objetos específicos”. Em 1967¹²¹, no ensaio “Art and Objecthood”, Fried atribui à “novidade” minimalista uma literalidade e uma existência teatral, problemáticas para o contexto da arte.

O aspecto literal da *minimal art* significava, para o autor, uma “objetividade” [*objecthood*] que garantia a identidade desse algo que não era nem pintura nem escultura. Entretanto, no argumento de Fried, a adoção literalista da “objetividade” – opostamente ao pleito minimalista da valorização contextual do trabalho (pelo objeto) – correspondeu ao pretexto para um novo gênero de teatro: “a sensibilidade literalista é teatral porque, antes de tudo, é relativa às circunstâncias atuais nas quais o espectador depara-se com o trabalho literalista.”¹²² O autor critica esse ideal de *presença* dos minimalistas (que para estes é o dado da intersubjetividade) e pensa o trabalho de arte na dimensão da cultura.¹²³

A lógica argumentativa de Fried teve ressonância em outras interpretações providas da crítica especializada. É comum encontrarmos posturas deliberadamente contra à novidade da *minimal art*, tida como autoritária e conservadora, forçosamente teatral. Outras interpretações a tomam como uma exaltação do “idealismo modernista”. Para Georges Didi-Huberman, a estabilidade temporal do cubo nas obras de Judd [30] e Tony Smith (1912-1981) significou uma idealidade geométrica que rejeitava todo e qualquer expressionismo estético para vir-a-ser quase corpos, o que o autor chamou de um *antropomorfismo* em obra¹²⁴. Aos olhos do crítico, o argumento da especificidade de Judd corresponde à definição de sua posição contra o ilusionismo pictórico; e a literalidade do espaço *minimal* (como objeto tridimensional, produtor de sua própria espacialidade, real), contra o iconografismo da escultura tradicional.

120 “One thing after another”, frase de Judd que tornou-se célebre na história da arte por marcar o posicionamento da escultura minimalista quanto à sua totalidade (em oposição a hierarquização constituída por partes).

121 Cf. FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Art and Objecthood. p. 148-172.

122 “Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.” (*idem*, p. 153.)

123 Esse argumento irá reverberar nas análises que são desenvolvidas mais à frente, nos itinerários dedicados aos trabalhos de Resende e Oiticica.

124 “O inexpressivo cubo, com sua rejeição conseqüente de todo ‘expressionismo’ estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentimentos, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um antropomorfismo em obra.” (DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**, op. cit. Antropomorfismo e dessemelhança. p. 119.)

Donald Judd

*Detalhe de 100 untiled works in
mill aluminum, 1982-86.*
Alumínio, 100 peças, 104 x
129,5 x 183 cm. (cada).
Col. Chinati Foundation,
Marfa, Texas.

O itinerário busca reverter o ponto de vista calcado na apreensão formal do objeto minimalista e trata de sublinhar sua importância histórica como uma das experiências artísticas que questionou os limites da linguagem escultórica e apontou para sua amplificação. O positivismo atribuído aos minimalistas é contemporizado pela relevância com que a percepção é posta nos trabalhos (como visto nos “objetos específicos” de Judd e nas formas unitárias de Morris). Embora a experiência surpreendente do minimalismo seja difícil de ser recapturada, sua provocação persistiria em termos conceituais.

Os artistas da *minimal* teriam colaborado para a culminação do esgotamento do espaço transcendental, do que ainda havia resgato dele na arte moderna. Não à toa, críticos tais como Foster e Krauss, respectivamente, viam naqueles o início de uma crítica pós-modernista de suas condições institucionais e discursivas¹²⁵ e a expressão de “um ataque à própria possibilidade de significação da arte”¹²⁶. A tendência a ações ambientais cada vez mais articuladas numa ação temporalizada, endereçada ao seu acontecimento espaço-temporal, somou-se a um desejo cada vez mais presente da efetivação da arte numa matriz pública.

Na reversão crítica da *minimal*, o ensaio “The Crux of Minimalism” de Foster reinterpreta as vertentes críticas que negaram tal produção ao julgarem-na inexpressiva (no momento de seu aparecimento) e traça uma genealogia (a partir de 1960) onde sublinha os envoltimentos dialéticos desta com o modernismo tardio e as neovanguardas artísticas¹²⁷.

Aos olhos de Foster, o minimalismo significou a construção de uma mudança de paradigma na direção das práticas pós-modernistas que continuam a ser elaboradas hoje. A ausência do *lugar* como *site-specificity*, típica das esculturas abstratas, foi refutada pelos trabalhos, bem como qualquer resíduo antropomórfico representacional, típico da linguagem escultórica clássica. Esses, agora, reposicionam-se em relação aos objetos e são redefinidos em termos de *lugar*.

Essa operação também transformaria a relação entre objeto de arte e observador. O público já não contempla a superfície mapeando-lhes as qualidades intrínsecas; agora ele é conduzido a explorar outros pontos de vista de uma intervenção em particular num dado local¹²⁸. Para o autor, o minimalismo tenta superar o dualismo sujeito-objeto na experiência fenomenológica, à medida que atribui complexidade ao que se tomava como uma pureza da concepção ao reconhecer o fato contingente da percepção – do corpo em um dado espaço e tempo particulares.

O minimalismo não só rejeitou a base antropomórfica da maioria da escultura tradicional (ainda residual na gestualidade da pintura expressionista abstrata), como também recusou o domínio da ausência do lugar da maioria da escultura abstrata. Em resumo, com o minimalismo a escultura não está mais isolada, sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada dentre objetos e redefinida em termos de sua localização. Nessa transformação, recusado o espaço seguro e soberano, o observador é remetido ao aqui e agora; e ao invés de examinar a superfície de um trabalho para um mapeamento topográfico das propriedades do seu meio, ele ou

125 Cf. FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century.** Cambridge: MIT Press, 1997. The crux of minimalism. p. 35-69.

126 KRAUSS. **Caminhos da escultura moderna**, *op. cit.* O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. p. 304.

127 “The dialectical involvements of minimalism with both late-modernism and neo-avant-garde art (...) will suggest a genealogy of art from the 1960s to the present. In this genealogy minimalism will figure not as a distant dead end but as a contemporary crux, a paradigm shift toward postmodernist practices that continue to be elaborated today.” (FOSTER. *The Crux of Minimalism*, *op. cit.* p. 36.)

128 *Idem*, *ibid.*

[31]

Mel Bochner

Actual Size (Hand), 1968.

Fotografia em polaroid, refotografada, ampliada e emoldurada, 56 x 44 cm.

ela é levado a explorar as conseqüências perceptivas de uma intervenção em particular num dado lugar. Isso é a reorientação fundamental inaugurada pelo minimalismo.¹²⁹

A partir daí, a arte reivindicaria uma dimensão da ação, incorporando a participação do observador na sua própria lógica interna. Paralelamente, tal incorporação tomava outras feições, tanto nas expressões de caráter mais sensorial, como a *Arte Povera*, como na materialização de uma crítica institucional, à exemplo dos trabalhos de Daniel Buren.

“Arte vem de um tipo de condição experimental na qual o indivíduo experimenta a partir de sua vivência.”¹³⁰ A frase do músico John Cage citada por Germano Celant dá o tom do grupo de artistas reunidos pelo crítico em 1969 no livro *Art Povera: Conceptual, Actual, Impossible Art?*. A publicação, mais do que documentar uma seleção de trabalhos, tinha como propósito reunir diferentes artistas cujo ponto nodal era a preocupação com um tipo de experiência vital por meio da arte. No entendimento de Celant, arte, vida e política *poveri* não são aparência nem teoria, não se perdem em suas definições. Ao invés de terem como objetivo a representação da vida, querem apenas vivê-la – sentir, saber, viver o que é real.¹³¹ Hostil ao controle cultural, artístico e intelectual, o artista *povero* abandonara o ponto de vista sobre o artista que o tomava como “antena do mundo”, e redescobrira seu interesse em si próprio, ao atuar arriscadamente em um espaço incerto.

Celant acabou rejeitando os trabalhos da *minimal* e da *pop art* tidas como “moralistas”, criadoras de uma dimensão ilusionista da vida e da realidade. Em relação a estas, argumentava que tais correntes se fundamentavam numa interpretação da realidade, e não em uma intervenção; e, por isso mesmo, seriam movimentos reativos, e não propositivos. Para ele, a arte deveria não apenas criticar as imagens populares e ópticas que colaboram para sua conscientização, como também, e mais importante, deveria libertar a circulação de energia vital, natural, do mundo das coisas (tomado pela vitalidade do cotidiano) [31].

A crítica *povera* já não acredita mais em mercadorias culturais e, sim, apenas na sua própria experiência¹³². Celant referia-se ainda a uma dimensão antropológica de um trabalho autêntico e não alienado, onde o homem está identificado com a natureza [32].¹³³ Esses artistas colocavam-se com total disponibilidade para o mundo, sem restrições.

Ainda sobre os enfrentamentos da arte em relação ao mercado e a sua institucionalização, o legado da Arte Conceitual, desenvolvida em meados da década de 1960, também teve grande influência para os desdobramentos contemporâneos. A exposição pioneira “0 objetos, 0 pintores, 0 esculturas”, organizada por Seth Siegelaub em Nova York, no ano de 1969, foi uma das grandes mostras que desafiaram a usual política das exposições acadêmicas (de “pendurar quadros nas paredes”), num contexto repleto de exposições ambientais provocativas, até então inimagináveis.

129 “Minimalism rejects the anthropomorphic basis of most traditional sculpture (still residual in the gestures of abstract-expressionist work), but it also refuses the siteless realm of most abstract sculpture. In short, with minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place. In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site. This is the fundamental reorientation that minimalism inaugurates.” (*Idem*, p. 40.)

130 “Art comes from a kind of experimental condition in which one experiments with the living.” (John CAGE *apud* CELANT, Germano [Ed.]. *Arte Povera: conceptual, actual or impossible art?*. London: Studio Vista, 1969. s. p.)

131 *Idem, ibid.*

132 Exemplo disso encontramos logo nas primeiras páginas do livro de Celant. Ao criticar a própria concepção de “livro” por sua acepção mercadológica e informacional, postula algumas declarações sobre sua existência objetual, das quais transcrevo duas: “the book inevitably transforms the work of the artist into consumer goods and culture; goods, a means of satisfying the cultural frustrations of the reader” e “the book transforms the real life into information” (CELANT [Ed.]. *Arte Povera*, *op. cit.*).

133 CELANT *apud* CHRISTOV-BAGARGIEV, Carolyn. *Arte Povera 1967-1987*. London: Phaidon, 1999. A frase de Celant sobre a dimensão do artista *povero* também torna-se aqui elucidativa: “the explosion of the individual dimension as an aesthetic and feeling communion with nature” (CELANT [Ed.]. *Arte Povera*, *op. cit.*, s. p.).

Walter de Maria

Mile-Long Drawing, 1968.

Documentação em foto da intervenção no Deserto de Mojave: 2 linhas paralelas traçadas em giz percorrem 1 milha de extensão.

Col. Dia Center for the Arts, Nova York.

Para Gregory Battcock, um dos organizadores dos escritos sobre o conceitualismo¹³⁴, o clima que favoreceu novos critérios surgiu com a consciência de que, se uma arte quer manter sua vitalidade, deve comprometer-se continuamente com o terreno dos valores culturais. A transformação destes, que em outros tempos foi tema próprio da arte, veio decidida “pelas pressões políticas, militares, econômicas, tecnológicas, educativas e publicitárias.”¹³⁵

Aos olhos de Kaprow, toda boa arte está ligada a processos de desenvolvimento cultural mais amplos, e tais formas de arte são, a princípio, determinadas por esses valores culturais. Deduzimos daí que ambas, arte e cultura, são inseparáveis: a mesma qualidade de certa arte, especialmente dentro da estrutura da arte conceitual, vem subjugada por sua efetividade no momento de modificar nossos valores culturais. Kaprow conclui que, ao final, uma boa arte conceitual é aquela na qual realmente se rompe algum molde estético estabelecido ou alguma regra cultural.

Vimos até aqui que a partir de 1960 as novas manifestações artísticas irão reivindicar um espaço alargado para o campo da arte, ao explorar a percepção do trabalho de arte por meio de suas implicações cognitivas, dos diferentes pontos de vista do objeto em relação ao sujeito que percebe e ao contexto em que se apresenta; bem como irão se debater com os enfrentamentos do mercado, e de outros processos de institucionalização da arte, ao atuar crítica e mais decisivamente no mundo da cultura.

A partir daqui, o itinerário elegeu como foco para o estudo das manifestações ambientais as novas dimensões do trabalho de arte contemporâneo, pressupostas na poética do *site specificity* norte-americano e nas experiências inaugurais do Neoconcretismo brasileiro.

As manifestações ambientais e o *site specificity*.

Apesar de os minimalistas, tal como Morris, refutarem qualquer aspecto relacional nos trabalhos ao eliminar todo tipo de detalhe ou operação compositiva por partes, não deixaremos de observar que a experiência inerente à obra faz com que a efetivação do discurso artístico se dê no âmbito da relação (obra-observador-contexto). É nesse paradoxo minimalista que residiria, então, sua potência.¹³⁶

134 BATTCKOCK, Gregory. (ed.). **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual.

Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Introdução, p. 9-15.

135 KAPROW *apud* BATTCKOCK. **La idea como arte**, *op. cit.* p. 13-14.

136 As contradições da *minimal art* também foram apontadas por Fried, ao localizá-la entre sua especificidade (traduzida em termos de forma como uma espécie de literalidade de volumes geométricos “sem equívocos”) e a vocação a uma *presença* (opacidade de uma experiência intra ou intersubjetiva obtida por um jogo sobre as dimensões do objeto ou por seu pôr-se em situação face ao observador). Cf. FRIED *apud* DIDI-HUBERMAN. O dilema do visível ou o jogo das evidências, *op. cit.* p. 71.

[33]

Lygia Clark

Ovo, 1959.

Tinta industrial s/ madeira, 33 cm.

Col. Adolpho Leirner, SP.

Os exemplos pelos quais passamos até aqui ilustraram a emancipação da obra como forma-objeto relacional e como ação-objeto temporal (quanto à implosão da frontalidade e sua evidência corpórea) e contribuem, assim, para o entendimento dos impasses do paradigma moderno, ao longo do século XX, com o qual dialogaram e perante o qual se contrapuseram.

A demanda por uma experiência relacional da arte teve repercussão mundial na década de 1960. Podemos identifica-la tanto nas ações experimentais em espaço abertos, em meio à cidade, tal como se vê nas intervenções urbanas de artistas como Richard Serra; em proposições críticas abordando a nova dinâmica instaurada no território urbano, a exemplo do que veremos em alguns trabalhos de José Resende, no itinerário #2; como também nas manifestações ambientais de Hélio Oiticica (em parte, abordadas no itinerário #3).

A dissolução da matriz modernista da escultura pelas produções do minimalismo, da arte *povera* e dos neoconcretos (para citar apenas alguns movimentos discutidos na dissertação) ilustra a transformação da escultura moderna na direção das manifestações ambientais, tais como as instalações, os ambientes, os *site specific works* e os não-objetos. Em sua maioria, pleiteavam intervir mais diretamente no espaço, muitas vezes surgindo em meio ao contexto urbano aberto e suas brechas espaciais, para o que solicitavam um observador participativo. Eis o foco dos próximos itinerários.

É a partir dos anos de 1960 que o defrontamento dos artistas aparece de modo mais contundente em relação ao “colapso dos gêneros” e à exigência de se projetar mais decisivamente no espaço, por meio da exploração de suas dimensões físicas e temporais, bem como em termos de uma abordagem crítica, institucional, cultural e social.

A escultura, tomada aqui próxima à poética do *site specificity*, passou a se realizar não mais como ato de agregar um objeto a um espaço, mas como uma forma de se constituir um *lugar*¹³⁷. São trabalhos que se projetam para além das noções auto-suficientes de forma e volume, da tradição de esculpir e moldar.

Na mesma época, algo muito próximo também ocorria na esfera da arquitetura, dentre aqueles que pensavam a atividade nos termos de uma ação projetual e perceptiva sobre a cidade, dentre eles Aldo Rossi, David Lynch e Gordon Cullen¹³⁸. Rossi considera que o novo fenômeno das grandes cidades substituiu a idéia de espaço moderno pela noção de “locus”, o que significa dizer que a dinâmica pós-industrial não mais viabiliza um pensamento calcado na prática projetual abstrata – tal como vimos nos primórdios do século XX com a ideologia moderna corbusiana. A partir de 1960, a abordagem possível deveria compreender esse novo espaço como lugar, algo real, concreto e específico.

A nova condução da arte traduzia-se num tipo de destruição progressiva da *forma-objeto*¹³⁹. No Brasil, ela foi expressa principalmente pela originalidade do movimento neoconcreto: a crítica à idéia de objeto foi inicialmente conceituada na “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar, atento às novidades trazidas por Lygia Clark; e, daí pra frente, seu estilhaçamento seguiu na tendência à projeção do trabalho à uma escala ambiental.¹⁴⁰

137 Aqui, vale lembrar a distinção que Michael de Certeau traça entre espaço e lugar: o primeiro seria o “lugar praticado”, o qual remeteria à noção de temporalidade e sobreposição histórica; em contraponto, o segundo era considerado simplesmente em sua dimensão física, algo estável e não identitário. Cf. CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

138 Um panorama geral sobre as novas perspectivas críticas dentro do campo da arquitetura encontra-se na dissertação de mestrado de Jorge Bassani. Cf. BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 1999.

139 Noção introduzida a partir das vanguardas artísticas do início do século XX, tais como vimos nas colagens cubistas. Cf. ARGAN. **Arte moderna**, *op. cit.*

140 Para considerações gerais sobre a noção de arte ambiental, cf. “Introdução”; para a verificação de trabalhos específicos, cf. “Itinerário #3”.

[34]

Lygia Clark

Bicho (Máquina), 1962.
Metal dourado, 55 x 65 cm.
Col. Adolpho Leirner, SP.

Desde os anos de 1950, dentro do circuito cultural artístico, São Paulo anunciava a recuperação de uma instância integradora, de origem moderna, cujo braço estrutural foi estimulado pelo espírito cosmopolita paulistano em meio à projeção industrial da cidade e à modernização dos seus equipamentos. As bienais de arte tinham uma presença ostensiva da vertente concreta, e sua evidência foi expressa no 1º Prêmio de Escultura da mostra inaugural de 1951 (*Unidade Tripartida*, de Max Bill). A vertente concreta paulista ocupava-se na direção a uma concatenação das linguagens, de onde saíram ricas pesquisas visuais sobre a percepção, e que deu origem, entre outras coisas, à novidade da produção gráfica do período.

As presenças singulares de Waldemar Cordeiro, espécie de mentor do grupo Ruptura (que teve sua primeira exposição em 1952, reunindo os trabalhos dos “futuros” concretos), dos experimentos cinéticos de Abraham Palatinik, com luz e cor, dos volumes dinâmicos de Mary Vieira e das fotoformas de Geraldo de Barros são exemplos de como a arte aspirava cada vez mais a um diálogo com outras esferas do conhecimento, e da vida. Mesmo que seu caráter experimental se restringisse ao âmbito da pesquisa visual – em tom programático, o Concretismo colaborou para que a arte se contaminasse, produtivamente, detonando um processo de experimentalismo ainda mais radical na década seguinte.

A década de 1950, apesar dos esforços culturais, produziu um vetor de modernização conjugado à internacionalização da produção ainda insuficiente para enraizar-se e transformar o que era espírito disperso em impregnação generalizada na vida social. Segundo Salzstein, a objetividade produtivista do grupo concreto foi reelaborada na produção subsequente pela atuação neoconcreta com base existencial, por meio de uma mútua impregnação entre sujeito e mundo. Apesar de identificada uma tendência geral à objetividade, a autora considera que no primeiro momento, paulista, esta foi conduzida por um acento crítico; já num segundo momento, carioca, a bandeira levantada foi a da feição criadora.¹⁴¹ De fato, as bases construtivas tinham inspirado a produção que desde então reivindicara uma atuação mais próxima do sujeito. Porém, o Neoconcretismo mostrava-se mais livre e isento de mediações lingüísticas pré-determinadas, com total disposição, criadora, para atuar numa cultura em processo de formação.¹⁴²

Mesmo dentro do grupo neoconcreto, Ronaldo Brito sinaliza algumas dissonâncias positivas, as quais divide em duas amplas vertentes que orientam um discurso em torno da reposição “humanista”: aquela que aparece “tomando a forma de uma *sensibilização* do trabalho de arte”¹⁴³, ao tentar revitalizar as propostas construtivas até então vigentes, mantendo sua especificidade e fornecendo uma informação qualitativa à produção industrial (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e Amílcar de Castro); e aquela que ansiava romper com os postulados construtivos (Oiticica, Clark, Lygia Pape), sobretudo ao operar “uma *dramatização* do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente.”¹⁴⁴

“O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e ‘completo’ com o sujeito”, o que também implicou aqui no empenho em transformar o observador em participante, para o que deveriam romper com as categorias tradicionais das belas-artes.”¹⁴⁵

141 Cf. SALZSTEIN, Sônia. “O sentido do moderno na arte brasileira” (texto de catálogo). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1998.

142 SALZSTEIN, Sônia. **A questão moderna:** impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950. Tese (doutorado) – Deptº de Filosofia da FFLCH-USP, São Paulo, 2000. p. 85.

143 BRITO, Ronaldo. **Neoconcreto:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 58.

144 *Idem*, *ibid*.

145 *Idem*, p. 70.

Hélio Oiticica

Núcleo 6, 1960 - 63.

*10 painéis pintados dispostos pendurados ao
teto, aprox. 183 x 228,5 x 198cm.*

Col. Projeto Helio Oiticica, RJ.

Aos olhos do crítico, a arte neoconcreta como movimento cultural “permanecia necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma”¹⁴⁶, à margem do circuito consolidado. Essa marginalidade foi tratada por Brito como *lateralidade neoconcreta*, cuja especificidade possibilitou criticar o próprio estatuto social da arte. “O neoconcretismo (...) tinha uma dinâmica de laboratório, e isso só era possível pela ausência de confronto com um mercado”.¹⁴⁷ Ao lado disso, os novos propositores neoconcretos compreendiam sua atividade cultural num terreno alargado, deslocado de qualquer instrumentalização, envolvendo as interrelações do homem com o seu ambiente.

Durante a época de seu envolvimento com o grupo neoconcreto, Gullar escreveu o “Manifesto Neoconcreto” (datado de 1959), pelo qual valoriza a experiência direta da percepção sobre a obra. O autor propunha uma releitura de toda a arte construtiva, dando prevalência à intuição criadora sobre o objetivismo científico da arte concreta. Diz ele: “não concebemos a obra de arte nem como ‘máquinas’ nem como ‘objetos’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”¹⁴⁸ (no que parece “antecipar” o paradoxo minimalista entre literal/relacional, objeto tautológico/experiência fenomenológica).

Um dos grandes motores do pensamento de Gullar residia na novidade sensorial de Lygia Clark. Desde sua exposição em São Paulo, de 1958, onde expunha suas telas de 1956, o crítico inquietava-se com as extrapolações no campo da pintura produzidas pela artista ao anular os seus limites objetivos do quadro (ao incluir na composição a própria moldura, como vemos em “Ovo”, de 1953) [33]. A “experiência radical” de Clark tinha deslocado os interesses da pintura enquanto espaço de representação simbólica para torná-la ela mesma *objeto da pintura*.¹⁴⁹ Não é à toa que sua “Teoria do não-objeto”¹⁵⁰, de 1960, inspirou-se num encontro na casa da artista, onde toma contato com uma construção tridimensional feita com placas de madeira pintadas que se superpunham como lenha numa fogueira, a qual denomina “não-objeto”. Para o autor, a idéia do “não-objeto” não se esgota nas referências de uso, não se refere a nenhum objeto real, mas apenas se apresenta, funda em si mesmo sua significação. Na percepção figura/fundo, este já não é o de um espaço metafórico, mas do espaço real; o espectador é solicitado a usá-lo, à contemplá-lo na ação e no tempo [34].

É nesse processo de desintegração do objeto artístico que os trabalhos de Hélio Oiticica passam a conquistar uma dimensão ambiental, capazes de impregnar-se do mundo em estreito diálogo com o observador-participante, o qual os acionaria numa experiência ambiental. Em suas análises sobre o parangolé, o artista formulou a chave do que seria uma arte ambiental, “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura”. Por extensão, o próprio conceito tradicional de exposição muda, “de nada significa mais ‘expor’ tais peças (...), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador”¹⁵¹.

146 *Idem*, p. 61.

147 *Idem*, p. 62.

148 GULLAR. *Etapas da arte contemporânea*, op. cit. Manifesto neoconcreto. p. 285.

149 Cf. GULLAR. *Etapas da arte contemporânea*, op. cit. Lygia Clark: uma experiência radical. p. 269-282.

150 Cf. GULLAR. *Etapas da arte contemporânea*, op. cit. Teoria do não-objeto. p. 289-301.

151 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 79.

[36]

Hélio Oiticica

Projeto cães de caça, 1961.

*Maquete do projeto tido como o 1º Penetrável;
além de cinco penetráveis, o projeto compreende
o “Poema Enterrado” de Ferreira Gullar e o
“Teatro integral” de Reynaldo Jardim.*

No livro *Aspiro ao grande labirinto*, Oiticica defende a chamada “escala ambiental” pela afirmação da arte, a partir dos modernos¹⁵², no domínio da “duração” e, conseqüentemente, pela mudança na posição do artista expressa no espaço e no tempo. Na arte não-representativa, o tempo seria o principal fator. Nas palavras de Oiticica “o artista temporaliza esse espaço [da obra de arte] nele mesmo e o resultado será espaço-temporal”¹⁵³. Desde sua produção inicial, durante a fase neoconcreta, a pintura deveria sair para o espaço e se completar não mais em superfície, mas na sua “integridade profunda”.

Lado a lado com as novas possibilidades para a pintura, o artista propunha uma inversão do trabalho ambiental na direção da arquitetura. Podemos nos reportar aqui ao início da década de 1960, período em que desenvolve as séries dos *Núcleos* [35] e dos *Penetráveis* [36], séries que pressupunham e envolviam a figura do espectador. “Quero que a estrutura arquitetônica recree e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética.”¹⁵⁴

De par com a produção brasileira da década, o trabalho pretende seguir a análise da crítica norte-americana Miwon Kwon sobre a genealogia da poética do *site specificity*¹⁵⁵, pela qual aborda as implicações e as diversas ramificações em que desembocaram essas atuações nas últimas três décadas e, em especial, na produção dos Estados Unidos. Suas análises também foram cotejadas às considerações de James Meyer e Douglas Crimp, bem como aos escritos de Richard Serra e José Resende sobre suas próprias produções como artistas (como veremos no itinerário #2).

Na história do termo, Kwon identifica uma primeira ocorrência do *site specific work* com o advento do minimalismo, dita “fenomenológica”, intimamente ligada às contingências físicas do local da obra; uma segunda, “institucional/social”, entre os anos de 1960 e 1970, com o acirramento da crítica institucional pelos artistas, período em que o *lugar* para o qual as obras são designadas se amplifica para além de suas qualidades físicas e espaciais, no contexto da cultura; e uma terceira, “discursiva”, a partir do final dos anos de 1980, momento em que a crítica ao confinamento cultural das instituições é alargada para a esfera mais ampla da cultura.

Na primeira ocorrência, fenomenológica, quando desponta a produção *minimalista*, o espaço ideal e não-contaminado dos modernismos é deslocado – seja pela materialidade da paisagem, seja pela impureza e ordinariedade do espaço do cotidiano. O espaço da arte deixava de se apresentar como tábula-rasa da história, algo transportável, auto-referencial¹⁵⁶, e se afirma como lugar real, como atualidade.

Por outro lado, a dimensão real da *minimal* apegava-se exclusivamente, segundo Kwon, às leis da física, a partir de noções como gravidade, “presença” e fixidez. O “objeto”¹⁵⁷ era singular e multiplamente experimentado no aqui e agora através da presença corporal de cada sujeito¹⁵⁸. Tal experiência fundava-se na reestruturação do sujeito na medida em que a crítica ao modelo cartesiano instaurou uma nova dimensão da

152 Oiticica recapitula a história da arte moderna e aponta que a destruição do espaço representativo e sua conseqüente não-objetivação eram a principal característica da inter-relação da pintura com outras artes, a exemplo da aproximação de Kandinsky com a música. A dimensão da duração já teria sido reivindicada no manifesto construtivo de Pevsner e Gabo, para cujas obras o espaço e o tempo eram os principais. Cf. OITICICA. **Aspiro ao grande labirinto**, op. cit.

153 *Idem*, p. 16.

154 *Idem*, p. 49.

155 Cf. KWON, Miwon. **One Place After Another**: site specific art and the locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002. Além da genealogia de Kwon, a dissertação empresta a definição de *site specificity* da historiadora Sônia Salzstein: “o termo começou a ser usado no final dos anos de 1960; em linhas gerais reflete a aspiração do trabalho de arte a um caráter processual, fenomenológico, a uma presença, enfim, brotando imediatamente da materialidade do espaço social”. Cf. SALZSTEIN, S. Céu de dentro. In: CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Iole de Freitas** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, 2000. p. 12-28.

156 Douglas Crimp escreveu: “O idealismo da arte moderna, no qual o objeto de arte em si e por si mesmo parece ter um significado fixo e trans-histórico, determinou a ausência do lugar do objeto, seu pertencimento a nenhum lugar particular, um não-lugar que na realidade era o museu... *Site specificity* opôs tal idealismo – e desvelou o sistema material obscurecido – por sua recusa de mobilidade circulatória, seu não-pertencimento a um sítio específico”. (CRIMP, D. **On the Museum's Ruins**. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 17.) Ainda sobre o tema, cf. CRIMP, D. Redefining Site Specificity. In: FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon (Eds.). **Richard Serra**: October files. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. [146]-[174]; e KRAUSS. *Sculpture in the Expanded Field*, op. cit.

[37]

Daniel Buren

Photos-Souvenirs: Within and Beyond the Frame, 1973.

Work in situ, John Weber Gallery, Nova York.

experiência, fenomenológica, caracterizada por uma resistência às pressões institucionais e mercadológicas do universo artístico.

A segunda ocorrência, denominada “institucional/social” se funda nas várias formas de crítica institucional a partir do final da década de 1960. A *land/earth art*, *process art*, *installation art*, *conceptual art*, *performance/body art* e outras tantas formas desse tipo de abordagem crítica e conceitual desenvolveram modelos de *site specificity* que desafiaram, aos olhos de Kwon, a “inocência” do espaço e a participação presunçosa do ponto de vista universal ao aderir a um modelo fenomenológico. O *lugar* foi tomado para além dos seus atributos físicos e espaciais, num contexto cultural definido pelas instituições de arte.

Em seu desdobramento conceitual, o conteúdo crítico manifestava-se na oposição à convenção normativa da arquitetura imaculada dos espaços expositivos (galeria/museu) como função ideológica e como dissociação entre o espaço da arte e o espaço da alteridade. Trabalhos como “Within and Beyond the Frame” [37] de Daniel Buren são exemplos desse novo posicionamento crítico perante às instituições de arte, ao estender o trabalho para além dos limites da galeria, sob o olhar do transeunte, num contexto ampliado.

A terceira ocorrência, “discursiva”, veio a se formar no final dos anos de 1980, numa atuação crítica ao confinamento cultural da arte promovido pelas instituições. Os trabalhos buscaram um engajamento pela crítica da cultura; os *lugares* apresentavam-se como situações culturalmente específicas que produziam expectativas e narrativas particulares relativas à arte e à história da arte.

A partir de então, os processos de desestetização e de desmaterialização da própria obra se explicam pela preocupação em se integrar a arte mais diretamente com o domínio do social¹⁵⁹. Para Kwon, o crescente engajamento com a cultura favoreceu lugares públicos externos em relação à tradição de confinamento da arte, física e intelectual, própria do modernismo.

Aos olhos da crítica, atualmente, o que distingue a produção de arte advinda da poética de *site specificity* em comparação às primeiras ocorrências é o esgarçamento no modo como a arte se relaciona com a realidade do local e com as condições sociais do quadro institucional. Em sua interpretação, esse *lugar* não é definido como *precondição* e, sim, produzido como “conteúdo” pelo trabalho e depois verificado por suas convergências com uma formação discursiva existente.

A declaração de Richard Serra tomada do ponto de vista da poética do *site specificity*, pela qual nega a possibilidade de deslocamento da obra “Tilted Arc” [38] implantada na Federal Plaza em Nova York (cuja análise veremos mais a frente), sinalizou uma crise apontada por tal *especificidade*, expressa em seu caráter intransferível, e até certo ponto autoritário, relativo à versão que priorizaria uma inseparabilidade física entre o trabalho e o seu lugar de instalação.

157 A palavra “objeto” é empregada em alusão ao termo “objeto específico”, de Judd.

158 A mesma característica foi interpretada por Michael Fried como “teatralidade”. Cf. FRIED. *Art and Objecthood*, *op. cit.*

159 A idéia aqui é dizer que, apesar de a arte estar todavia imbricada pelo social, muito desse discurso imagina o social como um espaço separado do espaço da arte, até mesmo antitético.

[38]

Richard Serra

Tilted Arc, 1981.

Aço corten, 3,7 x 36,6 x 0,06 m.

Obra destruída.

James Meyer diferenciou esse modelo de práticas recentes orientadas pelo *lugar* em termos de um “lugar funcional”:

[O lugar funcional] é um processo, uma operação ocorrendo entre lugares, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e dos corpos que se movem entre eles (o artista sobretudo). É um lugar informacional, um lócus de sobreposições de textos, documentações em fotografias e vídeo, lugares e coisas físicas... é uma coisa temporária; um movimento; uma cadeia de significados através de um foco específico.¹⁶⁰

Mais do que espacialmente, o *lugar* passa a ser estruturado (inter)textualmente. Essa transformação do *lugar*, segundo Kwon, abre mão da sintaxe de mapa, de caráter simultâneo e sincrônico, e passa a atuar sob forma de um itinerário, numa seqüência fragmentada de eventos e ações através do espaço, “uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista¹⁶¹. Ao mesmo tempo “textualiza espaços e espacializa discursos”.¹⁶²

O esgarçamento da noção de especificidade, pela autora, não indicou uma reversão para a autonomia modernista da *ausência do lugar*; ele passou a ser fruto das novas pressões sobre as práticas engendradas por imperativos estéticos e por determinações históricas externas.

Desde o final dos anos de 1980, Kwon detecta que o número de trabalhos “circulantes” (nômades) que operam na chave da poética do *site specific work* tem aumentado. A amplitude dessa mobilização do artista redefiniria o *status* mercadológico da obra de arte, a natureza da autoria artística e a relação arte-*lugar*. Essas colocações abrem caminho à análise sobre a nova figura do artista (próximo ao etnógrafo de Foster) e da arte posta na cidade (emancipadas), idéias que serão desenvolvidas nos próximos itinerários, através da leitura de algumas obras de Resende e Oiticica.

Os próximos itinerários pretendem, examinar algumas manifestações em escala urbana e como o fenômeno do “embelezamento das cidades”, típico da década de 1980, esteve imbricado num processo de crise dos paradigmas modernos na arte, na arquitetura e no urbanismo.

160 “[The funcional site] is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and discursive filiations and the bodies that move between them (the artist above all). It is an informational site, a locus of overlap of text, photographs and video recordings, physical places and things... it is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of particular focus.” (James MEYER *apud* KWON. **One Place After Another**, *op. cit.* Genealogy of Site Specificity. p. 29. Cf. também MEYER, J. The Functional Site or the Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika. **Space, Site, Intervention: situating installation art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.)

161 “A nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist.” (KWON. *Genealogy of Site Specificity*, *op. cit.*)

162 *Idem*.

José Resende

Sem título, 1994.

Peça efêmera com blocos de granito e guindastes.
Arte cidade: a cidade e suas janelas,
Antigo Matadouro Municipal, São Paulo.

ITINERÁRIO # 2

Aproximações do *site specific work*. Os desafios do trabalho de arte contemporâneo ao reivindicar uma inserção na cidade: José Resende e Richard Serra.

As cidades contemporâneas estão determinadas: verticalmente, pela arquitetura; horizontalmente, pela paisagem; e, em termos de rede, pelos engenheiros. À arte pública, restaria uma função no desenho das cidades. Ela deve de-desenhar a cidade.

Vito Acconci.¹⁶³

Em entrevista concedida no início do ano à presente pesquisa, o artista José Resende nos conta que o trabalho desenvolvido durante a primeira mostra do *Arte Cidade*¹⁶⁴ [39], em 1994, relacionava-se diretamente à imagem do tempo da construção no meio da cidade, dos aparatos construtivos de grande escala, algo da ordem do espetáculo da metrópole, “um monte de gente fica vendo o bate-estaca, vê se pega o dedo de alguém... essa coisa meio perversa”¹⁶⁵. Tratava-se de uma instalação efêmera com blocos de granito e guindaste. Os elementos constitutivos da instalação foram identificados no próprio terreno oferecido pela organização do evento. Sob a orientação do artista, o mecanismo de içar era acionado e passava a mover os blocos empilhados, como se reorganizasse a construção infinitamente.

A orquestração dos módulos construtivos marcava um procedimento engenhoso do artista ao lidar com a instabilidade da matéria urbana chegando mesmo a lembrar a imagem de um castelo de cartas. Os pontos de apoio entre os módulos mostravam-se precários; as pedras eram irregulares, mas resistiam ao conjunto numa certa conformação pela inércia proporcional ao grande peso. É como se a construção nunca chegasse a uma existência estável por completo. E sua incompletude, por conseguinte, construía, assim, uma imagem-metáfora do que apreendemos como idéia de “cidade” nas últimas décadas.

Sob o caráter instável da obra, Resende esclarece que “o trabalho não tem uma configuração que lhe seja o certo. Há sempre uma ação, e essa ação está impressa no sentido do trabalho; está ali, presente.”¹⁶⁶ O gesto, que junta uma coisa à outra, que equilibra uma peça sobre a outra, é pressuposta na forma. As ações são partes constitutivas da obra e, neste caso, são necessariamente evidenciadas na instalação, carregam uma memória

163 ACCONCI, Vito. Leaving Home: notes on insertations into the public. In: MATZNER, Florian (Ed.). **Public art: a reader**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004. p. 28-33.

164 O *Artecidade* é um evento temporário que tem como preocupação o diálogo da arte com a problemática urbana. O projeto foi idealizado por Nelson Brissac Peixoto e já contou com quatro edições, todas realizadas na cidade de São Paulo. Delas, Resende teve participação em duas: “1º Arte Cidade: cidade sem janelas”, em 1994; e “Artecidade zonaleste”, em 2002.

165 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

166 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

[40]

Richard Serra

Prop, 1968.

2 peças de chumbo, 2,19 x 1,52 x 1,45 m.

Col. Whitney Museum of Art, NY.

daquele esforço que generosamente se mostra à compreensão de como aquilo é feito, como se estabiliza. Ao vivenciar a obra, o observador refaria essa ação pelos indícios do trabalho do artista.

As reatualizações duraram cerca de dez dias, a configuração era refeita a cada momento. O artista relata que “cada vez que tinha que se equilibrar, aquilo era um pouco diferente. A idéia do guindaste é muito essa coisa mesmo, do canteiro de obra onde você é meio hipnotizado por aquelas máquinas, aquelas coisas”¹⁶⁷.

As proposições de Resende desde o início da produção, em meados dos anos de 1960, utilizam-se da materialidade urbana como temática para o trabalho. Se considerarmos que o percurso traçado pelo artista até então no universo da arte ergue-se num substrato construtivo – influenciado pela formação acadêmica em Arquitetura – e que a operação artística deste aproxima-se de algumas preocupações originais do pensamento escultórico – quanto à sua sensibilização em relação ao peso e à matéria – a construção e desconstrução do empilhamento segue na influência de ambos os campos. Seus interesses pela matéria continuam em evidência, tanto quanto suas inquietações sobre a não fixidez do trabalho de arte numa perspectiva contemporânea de cidade.

As incertezas da matéria e a força gravitacional transfiguradas em comportamentos instáveis também foi assunto caro para o norte-americano Richard Serra. Na série dos *props* [40], o artista parte da feição eminentemente desequilibrada entre corpos distintos, feitos de chumbo e geralmente agrupados aos pares, para investigar a capacidade de dois pesos equilibrarem-se através do esforço de compressão concentrado entre as peças e entre essas e as paredes nas quais o conjunto se apóia. Cada peça coloca um problema gravitacional diferente. É o resultado do contato entre essas situações gravitacionais (e as qualidades físicas dos materiais) que confere a expressão do trabalho.

No caso de Serra, as construções instáveis também seguiu na cisão instaurada pela noção ampliada de escultura com o caráter narrativo e compositivo tradicional, que de certo modo vinha sendo preconizada desde as vanguardas. A forma aberta passa a ser determinada em função da massa, gravidade, peso e volume; a escultura aproveita-se do potencial físico do material e da forma para controlar o espaço e estabelecer uma situação inusitada para o comportamento daquele. Ativa, a obra procura surpreender a experiência perceptiva do espectador para além de uma visibilidade puramente óptica.

Essas novas situações espaciais do trabalho de Serra vêm muito das preocupações com o peso, um dos valores eleitos mais importantes na concepção do trabalho, desde o filme “Mão agarrando chumbo”, de 1969. “O modo de equilibrar peso, adicionar e subtrair peso, concentrar peso, dispor peso, apoiar peso, localizar peso, trancar peso; os efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, a direcionalidade do peso, a forma do peso”¹⁶⁸ são verbos gravitacionais dos quais Serra se apropria e indicam a existência intrínseca do corpo *em relação*, seja esta com outro corpo, com o entorno espacial ou com o observador.

167 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

168 SERRA, Richard. Peso. In: CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Richard Serra** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, 1997. p. 52.

José Resende e Miguel Rio Branco

Ensaio fotográfico publicado com o artigo “Ausência da escultura” na revista *Malasartes*, em 1975.

Tal como Serra parte das estruturas gravitacionais e da existência relacional dos corpos, muito do que Resende propôs até hoje tem origem nesse vocabulário escultórico. Por outro lado, sua prática diz respeito à um contexto indefinido e frágil – pouco afirmativo em relação ao mundo pragmático norte-americano, cuja dinâmica irregular do “por fazer-se” (cultural, social e urbanisticamente), reflete uma disposição para uma maior maleabilidade no trato com a matéria e com o trabalho de arte posto na cidade.

Segundo relata Resende, a ação do guindaste no *Arte Cidade* vem fundamentalmente da referência visual do artigo publicado na *Malasartes*, em 1971¹⁶⁹. Nele, Resende documenta um percurso por São Paulo em imagens preto e branco; o ensaio, que também integra fotos de Miguel Rio Branco, contam recortes temporais e espaciais de situações urbanas em que os materiais apresentam-se em mobilidade, mesmo aqueles que perderam sua função com o uso [41]. Logo na primeira página, os indícios de um “estado de construção eterno” aparecem na fotografia de uma grande avenida (supostamente de tráfego intenso) com a imagem de um guindaste em ação ao fundo. Resende alerta para o espetáculo urbano: como concorrer com essas estruturas na paisagem da cidade? “A monumentalidade de certos equipamentos garante à sua presença uma interferência significativa na paisagem e o inusitado do seu desenho, ao nível da arte, é às vezes mais instigador”.¹⁷⁰ Quais seriam os monumentos da cidade contemporânea?, a mesma pergunta parece ter sido feita por Smithson no seu passeio pelos subúrbios de Nova Jersey, em “Monumentos de Passaic” [1] (trabalho anteriormente citado), no qual documenta o percurso numa seqüência de imagens, como se fossem anotações de um antropólogo descritas no caderno de campo.

A maneira como as fotos foram diagramadas nas páginas da *Malasartes* compôs uma espécie de caleidoscópio urbano das circulações diárias. Conta Resende: “a gente fotografou várias coisas, o recorte da fotografia de certas intervenções, que um cano de bueiro cria no meio de um negócio; ou num caminhão, onde você vê cargas sendo transportadas como essas turbinas. Tem coisas absolutamente fantásticas em escala”¹⁷¹.

A reorganização dos elementos encontrados em circulação parece ter sido orientada não por um sistema classificatório puro e simplesmente, mas como uma construção catalográfica, onde a nova espacialização (condição) dos materiais em desuso, desprezados e jogados nos “espaços urbanos de sobra” repunha tal materialidade para o meio.

A reflexão trazida pelo artigo de Resende vem sob duas vias que se auto-alimentam; ambos os discursos, visual e discursivo, elaboram juntos uma nova prática artística que se aproxima da radicalidade do gesto de Pollock, do experimentalismo das ações de Kaprow, de uma estratégia inteligente e comprometida com a realidade em Graham, todos diálogos propostos no próprio artigo ao publicar trabalhos referentes a estes artistas. O olhar arejado sobre o fazer artístico e a reflexão sobre as referências urbanas e vivenciais nas grandes cidades estava na ordem do dia e foi um dos motores da sua prática artística a partir de 1970.

169 RESENDE, José. Ausência da escultura.

Malasartes, nº 3, abr-jun 1971.

170 Idem, p. 4.

171 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

A história das ocorrências artísticas endereçadas a um acontecimento estético no espaço e no tempo da cidade deve ser entendida dentro dos processos de alargamento do campo de atuação da arte, ora vinculados a uma crítica ao próprio sistema da arte (que origina-se num processo de crítica do objeto e procura criar novos modos de atuação do artista), ora como ações experimentais que buscavam atualizar as transformações socioculturais dos grandes centros urbanos e deixar impregnar-se por elas.

A partir da década de 1960, em meio ao esgotamento da noção moderna de cidade, num contexto pós-industrial, o meio cultural viu surgir cada vez mais proposições e ações de artistas fora dos espaços até então institucionalizados. O fenômeno artístico urbano foi rapidamente categorizado como “arte pública” por sua realização em espaços urbanos externos, distinguindo-os daqueles trabalhos que circulavam nos espaços internos legitimados pelos museus e pelo mercado.

Desde o final dos anos de 1960, esta perspectiva de cidade vem abdicando de seus ideais urbanísticos modernos, abstratos e totalizantes, que procuravam garantir à vida urbana condições estáveis para o desempenho das funções cidadinas, para deixar se regular pelas contingências de uma sociedade instável num corpo disperso, fragmentado. Segundo Otilia Arantes, “a cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, como *lugar*: corte estrutural de espaço e tempo, condensação simultânea de vários tempos e valores históricos”¹⁷².

Nesse sentido, cabe nos perguntar como as atuações em escala urbana se modificaram ao longo das últimas décadas, a partir da premissa moderna da imersão da arte na vida e dos processo de “modernização” das cidades, e quais são os desafios impostos pela nova dinâmica metropolitana à produção atual. Que valores distintos – se é que existem – teria um trabalho de arte ao se “impregnar” de cidade, lado a lado com as perturbações do fluxo da vida cotidiana? Quais seriam as estratégias contemporâneas capazes de produzir uma distinção na temporalidade e no espaço fragmentados da metrópole? Quais são as possibilidades de atuações efetivamente “públicas” e em que níveis elas se dão: por sua acessibilidade espacial, social, ideológica, cultural, política?

Muitas são as indagações. O desafio aqui é tentar buscar um fio condutor que auxilie na aproximação do que poderíamos entender pelo denominação “arte pública”, a começar pelos possíveis usos e significados desta. O artista Daniel Buren em texto publicado em 1998 – e reeditado em português em 2001¹⁷³ – abre caminho para a investigação do uso do termo: por quê qualificar uma arte como “pública” apenas por sua aparição em espaço urbano, frequentemente externo, de livre acesso na cidade? Que mecanismos garantem que o encontro com um trabalho de arte o torne efetivamente público? Por quê uma obra pertencente ao acervo de um museu público – ou sustentado com recursos públicos – não haveria de levar o mesmo adjetivo qualificador? Buren chega até mesmo a duvidar do caráter indubitavelmente público da rua, na qual uma obra é necessariamente designada como tal.

As inquietações do artista francês sinalizam para um segundo extrato de questionamentos relativo à interdependência de campos que tradicionalmente são entendidos como opostos: o público e o privado.

172 ARANTES, Otilia B. F.. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 168.

173 BUREN, Daniel. “À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?”. In DUARTE, Paulo Sérgio (ed.). **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 155-202.

Debruçar-se sobre essa antiga dialética exige um esforço muito mais amplo do que o mapeamento das especificidades nas fronteiras entre indivíduo e comunidade; envolve, também, imprecisões da chamada esfera pública em diversos níveis, políticos, sociais e físicos – estes tomados no âmbito do urbano e arquitetônico. Aspectos do poder público, da privatização e do mercado, termos como espaço público e espaço semi-público, conceitos como domesticidade e publicidade problematizam os níveis de sociabilidade na metrópole e implicam em “capacidades” contemporâneas possíveis de apropriação e pertencimento.

Grande parte dessa produção artística se engendra nas variações da matriz urbana e da esfera pública e acaba repondo o problema detonador de volta à esfera da vida. Para a crítica Kwon, a expansão de engajamento da arte com a cultura favoreceu lugares públicos externos em relação à tradição de confinamento, física e intelectual, própria do modernismo¹⁷⁴.

Na tentativa de compreender o fenômeno moderno norte-americano de caráter “público”, Kwon tratou de esboçar alguns paradigmas freqüentes impressos ao longo de quase quarenta anos desse tipo de inserção artística, a qual era comumente engessada numa única categoria¹⁷⁵. Uma primeira ocorrência, denominada *arte-em-lugares-públicos*, refere-se às esculturas modernas autônomas que independeriam do lugar onde se instauram, podendo aparecer tanto na rua como em um acervo museológico. Já a produção designada por *arte-como-espaço-público* envolve trabalhos encomendados que funcionam como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. Uma terceira ocorrência, a *arte-em-interesse-público* refere-se àqueles trabalhos atrelados em primeiro plano a questões sociais, ativismo político e/ou colaborações de “comunidade”.

Essas passagens de uma ocorrência à outra e a concatenação das mesmas na história estão intimamente ligadas ao processo de *comodificação* da cultura e das cidades¹⁷⁶, estas pressionadas seja pelas instituições culturais regidas pelo mercado, pelo poder público e sua dinâmica administrativa marketeira, ou pelas próprias pressões sociais das comunidades e das novas sistemáticas do território urbano.

No contexto norte-americano analisado por Kwon, o que vulgarmente se denominou por esta forma de arte está vinculado a um sistema de encomenda pública que corresponde a uma vontade política de ordenação dos espaços comuns da cidade e suas configurações em termos simbólicos, memoriais e publicitários. Tal fenômeno teve início na década de 1970 e se desenvolveu com grande fervor nas políticas de embelezamento das cidades ao longo dos anos de 1980, freqüentemente através de projetos colaborativos entre artistas, arquitetos, urbanistas, paisagistas e designers.

Em contrapartida ao fenômeno norte-americano, nos domínios das manifestações artísticas endereçadas à cidade no Brasil – mais especificamente, em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro – é difícil identificar uma cultura de incentivo governamental e/ou de interesse empresarial endereçada a um programa aberto à resignificação do espaço coletivo da cidade, a não ser pela experiência passada de encomendas públicas de monumentos.

174 KWON, Miwon. **One Place After Another: site specific art and the locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002. p. 56-99.

175 *Idem, ibid.*

176 O advento da “comodificação” da cultura foi teorizado por Otilia Arantes como reflexo do esgotamento da ideologia moderna devido ao seu endurecimento e positivação, frutos das pressões do capital e do mercado e do recrudescimento do fetichismo. A partir dos anos 1960, a cultura atingiu um grau de funcionalidade nunca antes visto. Exemplo disso são os grandes museus, como a franquia Guggenheim, edificados numa “arquitetura da comunicação”, e não do espaço, caracterizados pela frivolidade e pelo esteticismo. Cf. ARANTES. **Urbanismo em fim de linha**, *op. cit.*

Contrárias a estes são as iniciativas individuais e efêmeras que têm buscado atuar na cidade (e a partir da vivência nela) como provocadoras de situações e ambiências capazes de modificar mesmo que temporariamente a dinâmica urbana cotidiana, espacial e temporalmente, seja em termos de resignificação da paisagem seja por meio de novos percursos nos seus trajetos diários (como vimos em Smithson, Oiticica e, agora, em Resende).

De certa forma, podemos explicar o surgimento do *frame* “arte pública” nos desdobramentos da história da arte pela construção de certas ações pós-1960 em concatenação com o esgotamento da utopia moderna, com os processos de *comodificação* da cultura e com as novas demandas de reaproximação da arte à esfera da vida. Tais aspectos implicaram uma atuação cada vez maior na cidade como crítica aos processos de institucionalização e de “mercadização” do objeto artístico, projetando-se mais decisivamente no espaço.

Ao campo ampliado da “escultura” (e por extensão, da própria arte) – quer como *site specificity*, instalação, performance ou manifestação ambiental, dentre outros – devemos atentar para os processos sofridos pela arte quando da crítica sobre o confinamento do objeto aos espaços institucionalizados e de suas circunscrições dentro do universo de valorização como mercadoria, como produto comercializado e apreciado enquanto tal¹⁷⁷.

Iniciada a década de 1960, os trabalhos passam a se reconhecer num mundo da cultura que se vê impregnado pela produção em massa, pela televisão, pela propaganda, pelo alto consumo de mercadorias e bens de serviços culturais. Ao mesmo tempo em que esse sistema torna a posição e o significado da arte possíveis, ele tende incessantemente a cooptá-la (tal como vemos nos programas de “embelezamento” das cidades via implantação de formas de arte enquadradas na chave de uma categoria “arte pública”).

As experiências norte-americanas da *minimal* e do *site specificity*, a partir da década de 1960, fundavam-se na estruturação do sujeito, na medida em que a crítica ao modelo cartesiano instaurou uma nova dimensão da experiência, fenomenológica, caracterizada por uma resistência ao sistema de arte vigente. Contrárias à lógica mercadológica do confinamento dos museus e galerias, muitas dessas experiências se instauraram na matriz urbana dos espaços abertos da cidade.

Em termos brasileiros, a possibilidade de instauração da arte na cidade parece configurar-se mais em termos culturais do que efetivamente espaciais, dado o dinamismo diário e a instabilidade vivida em território urbano. Em plena década de 1970, Resende é exemplo mais uma vez das preocupações dos produtores de arte com o meio. No mesmo artigo citado anteriormente, publicado na *Malasartes*, ele analisa o fato da ausência da escultura na cidade como fruto de um processo de veiculação da arte alheio às regras do mercado. A inviabilidade dessa presença, diz o artista, é um dos problemas fundamentais para o artista daquele período, sobretudo quanto à indagação dos espaços possíveis para a produção e atuação da arte.

177 Segundo a historiadora Otilia Arantes, o fenômeno do “embelezamento das cidades”, próprio dos anos de 1980, esteve imbricado num processo de crise dos paradigmas modernos na arte, na arquitetura e urbanismo e no contexto da comodificação da cultura. Cf. ARANTES. *Urbanismo em fim de linha, op. cit.*

[42]

Rubens Gerchman

Lindoneia, a Gioconda do Subúrbio, 1966.

Serigrafia com colagem, vidro e metal s/ madeira pintada, 60 x 60 cm.

Col. Gilberto Chateaubriand, RJ.

Origens de uma inquietação

A forma da cidade é sempre a forma de um tempo de cidade.

Aldo Rossi¹⁷⁸

Como diria o historiador Argan, a arte sempre foi fruto de uma consciência da civilização que constrói a cidade; e como tal, ela lembra ao homem que o mundo é a Natureza e a cidade, uma construção humana¹⁷⁹. O final dos anos de 1960 viu a cidade ser abarcada como entidade real, tangível, produto de relações culturais, abandonando sua formulação projetiva. As configurações urbanas foram cada vez mais sendo transformadas em operações de linguagem; para além de objeto, o signo.

Os principais núcleos urbanos viram alastrarem-se manifestações culturais impregnadas pela ordem industrial, do consumo e da massificação, todas elas produzidas em meio ao novo sistema cultural, caso exemplar da *Pop Art*, pela qual a arte assume a posição de fenômeno comunicativo urbano. Os movimentos contra-culturais emergiram nesse momento divisor de águas e levaram como uma de suas principais preocupações a necessidade de destruir o objeto (o fetiche do objeto) para retornar aos experimentalismos de vanguarda.

No Brasil não faltam exemplos para ilustrar o momento histórico transformador. Em meados da década, um novo espírito aglutinava a produção artística pela *Nova Figuração*. O termo – batizado pelo crítico francês Michel Ragon ao identificar uma retomada da figuração na arte – refere-se àquela produção, cuja figura aparecia no contexto tipicamente urbano, que tomou conta do circuito brasileiro após a decadência do abstracionismo geométrico e lírico. Esses artistas, segundo Zanini, expressavam a nova condição social de consumo, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação de massa, trabalhando com iconografia imediatamente reconhecível, variando entre um campo crítico e uma neutralidade ideológica aparente. Dentre eles estavam: Nelson Leimer, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Carlos Vergara, Antonio Henrique Amaral, Waldemar Cordeiro, Glauco Rodrigues, Antônio Dias, Hélio Oiticica, João Câmara e Siron Franco. É dessa época a famosa figura suburbana construída por Gerchman, “Lindonéia: a gioconda do subúrbio” [42], exposta na mostra realizada no MAM-RJ, *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967.

O marco desse grupo veio dois anos antes, com a exposição histórica *Opinião 65*¹⁸⁰ no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, idealizada por Jean Boghini e Ceres Franco. A coletiva de vinte e nove artistas atuantes no Brasil (como Dias, Vergara e Oiticica) e na França queria confrontar as duas produções, reforçando a idéia de atualidade da produção brasileira. Foi nessa exposição que Oiticica mostrou pela primeira vez seus *Parangolés*.

178 Aldo ROSSI *apud* BASSAINI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo. 1999, p. 29.

179 Cf. ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

180 O título da mostra foi inspirado no Teatro Opinião, instalado na cidade carioca. Conhecido como palco de manifestações contraculturais, um ano antes da mostra o teatro apresentara os shows de Nara Leão e Maria Bethânia, que lançou a canção “Carcará”, de João do Vale.

[43]

José Resende

Bibelô: seção da montanha, 1967.

Acrílico, terra e fórmica preta sobre madeira,
100 x 30 x 100 cm.

Col. MAC/USP.

Em São Paulo, no ano seguinte, o circuito cultural viu brotar um núcleo de artistas experimentais com grande viés crítico em torno da *Rex Gallery & Sons*. A galeria foi fundada pelos próprios artistas, Duke Lee, Leirner, Geraldo de Barros, Resende e Carlos Fajardo, e funcionava como uma cooperativa¹⁸¹. De tendência experimental, nas palavras do grupo, a galeria acolheu cinco exposições ao longo dos dois anos de existência. O grupo propunha entre outras coisas, a superação dos sistemas viciados de seleção para os salões de arte, desafiar os valores da arte instituídos no campo da produção e da crítica. Contavam ainda com uma publicação em formato de boletim, o *Rex Time*, no intuito de divulgar suas idéias, “instruindo e divertindo o público leitor”.

Resende nos conta que nesse período o convívio com Duke Lee foi fundamental para o acesso à informação que circulava no mundo por meio de revistas como *Artforum* e *Art International*. (segundo o artista, haviam duas únicas assinaturas, uma da FAU-USP e outra de Duke Lee). “Essa revistas eram o início, eram o nosso gibi de informação. Foi o momento em que a informação passou a ser levada em consideração, pois não eram as caretas revistas francesas de arte – estas, um meio de referências quase que de decoração para os grandes mestres. A produção daquele momento passava a ser conhecida e veiculada por instrumentos mais modernos”¹⁸², englobando, como sabemos, a questão norte-americana.

A “experiência rex” pós-1964 coincidiu com o período em que o artista ainda estava na faculdade. Explica Resende: “a *Rex Gallery* surge em solidariedade a um protesto contra a exposição *Proposta 65*, na FAAP, que censurou um trabalho do Décio Bar, retirado da mostra. Geraldo, Leirner, Wesley (sendo este o cabeça do protesto) também retiraram seus trabalhos”¹⁸³. A união desses artistas era fruto do descontentamento do circuito da arte.

Suas proposições mostravam um forte conteúdo lúdico, de jogo irônico de palavras, próximo a estratégias duchampianas (pelo uso banal dos objetos). Além disso, elas possuíam um forte vínculo com a realidade urbana, e geralmente filiavam-se a um vocabulário pop. Zanini lembra que o caráter lúdico dominante nas ações e nos acontecimentos artísticos do grupo aparecia principalmente na maneira de agir diretamente na vida por meio de uma ação imediata mais ou menos improvisada – tal como no baile espontaneamente ocorrido durante a inauguração da galeria, e que incentivou a participação do público. O próprio nome do boletim apropria-se de palavras da língua inglesa e ironiza o imperialismo cultural dos Estados Unidos na época.

De par com isso, Zanini também identifica uma certa aproximação dos paulistas com as experiências do *Fluxus*. De modo análogo, os “rex” desenvolveram uma estratégia contra o imperialismo cultural do meio artístico (porém sem a forte orientação política daquele), reagindo aos sistemas institucionalizados ao longo da década de 1950 (bienais, MAM, galerias). A crítica de arte dominante nos jornais também era outro alvo do grupo. O primeiro objetivo era constituir um lugar livre de censuras onde pudessem expor.

A analogia entre os grupos não restringe-se apenas a um conteúdo lúdico e irônico. O quinto número do *Rex Time* faz um elogio ao *happening*, enumerando os primórdios dessa poética no país, citando entre outras

181 Suas instalações localizavam-se nos fundos da loja Hobjeto, de Geraldo de Barros, à rua Iguatemi.

182 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

183 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

[44]

José Resende

Bibelô, 1967.

Madeira e acrílico, 90 x 100 x 100 cm.

Col. particular.

ações as de Flávio de Carvalho, “Clarabóia da cozinha da Leiteira Campo Bello” e “Travessia do Viaduto do Chá”, e a de Duke Lee no João Sebastião Bar, em 1964, considerado o 1º *happening* no Brasil¹⁸⁴.

O distanciamento “pop” acrescido do dado humorístico que a situação paulistana de província agregava à celebração da cultura de massa remonta o ambiente em que Resende dá início aos primeiros trabalhos, atento às transformações na paisagem urbana e na recente ocupação da cidade inspirado pela idéia de “suburbia”. “Bibelô: a secção da montanha”, de 1967 [43], premiado na mostra inaugural da JAC¹⁸⁵ no MAC-USP, possui um conteúdo operacional lúdico herdeiro das experimentações junto ao Grupo Rex. A ironia sobre uma certa nostalgia de natureza a se preservar se fazia desde o título. A peça era uma seção de montanha com terra, cuja contensão era feita por um aparato de acrílico e madeira forrada de fórmica preta. A “paisagem-objeto” concebida como *bibelô* discutia, nas palavras do próprio artista “o que seria natural e o que seria o pensamento, tratado como kitsch. Reduzida no tamanho, a coisa ganharia o caráter de um *bibelô*.”

Resende concebeu três versões de *bibelô*, todas de 1967 e expostas na JAC. Um segundo *bibelô* compunha-se de uma mesa de madeira (bastante *minimal* no sentido literal de uma mesa) com uma travessa sobre a qual tinha-se uma caixa de acrílico. Resende recorda que na apreensão da peça, dependendo da posição do observador, tinha-se quatro qualidades de branco devido à refração do acrílico [44]. Mais um diálogo estabelecia-se entre as produções; segundo ele, a própria transparência denunciava uma operação *minimal*. “Glub Glub: jardim de Jane Mansfield”, mostrava suas afinidades com o realismo fantástico do mestre Duke Lee e com o legado dada e surrealista.

Acrescido ao dado irônico, a análise sobre a obra premiada na JAC que consta no catálogo do museu nos fornece um ponto de vista lingüístico sobre a peça: o texto diz que todas as qualidades, atributos, predicados da montanha se resumiam ao “L” transparente que carrega a terra, ao que ininterpreta como “redenção eidética” da montanha¹⁸⁶. A contensão (tanto quanto aqueles que aparecem nos trabalhos já citados, do *Artecidade* [39] e dos *props* [40]), bem como a eminência do corte expressam na obra a transição entre tempo e espaço. A matéria, tal como ocorre posteriormente na produção de Resende, funciona em relação à situação de confronto posta a partir das diferentes qualidades (naturais/ industriais, duráveis/perecíveis), próxima ao universo *povero*, cujo diálogo Resende não exita em citar.

No ano seguinte, em 1968, Resende integra a exposição do grupo que futuramente se reunirá em torno da *Escola Brasil*, realizada na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. As obras reunidas ali eram, em sua maioria, remanescentes dessas referências de subúrbio. Além dos trabalhos de Resende de títulos sugestivos – “Jardim Claro-Escuro”, “Espaço Atlântico”, “Paisagem Cubista”, “Horizonte A” e “Horizonte B” – o trabalho de Luís Paulo Baravelli indicava esse sabor urbano em transformação tanto quanto as fotografias de Fajardo.

Entre 1970 e 1974 funcionou a *Escola Brasil*. Encabeçada por Resende, Fajardo, Nassar e Baravelli, a escola aparecia para firmar uma posição de independência da lógica de mercado, que se expandia. É nesse período

184 Nesse episódio, Duke Lee expõe os trabalhos que tinham sido censurados num dos salões da época. Aqui, eles foram exibidos no escuro; para enxergá-los, o público recebia lanternas logo na entrada do recinto.

185 1ª Jovem Arte Contemporânea, mostra promovida pela então diretor do MAC-USP, Walter Zanini. A série de exposições que se seguiu teve um forte conteúdo experimental, tal como se viu em 1972, quando o espaço museológico foi loteado por sugestão de Donato Ferrari e distribuíram-se as partes “democraticamente” entre todos os inscritos na mostra.

186 Cf. MAC-USP. **Perfil de um acervo** (catálogo de exposição). São Paulo: Ex-Libris, 1988.

[45]

José Resende

Sem título, 1974.

Alumínio pintado, 60 x 400 x 60 cm.

Col. do artista.

Alumínio pintado, 140 x 200 x 200 cm.

Col. do artista.

Ferro pintado, 200 x 200 x 200 cm.

Col. Gilberto Chateaubriand, RJ.

que os mecanismos do circuito artístico vigente são amplamente questionados pelos seus produtores, acrescido de uma reflexão sobre os espaços de vivência da arte que atentava às possibilidades de sua integração na coletividade.

1975, o chamado “ano experimental”, era repleto de iniciativas inovadoras, como a atuação crítica das publicações especializadas, *Malasartes*, *Corpo Estranho* e *A Parte do Fogo*. Os grupos independentes se alastravam pelo país; no sul, o Nervo Ótico; no nordeste, o Núcleo de Arte Contemporânea; no sudeste, a Sala Experimental do MAM-RJ e o INAP/Funarte, além da já citada *Escola Brasil*. Para Glória Ferreira, com a potencialização de uma inteligência crítica, o período produziu uma espécie de deslocamento estrutural determinante para o que lhe adveio¹⁸⁷.

Iniciativas como a da *Malasartes* procuravam dar um nível público à manifestação, isto é, uma maneira mais atuante como estratégia e forma de intervenção naquele momento. A revista surge no bojo de várias imprensas alternativas, como foi primeiramente o *Pasquim*, o *Opinião* e a *Nave Louca*. Nos conta Resende (que integrava o corpo dos editores) que as “coisas que eram produzidas artesanalmente, era uma vontade de intervenção, de fixação de uma série de ações que já tinha ocorrido, como as atuações do Barrio e do Cildo, essas inserções produziam um novo historicismo através da publicação”¹⁸⁸.

Escrito a quatro mãos, por Resende e Brito, o texto “Mamãe Belas-artes”¹⁸⁹ pregava a derrocada do sistema belas-artes e a criação de outros meios de circulação das obras. Seguindo a mesma esteira, o artigo “Pequena notícia meteorológica”, de G. Vaz¹⁹⁰ enfatiza o embate entre produção e circuito da arte ao tratar dos novos espaços. Além disso, alerta para a referência contemporânea da materialidade urbana em trabalhos, como os de Fajardo, Zílio e Resende, ao partirem de códigos mais explícitos e elementos da condição ordinária do dia-a-dia da cidade (como ripas e tijolos), abrindo-se a uma relação mais direta com a realidade.

Outra característica do meio artístico nesses anos de experimentação é o uso freqüente de matéria perecível; sua opção, em parte, explica-se pela postura resistente à constituição da obra como objeto de valor mercadológico. Em 1970, Frederico Moraes organizava o evento *Do corpo à Terra*, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Durante três dias, o curador reuniu *happenings*, rituais e performances de diversos artistas, dentre os quais destacaram as figuras de Artur Barrio, ao trabalhar com papel higiênico, e Lygia Pape, que mostrava pela primeira vez a proposição de “Rodas dos prazeres”¹⁹¹.

Segundo o próprio Resende, a partir de 1970, os trabalhos ganham uma característica que vai ser desmembrada na produção posterior. A articulação de coisas que foram utilizadas nos trabalhos passam a ter como repertório elementos ligados à construção: cubos, chapas, pedras, pranchas de granitos, lâminas de vidros, cabo de aço e tubo de aço inox pintado, entre outros. Em geral, todos os ingredientes são manufaturados pela construção civil e carregam a memória desse agenciamento industrial.

187 FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. **Situações: arte brasileira - anos 70** (catálogo de exposição).

Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.

188 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

189 Cf. RESENDE, José; BRITO, Ronaldo.

Mamãe Belas-artes. **Caderno de textos**, Rio de Janeiro, n.º 2, Espaço ABC/Funarte, 1974.

190 VAZ, G. Pequena notícia meteorológica. 1975.

191 A obra de Pape fundava-se na idéia de coletividade, ao propor uma interação com o público por meio da degustação cromática.

[46]

José Resende

Jardim de Jacques Tatit, 1971.

Pedra e ferro, 30 x 200 (diam.) cm.

Col. do artista.

Em 1974, a exposição do MASP apresentava as novas qualidade da matéria a serem exploradas. Ao mesmo tempo, o catálogo da mostra chamava atenção para o fato dos trabalhos serem sempre documentados num entorno circunscrito por jardins, o que aparece como uma espécie de “situação de integração pela diferença”: de um lado, os materiais urbanos (ferro, vergalhão, pedra, aço etc.) que desenham linearmente o espaço; de outro, sua existência natural, numa paisagem idilicamente verde [45].

Essa fase é tomada pela experimentação com o desenho e produz uma série de esculturas lineares. O desenho sempre foi instrumento de compreensão da estrutura e da construção, cuja intenção era a de mobilizar a escultura espacialmente. Para o artista, “o processo de criação é um pensamento que vem das relações em que as coisas são construídas, uma coisa se agrega à outra. Estas, em vez de serem transformadas por uma idéia tradicional do escultor – de uma pedra que é transforma em uma forma ao abstrair-se o seu caráter de pedra – surgem como construções que pressupõem o projeto como um processo de pensar. O desenho organiza o raciocínio em termos gráficos. O caminho de Resende sempre esteve vinculado ao pensamento pelo projeto e pelo desenho, influências da formação inicial de arquiteto, bem como dos ensinamentos com Duke Lee – que tinha o desenho como instrumento de exercitação do olho.

Alguns anos depois da série *suburbia*, “Jardim de Jacques Tatit” [46] dá continuidade às inquietações do artista relativas ao surgimento dos subúrbios, as quais tiveram ampla ressonância no meio cultural artístico, seja pela *Tropicália*, de Oiticica – e de sua atividade junto à favela, como também de uma informação que vinha via *pop art* norte-americana. O paradoxo da cidade-paisagem configurou-se na obra em três camadas de pedra e terra sobrepostas escalonadamente (lembrando a contensão da natureza dos terraços orientais), contidas em cintas metálicas. A imagem desses cercamentos força os vínculos entre natureza e construção, e nos remonta novamente à *suburbia*, cujo significado original em latim é “cercanias da cidade”.

O título da obra alude ao repertório francês de Jacques Tatit no filme “Mon Uncle”, cujo protagonista Monsieur Houlot, aos olhos de Ferreira, personifica a inadequação do sujeito poético e sensível às novas formas de atuação social estabelecidas pela estética urbana funcionalista entre os anos de 1940 e 1950¹⁹². A crítica ao urbanismo funcionalista parte da referência cultural francesa de jardins arquitetonicamente planejados – dos jardins domésticos que incorporam dentro do quintal, segundo o artista, “um mini-racionalismo em pílulas dos parques”¹⁹³. No filme, os jardins geometricamente alinhados forçam caminhos “absurdos” para o desenvolver da ação social.

A introdução de uma natureza completamente mimetizada, e assim domesticada, contrapõe-se aos jardins suburbanos da metrópole paulistana de meado de 1970. A experiência do artista condensada na obra reforça a relação paradoxal entre a utopia implícita no projeto construtivo da arte e a realidade urbana da periferia paulistana.

192 FERREIRA, p. 20.

193 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

[47]

José Resende

O Passante, 1996.

Largo da Carioca, Rio de Janeiro. Aço corten,
1200 x 90 x 400 cm.

Arte na cidade

Os interesses pelos novos vínculos entre a prática artística e as experiências cotidianas remetem ao processo histórico de alargamento de seus limites objetuais e de sua natureza lingüística. Uma das direções tomadas com o esfacelamento das linguagens modernas na esfera da arte a partir de 1960 apontou para o surgimento de manifestações que pleiteavam lidar com aspectos da cidade – no e sobre seus lugares – e que passam a solicitar um observador mais atento e atuante, cuja manifestação se dá na experiência espaço-temporal.

Na trajetória de Resende, a discussão sobre os lugares da arte na cidade acontecem hora sob formalizações temporárias, como vimos no trabalho do *ArteCidade 1* (1994), hora como adições permanentes em meio ao vai-e-vem da cidade, em espaços abertos postos ao rés do chão, impregnando-se dos acontecimentos cotidianos, à exemplo da obra “Sem título”, instalada na Praça da Sé, em São Paulo, em 1979 e de “Passante”, implantada em 1996 no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro [47].

Diz o artista que as chances de intervenção em escala maior, metropolitana, não são alternativas que apareçam por vontade própria. Desde os anos da *Escola Brasil*, havia um namoro com uma escala de cidade, mas ela se dava ainda com elementos economicamente viáveis para você manipular, portanto se processando em tamanhos mais domésticos. Resende recorda de um projeto junto com Baravelli para um acontecimento na estrada, uma outra associação com Boi para um edifício, “enfim, havia um desejo de juntar esforços para ver se saia algo numa escala mais dessa ordem”¹⁹⁴. Foi apenas em 1978 que Resende viu sua primeira oportunidade em atuar de modo incisivo na cidade: o projeto de reforma da Praça da Sé, mobilizado pela instalação da linha de metrô, possibilitou a encomenda da peça para o local. Atualmente, a situação do local onde fora implantada a obra desprivilegia qualquer ponto de vista para uma apreensão do trabalho, quer para o pedestre quer para quem passa dentro de veículos automotores. Diferentemente da situação paulistana, as condições em que se encontra a obra “Passante” se mostram mais favoráveis a uma pactuação do público com o trabalho. Neste caso, a longa peça de aço corten cria uma dissonância no calçadão do largo cuja paisagem horizontal é produzida pelo vetor da massa humana que ali passa diariamente. Seja abertamente na cidade ou em recinto museológico, Resende ressalta que “somente o convívio, um processo lento de relação, poderá criar, para as esculturas, esta condição de bem público”¹⁹⁵. É como se a obra aderisse por diferença à situação do homem comum, do pedestre trabalhador que frequenta aquele lugar e se identifica com a imagem do “passante”.

É fato que as proposições e operações artísticas que atuam dentro do cotidiano da cidade acabam por submeter-se novamente à mobilidade permeável da cidade contemporânea que coloca desafios à própria

194 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

195 RESENDE, José. In: *José Resende / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 14.

resistência da arte naquele contexto, transformando novamente o objeto. Um dos exemplos desses grandes desafios na arte localiza-se no caso histórico da obra de Serra, “Tilted Arc” [38], encomendada para a *Federal Plaza* de Nova York, em 1981.

A trajetória do norte-americano nos conta que seu trabalho sempre parte do pressuposto de um lugar, galeria ou espaço público aberto, onde se dá a intervenção. A topografia do sítio, seja ela urbana ou uma paisagem, determina como o artista pensa sobre o que vai construir, contexto no qual se estabelece uma nova situação espacial perceptiva.

A radicalidade de suas intervenções esculturas na cidade advém da sua disposição para enfrentar a complexa instabilidade do espaço social da vida. A ação crítica de Serra em relação à idéia de espaço *a priori* culminou na polêmica produzida por “Tilted Arc”. A obra foi destruída em 1989, à pedido da prefeitura, pelas reclamações de transeuntes incomodados com a obstrução de seu percurso. A impossibilidade de deslocamento da obra concebida como *site specific work* foi devidamente argumentada pelo artista durante sua palestra realizada no Rio de Janeiro, em 1997: “uma nova orientação de comportamento e de percepção em relação ao *lugar* exige um novo ajuste crítico à vivência da pessoa em um determinado local”¹⁹⁶. Neste ajuste crítico, como desencantamento com as regras de ordenação do espaço urbano que dominam as chamadas cidades “pós-modernas” e como resistência aos processos de cooptação ideológica dentro do contexto das instituições de arte, reside a potência dos trabalhos. Nas palavras do artista, “não há *lugar* neutro, todo contexto tem sua estrutura e suas implicações ideológicas. É necessário trabalhar em oposição às limitações do contexto”¹⁹⁷.

Esses trabalhos afirmam-se no espaço, propondo um questionamento de onde se encontram, num processo de crescente investigação e entendimento espacial sobre o recinto e, em última instância, sobre o mundo. “Como você se movimenta no espaço? Como tornar físico o espaço? Como você faz do espaço a substância? Como transforma o espaço em objeto, assim como a parede é um objeto?”¹⁹⁸, indaga Serra. Essas proposições revelam a origem do pensamento de Serra na configuração de um entendimento do que é escultura; para ele, não se pode pensar escultura desvinculada do espaço público projetivo. Toda obra de Serra para um dado *lugar* tem um enfoque crítico sobre o seu conteúdo e o seu contexto, desafiando a fisionomia e a formalidade dominantes na paisagem.

Segundo Miwon, a declaração de Serra sinalizou uma crise apontada pela *especificidade do lugar*, expressa em seu caráter intransferível e até certo ponto autoritário, relativo à versão que priorizaria uma inseparabilidade física entre o trabalho e o seu *lugar* de instalação. As experiências sobre a cidade no âmbito das ações endereçadas ao espaço urbano aberto revelam que a partir da década 1980 a arte se mostrou mais permeável à dinâmica da cidade contemporânea, deixando-se mobilizar pelas circunstâncias instáveis do cotidiano.

Provocados por uma certa instabilidade urbana vimos aparecer com frequência trabalhos que operam não mais como existências permanentes no tecido social urbano, mas como provocações temporárias dentro do circuito.

196 SERRA, Richard. Palestra de Richard Serra. In: CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Rio Rounds** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, 1999. p. 34.

197 Idem, p. 37.

198 Idem, p. 33.

[48]

José Resende

Sem título, 2002.

Obra efêmera com vagões de trem e cabo de aço, implantada no Pátio do Pari, São Paulo.

Tal é o caso de Resende, novamente, ao conceber o trabalho para o evento do *ArteCidade* em 2001 [48]. O contexto agora é a zona leste de São Paulo, especificamente, o Pátio do Pari. O pátio foi inaugurado pela *São Paulo Railway* em 1891, e servia como estacionamento de vagões, depósito de mercadorias e ponto de carga e descarga.

A obra foi executada em terreno lindeiro à av. Radial Leste, que se desenvolve linearmente do pátio em direção à zona leste. A situação coloca, sobretudo, o problema da reutilização dos terrenos lindeiros à ferrovia e o seu potencial para investimentos intensivos, no contexto de uma nova reestruturação da cidade. Resende lida com essa situação de decadência e abandono da região por meio de uma construção irônica a partir do jogo inusitado de vagões em posições não-funcionais. Os vagões nunca aparecem sozinhos, auto-portantes; eles participam de um sistema estrutural de mútua dependência que nos remete novamente à idéia de jogo.

A instalação seqüencial dos elementos essencialmente urbanos promove uma nova existência aos equipamentos abandonados da cidade, se colocam livres, com total disponibilidade para negociar outras funções “desinteressadas” no cotidiano da cidade, funções estas que aludem a um jogo coreografado, um passo de dança musicalizado, um acidente estrutural que lembra o encadeamento de peças de dominó ou cartas de baralho.

O encadeamento dos vagões não é nem uma afirmação da verticalidade própria da linguagem escultórica, nem referente à força horizontal típica da paisagem de várzea, exemplar aqui no caso da antiga região alagadiça da Várzea do Carmo. Sua obliquidade brinca com a própria idéia de escultura e arquitetura; um vetor que a princípio não se sustenta pelas leis gravitacionais; para tanto faz-se necessário sistemas de contrapeso estruturados por cabos de aço que possibilitam suspender a matéria, desenhando o movimento no ar.

Esse efeito provisório promovido pelo trabalho de Resende conduz a uma reflexão sobre a história da cidade e suas camadas encobertas pelos processo especulativos imobiliários que abandonaram determinados locais em detrimento de outros. A arte de manipular “lugares comuns” e tornar os acontecimentos “habitáveis” é exaustivamente analisada por de Certeau no livro *As práticas do cotidiano*. Ao tratar da experiência contemporânea de cidade, o autor elege a invenção de memória como estratégia pela qual o espectador lê a paisagem reportando-se à sua experiência acumulada¹⁹⁹. É como se tivéssemos que remover uma fina película para deixar ver-se por entre as camadas históricas da cidade, num jogo de espaços.

A experiência de macrometrópole de países em desenvolvimento implica uma familiarização com o contexto/localidades pela ativação da memória. A aceleração das transformações urbanas promovidas na capital paulistana conduziram ao sucateamento da estrutura ferroviária, apresentando uma situação inerte e residual no Pátio do Pari. Resende se apropria de tal situação e produz um monumento por ironia ao denunciar a estagnação do transporte ferroviário, fazendo dos vagões peças de um quebra-cabeça agigantado.

O último trabalho em grande escala de Resende segue na orientação de suas preocupações com o uso dos equipamentos urbanos, agora na cidade de Porto alegre onde foi realizada a *5ª Bienal do Mercosul*, em 2005 [49]. “A

199 Cf. CERTEAU, Michael de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. *Táticas de praticantes*. p. 45-56.

[49]

José Resende

Olhos atentos, 2005.

Plataforma de aço, 30 x 2,5 m.

Col. Prefeitura de Porto Alegre.

idéia proposta foi que existisse não uma instalação de um trabalho na cidade, como algo que fosse implantado lá, mas um acontecimento no uso, como se fosse um equipamento urbano de uso na cidade”²⁰⁰. Segundo o artista, “Porto Alegre, dada às bienais todas, é coalhada de esculturas, e que ficam ali de uma maneira absolutamente tradicional. Não tem ligação com nada e acabam sendo roubadas ou deterioradas.”²⁰¹

A peça surgiu de uma relação da dimensão de uma viga de aço de 1 metro de alma e a possibilidade de um menor apoio possível (de dois metros) em relação ao balanço que ela pudesse suportar. Resultado de um cálculo de engenharia, pelo qual a peça poderia ter 28 metros de balanço, estendendo-se à paisagem do rio Guaíba, o trabalho acabou incorporando a solução de duas vigas idênticas que se amarravam uma à outra. É dessa solução que surge a configuração final do trabalho em uma espécie de passarela. A viga foi transformada em equipamento-mirante para que os habitantes da cidade pudessem contemplar a paisagem.

200 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

201 Trecho da entrevista com o artista, concedida para esta pesquisa e publicada no anexo.

ITINERÁRIO # 3

A reivindicação da escala ambiental no Brasil: a singularidade de Hélio Oiticica.

Os penetráveis da série *Magic Squares*.

*A forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo,
mas móvel, eternamente móvel, cambiante.*

Hélio Oiticica²⁰²

141

De volta ao Rio de Janeiro no final da década de 1970, Oiticica promove algumas manifestações sob o título de “Delirium Ambulatório” [2] pelas quais se coloca em total disponibilidade aos imprevistos do perambular pelas ruas e morros cariocas. Essas experiências improvisadas de caminhar na cidade são tomadas pelo artista como “acontecimentos poético-urbanos”²⁰³, uma espécie de Parangolé coletivo, em que ele se *desloca* numa condição livre e pela qual o acontecimento estético se põe à mercê do outro e da cidade.

O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas, estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar, do espaço urbano através do detalhe do andar, do detalhe síntese do andar²⁰⁴.

O ato da perambulação, no entendimento do artista, é pura disponibilidade criadora – ao mesmo tempo que é livre, não tem nenhuma pretensão e nem promete nada. Segundo Favaretto, tais manifestações de rua sintetizam uma reafirmação da experiência inicial do morro da década de 1970; porém, agora, ela se coloca como autocrítica, por meio de uma atividade “desmitificada”, isenta de qualquer utopia. Algo como uma resposta ambiental à perda da escala humana na cidade contemporânea.

A experiência de caminhar pela cidade – e, paralelamente, a proposição de uma experiência que convoque um observador-participante em termos ambientais – pode ser transportada para o universo imagético

202 OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 26.

203 OITICICA *apud* FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2000. p. 224.

204 *Idem, ibid.*

fornecido pelas análises de Michel de Certeau sobre as práticas sociais cotidianas. Segundo este, uma alusão a tais práticas poderia ser construída no universo da palavra. Enquanto a “língua” é um sistema – o que corresponderia aos códigos da arte – a palavra seria a ação que colocaria os códigos em “ato” – ou seja, a comunicação, que para Oiticica, se daria pela *duração* na obra, onde espaço, tempo e participação se conjugam. Isto é, a língua só se torna real no ato de falar; tal como a arte ambiental só se completaria na experiência espaço-temporal.

De Certeau compreende o uso da língua como prática cotidiana, pela qual “os ‘conteúdos de uso’, colocando o ato na sua relação com as circunstâncias, remetem aos traços que especificam o ato de falar (ou prática da língua) e são efeitos deles”²⁰⁵. A *efetuação* do sistema lingüístico se daria, então, por uma apropriação da língua pelo locutor por meio do estabelecimento de um contrato relacional com o interlocutor numa rede de lugares e de relações²⁰⁶. Instaura-se um presente relativo a um lugar, no qual se daria um jogo de reconhecimento de códigos entre as partes.

O ato de falar seria, então, indissociável do presente (pelo ato do “eu” que fala), que pressupõe circunstâncias particulares²⁰⁷: o sistema, assim, organiza uma temporalidade (antes e depois) e um “agora” (presença no mundo). No caso de Oiticica, o presente também é relativo ao lugar que, por conseguinte, é a sua especificidade (vivência)²⁰⁸. A importância do tempo nas suas práticas, segundo Favaretto, reside na idéia de que tal dimensão espacializa o lugar e, nesse sentido, implica uma mútua dependência entre espaço-tempo, por meio da qual dar-se-ia a experiência da alteridade, da existência da obra *em relação* – o sistema proposição-participação.

Esses ações, realizar, apropriar-se, inserir-se numa rede relacional, situar-se no tempo, fazem da obra algo circunstancial, inseparável do contexto do qual se distingue abstratamente. E é nesses termos que, para de Certeau, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”²⁰⁹. A idéia do historiador corresponderia, assim, ao que Oiticica estava buscando com o *Programa Ambiental* ao adentrar os anos de 1960.

Como vimos nos itinerários anteriores, é a partir da década de 1960, sob a perspectiva de uma nova situação urbana e no espírito da contra-cultura, que a produção artística (aquela que deriva da tradição escultórica moderna, tanto da herança construtiva como da vertente mais negativa, promulgada pela anti-arte *dada*) vai reivindicar a restauração dos vínculos entre arte e vida.

Já em meados dos anos de 1950, impulsionada pelo desenvolvimento industrial do país e pela ideologia modernizante simbolizada pela nova capital, Brasília, o meio artístico brasileiro se deparava com ideais de integração entre as linguagens que, aos olhos do crítico Favaretto, produziu o esfacelamento dos projetos modernos²¹⁰.

A produção experimental da pintura com preocupações iniciais centradas numa pesquisa visual perceptiva antecipou em parte as novas considerações sobre a experiência da arte em termos de recepção, de

205 CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 96.

206 *Idem*, p. 40.

207 Cf. *idem*, p. 91-108.

208 FAVARETTO. **A invenção de Hélio Oiticica**, op. cit. p. 67.

209 CERTEAU. **A invenção do cotidiano**, op. cit., p. 59-74.

210 Cf. FAVARETTO. **A invenção de Hélio Oiticica**, op. cit.

espaço e de tempo. Segundo o ponto de vista neoconcreto de Gullar, a produção paulista ainda era calcada na valorização de um racionalismo de formas estritamente óticas, próxima aos ensinamentos do construtivismo de Lisztzky na Alemanha²¹¹.

Como um dos signatários do Manifesto Neoconcreto de 1959, “que definia uma tomada de posição frente à arte abstrato-geométrica”²¹², Gullar relata que o grupo carioca reaproxima-se naquele momento da renovação construtiva das linguagens e da aproximação entre arte e sociedade promovidas pelas vanguardas. Segundo ele, o movimento neoconcreto dialogava especialmente com a pura sensibilidade da pintura de Malevitch, cujo caminho havia sido interrompido pelo stalinismo.

Nos pintores neoconcretos, livres do problema da representação, não se encontra mais a contradição figura-fundo, como nas pinturas suprematistas do russo. “A característica principal dessa inter-relação da pintura com outras artes é a destruição do espaço representativo e a sua não-objetivação conseqüente”²¹³. Essa contradição se transfere da “tela como área” para a “tela como objeto”, tendo agora o mundo como fundo. “É como se o espaço da tela não preexistisse à obra”²¹⁴.

Exemplos da novidade neoconcreta eram sinalizados nos trabalhos de Lygia Clark (“Superfícies Moduladas”) e de Oiticica (“Invenções”) por superarem a estrutura-quadro. As formas-cor se espacializam pela primeira vez; são experiências elaboradas que se concretizam diretamente no espaço.

Nas palavras de Oiticica:

A quebra do retângulo do quadro (...) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra. (...) é uma transformação estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, orgânicos em sua relação, sinais de si. O espaço já existe latente e a obra nasce temporalmente. A síntese é espaço-temporal²¹⁵.

Segundo o artista, a pintura deveria sair para o espaço em busca de sua completude, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda, como um desdobramento natural do fim da figura e do quadro, proposto pelos construtivos Malevitch, Tatlin, Kandinsky e Mondrian. “Na arte não-representativa, não-objetiva, é o tempo o principal fator”²¹⁶.

Não só a pintura suprematista era referência para esses artistas, as inovações do neoplasticismo foram fundamentais para as experiências ambientais, principalmente elaboradas por Oiticica. Mondrian é, por excelência, o grande defensor da integração das artes e como tal promoveu a assimilação ambiental do quadro pela sua nova concepção de espaço. Para o carioca, ele conduziu a idéia moderna de arte em direção ao seu fim:

(...) em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas esse fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-a mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica

211 GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 128.

212 *Idem*, p. 244.

213 OITICICA. **Aspiro ao grande labirinto**, op. cit., p. 19.

214 GULLAR. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**, op. cit., p. 148.

215 OITICICA. **Aspiro ao grande labirinto**, op. cit., p. 21.

216 *Idem*, p. 18.

[50]

Hélio Oitica
Relevo espacial

será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados [...], mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza²¹⁷.

As heranças construtivas neoconcretas se davam pela disposição criadora de uma cultura em processo de formação. Salzstein explica que tal disponibilidade equivaleria à “possibilidade de repensar a questão da *forma* num horizonte estético alargado, isento de peso da tradição e das mediações lingüísticas a que esta determinaria”²¹⁸. Sendo que a expressão da condição de possibilidade do novo localizava-se na linhagem construtiva da modernidade. A resgate da figura exemplar de Mondrian indicava a aspiração a “uma experiência estética revolucionária, capaz de fundir-se sem sobras numa *forma social*”²¹⁹.

O universo escultórico, como vimos no itinerário #1, também sofreu grandes transformações que reverberaram em outras linguagens e promoveram a integração das mesmas. As novas técnicas elaboradas pelas vanguardas, tais como a *collage* e a *assemblage*, libertaram os escultores e os permitiram recorrer a novos temas – não naturalistas, impulsionando um pensamento da escultura como objetos construídos, e não apenas modelados. A escultura construtivista de Pevsner e Gabo eram anunciadas por estes em tom de manifesto como uma existência tanto espacial como temporal.

A lógica espacial construtiva dos contra-relevos de Tatlin [27] certamente foi apreciada por Oiticica ao conceber tanto os *Bilaterais* como os *Relevos espaciais* [50] produzidos entre 1959 e 1960. A impregnação construtiva da primeira fase neoconcreta. Na experimentação com as linguagens, esses “objetos” situam-se numa zona intermediária entre a pintura e a escultura. Os contra-relevos escapavam à estabilidade do pedestal e do plano único da parede, por suspender-se por fios no encontro de duas paredes. Além disso, a condição espacial das estruturas de Tatlin feitas com materiais industriais (ferro, vidro, madeira, gesso) incorpora o espaço “real” tridimensional enquanto material escultórico.

De modo análogo, os as construções espaciais de cor de Oiticica se mostram mais efetivas como continuidade entre os planos e cuja existência não é mais plana nem tridimensional, é espacial e temporal. Segundo nos mostra Favaretto, mesmo que o observador não toque na obra, seu corpo já é ativo, participante. A obra aqui pode não modificar o próprio objeto; porém ela modifica o sujeito pela experiência no tempo, na duração na obra. “A obra é duração ela mesma”²²⁰.

217 *Idem*, p. 17.

218 SALZSTEIN, Sônia. **A questão moderna:** impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950. Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, 2000. p. 85.

219 *Idem*, p. 84.

220 *Idem*, p. 16.

Anti-arte ambiental

Aos olhos do crítico Mario Pedrosa, a década de 1960 equivale a um novo ciclo que se abria nas artes, não mais puramente artístico, mas cultural, inaugurado com a *pop art*. “A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de pós-moderno”²²¹. O período viveu a guinada das preocupações com os valores plásticos para os valores vivenciais (situacionais) e perceptivos. Como observou Favaretto sobre a produção de Oiticica, a experiência de liberdade realizava-se por uma arte fenomenológica, cultural, e não apenas artística²²².

A idéia de participação já havia sido sinalizada desde princípios do século XX, numa dimensão mais utópica. Agora, ela é tomada como dado intersubjetivo e inerente à realização dos trabalhos, na estrutura da própria obra. No Brasil, a demanda por uma *escala ambiental* se deu a partir das experiências do Neoconcretismo.

A década de 1960 viu surgir uma cultura impregnada dos códigos da recepção promulgados pela nova sociedade de consumo. Os neoconcretos tiveram de enfrentar a nova realidade cultural, do fetiche do mercado, que acabava por agenciar o trabalho de arte modificando as estruturas internas da própria²²³. O novo público agora se vê convocado a modificar o próprio objeto cultural consumido: sua ação como espectador participante.

Nos primeiros anos da década, proposições como as de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape descortinaram a superação do quadro pela renovação das linguagens, sua re-integração na esfera da vida ao explorarem a dimensão libertária da desestetização da arte, cuja experiência artística foi ampliada para a dimensão fenomenológica e cultural. As novas proposições artísticas trataram de alargar o campo da percepção do objeto artístico em termos de recepção, se colocando frente a frente no embate cultural com a nova sociedade: o espectador deveria deslocar-se da sua condição habitual, passiva, e projetar-se no trabalho como participante e ativador da qualidade estética deste, fazendo da obra uma vivência.

O grupo carioca vai reivindicar uma experiência estética fundada sobre um tempo-duração, o que Favaretto chamou de “tempo neoconcreto”: a novidade desses trabalhos residia num espaço ativo, cuja estrutura era virtualmente modificada pela participação; a experiência se dava de modo orgânico, corporal e significativa. Por conseguinte, a percepção se fazia no corpo, temporalmente. Para Oiticica, a própria pintura de Pollock já se realizava virtualmente no espaço como “campo de ação”; o *deslocamento* da posição do artista, atuando nos quatro cantos da tela, horizontal e fenomenologicamente, só era possível por meio de uma expressão que se realizasse no espaço e no tempo²²⁴.

É nesse contexto que se engendra a produção que inaugurou as novas *ordens* de manifestação plástica de Hélio Oiticica, *Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis*, *Capas*, *Estandartes* e *Parangolés*, todas dirigidas à criação de um mundo ambiental. Para Oiticica, a partir daqui, nada existira isoladamente. Pedrosa explica: “ não há obra a ser

221 PEDROSA, Mário. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Helio Oiticica” (1966). In: ARANTES, Otilia B. Fiori (Org.). **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 355.

222 Cf. FAVARETTO. A invenção de Hélio Oiticica, *op. cit.*

223 Cf. SALZSTEIN. **A questão moderna**: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950, *op. cit.*

224 OITICICA. **Aspiro ao grande labirinto**, *op. cit.*, p. 26.

[51]

Hélio Oitica

Grande Núcleo de Madeira, 1960.
Óleo sobre madeira. Instalação na
exposição *Brazil Projects*,
PS1 Museum, Long Island City, NY.

apreciada em si mesma”, toda obra contém um conjunto perceptivo sensorial dominante. Para o crítico, é a partir da vivência no morro da Mangueira que a experiência visual passou a “experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro (...) entra como fonte total da sensorialidade”²²⁵.

Esses trabalhos significaram a conquista uma dimensão ambiental capaz de impregnar-se do mundo em estreito diálogo com o espectador. Em suas análises sobre o *Parangolé*, Oiticica formulou a chave do que seria uma arte ambiental;

eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura” e, por extensão, o próprio conceito tradicional de exposição muda, “de nada significa mais ‘expor’ tais peças (...), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador”²²⁶.

Ainda numa fase “visual”, considerada por Favaretto, os *Núcleos* [38] eram construções espacializadas de cor, nas quais placas geralmente pintadas nos tons de amarelo eram penduradas num suporte treliçado quadrado de madeira, afixado horizontalmente ao teto do recinto [51]. A cor não se mostra fechada num espaço conformado por paredes, como nos *Penetráveis*, mas realiza-se no espaço circundante. Como diz Pedrosa, “são cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente”²²⁷, contagiando os outros objetos.

Estruturalmente, os núcleos são arquiteturas espacializadas, espécie de ‘protocasas’, cujo ‘sentido íntimo’ é o de ‘recriar o espaço exterior criando-o na verdade pela primeira vez, esteticamente’. Seu objetivo é ‘organizar o espaço de maneira abstrata’: organiza-lo ortogonalmente, de modo a dirigir ‘a visão e o sentido orgânico’ de quem penetra nos vãos abertos entre as placas²²⁸.

O espaço resultante desenhava algo como um labirinto, pelo qual o público é convocado a se deslocar e explorar as múltiplas direções e reverberações da cor e dos espaços entre (cheios e vazios formados pelas placas). O que Favaretto definiu como “a busca da estrutura-cor no espaço e no tempo”²²⁹. Enunciava-se, assim, o desejo de expansão numa vivência espaço-temporal, onde a diluição estrutural da cor promovida pela organicidade compositiva entre os elementos construídos e a circulação, prenunciava o salto para o espaço e para a participação. Uma participação ainda visual, mas já associada ao dado perceptivo.

A série intitulada *Penetráveis* inclui os trabalhos da “fase sensorial”, onde as relações plásticas são transformadas em vivências²³⁰. Trata-se de ambientes construídos por modulações cromáticas, criando uma espécie de espacialidade plástica que pressupõe o percurso do espectador no tempo (temporalidade real). Fazem parte as cabines, labirintos, abrigos e ninhos de lazer. Para alguns autores, essas novas *ordens* ambientais representaram a conquista da horizontalidade para a pintura, momento em que o dado pictórico vai para o espaço.

Concebidos inicialmente por maquetes, essas *ordens* eram projetos para uma construção em madeira em forma de labirinto com estruturas verticais deslizantes pelas quais o observador-participante adentra o espaço

225 PEDROSA. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, Helio Oiticica, *op. cit.*, p. 357.

226 OITICICA. *Aspiro ao grande labirinto*, *op. cit.*, p. 79.

227 PEDROSA. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, Helio Oiticica, *op. cit.*, p. 357.

228 OITICICA *apud* FAVARETTO. *A invenção de Hélio Oiticica*, *op. cit.*, p. 85.

229 FAVARETTO. *A invenção de Hélio Oiticica*, *op. cit.*, p. 64.

230 *Idem*, p. 67.

[52]

Kasimir Malevitch
Arkitektonik, 1926-27.
Gesso e madeira (perdido).

cromático (empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis) e segue caminhando nesse ambiente labiríntico, deparando-se com as gradações de cor, matéria, texturas, calores e tantos outros dados sensoriais incorporados ao espaço. Geralmente os penetráveis se constituem de recintos individuais móveis que são envolvidos por um espaço maior, o qual pode vir a abrigar uma experiência coletiva.

“O espaço torna-se literalmente arquitetônico, dispondo-se à virtual inclusão do ‘tempo orgânico’ das vivências”²³¹.

Como distingue Pedrosa, aqui “o espectador deixa de ser um contemplador passivo e é compelido à ação”. Nessa nova situação, fora do seu cotidiano convencional, ele participa numa comunicação mais direta, equivalente à dimensão vivencial dos *Bichos* de Lygia Clark, e, porque não, aos *happenings* de grupos como o *Fluxus*²³². O próprio artista reitera: “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato”²³³.

O primeiro projeto para um penetrável data de 1961 e foi exposto no MAM-RJ. A maquete do “Projeto Cães de caça” [39] continha a idéia de tempo vivenciado, sob a forma de participação no que Pedrosa entendeu como “experiência do criador”. A obra era um labirinto, formado por cinco Penetráveis, e foi montada no quintal da casa do artista antes de sua maquete ter sido exposta no museu. Além dos cinco penetráveis, o projeto compreende o “Poema enterrado” de Ferreira Gullar (1930) e o “Teatro integral” de Reynaldo Jardim (1926).

No labirinto, existe uma forte alusão à natureza, pela qual a transição entre os espaços é estruturada, as passagens são suavizadas pelo uso de diferentes materiais. A alvenaria corresponderia ao universo elaborado, industrial (e remeteria a uma construção literal; a transição seria feita pelo mármore branco (matéria orgânica natural processada), idealizado para a calçada na entrada; e finalmente a área com areia, que resumiria o universo estritamente natural.

Não podemos deixar de observar aqui a importância do uso da linguagem da maquete como instrumento de experimentação para o alcance de uma dimensão espaço-temporal onde o corpo (por meio da escala humana) se encontra imerso no sistema de estrutura-cor. A referência às maquetes arquitetônicas de Malevitch também se faz presente nesses trabalhos. Em 1923, suas arquiteturas suprematistas [52] indicavam desde lá uma disposição para a pintura desenvolver-se espacialmente. Para Gullar, as formas geométricas em lugar da representação dos objetos seriam quase que arquétipos do mundo natural, elementos restantes de uma redução radical de sua aparência. Segundo ideais suprematistas, essas maquetes correspondem a signos intuitivos livres de qualquer alusão à natureza, que formam uma nova estrutura simbólica da realidade²³⁴.

De par com isso, a arte ambiental de Oiticica carrega muito da referência anti-arte *dada*. Ao analisar as novas *ordens* ambientais, Favaretto identifica nelas uma proximidade à idéia de desestetização vinculada à tradição duchampiana. A anti-arte de Duchamp opera com os objetos e materiais recolhidos do cotidiano e estes interessam por sua memória social. Diferentemente deste, o essencial em Oiticica é a impregnação de mundo

231 *Idem*, p. 79.

232 PEDROSA. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*, op. cit., p. 357.

233 OITICICA *apud* FAVARETTO. *A invenção de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 52-53.

234 Cf. GULLAR. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*, op. cit.

[53]

Hélio Oitica

Invenção da cor, 1977.

Maquete para *Penetrável Magic Square* n° 1,
Nova York.

que tais objetos transportam, já processados no comércio das trocas sociais. O que Salzstein traduz como “uma mais-valia do processo cultural”²³⁵.

O artifício do labirinto nos remete a um jogo espacial imprevisível e enquanto tal identifica-se com a herança duchampiana de uma operação artística a partir da lógica imprevisível do xadrez. A imagem de jogo pressupõe vários caminhos pelos quais o observador-participante caminha e redescobre-se espacial e temporalmente na obra.

Se por um lado, os projetos subsequentes, da série *Penetráveis*, seguem na descoberta libertária do desenvolvimento nuclear da cor, por outro, deslocam esta do espaço tradicional de atuação da arte em direção à conquista espaço-temporal dos domínios da própria obra, instaurada num campo alargado de atuação: Oitica concebeu tais *Penetráveis* para os espaços abertos da cidade, praças, jardins, parques, *playgrounds*. A estrutura labiríntica é um convite a perder-se na cidade, a romper com a ordem cotidiana das coisas.

A segunda fase dos penetráveis compõe-se por proposições espaciais endereçadas ao espaço urbano da cidade, num confronto à rotina do pedestre. O artista buscava transformar o imediato do cotidiano em não-imediato. Esses trabalhos colaboraram não só para o esgarçamento das fronteiras entre as linguagens, mas como também, e principalmente, incluíram a cooperação do ambiente na transformação do espaço do cotidiano, o qual é eternamente modificado pela relação obra-sujeito pressuposta nas manifestações ambientais.

A preocupação fundamental que preside os projetos é a de incorporar e reunir o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo que também é estético. “Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética”²³⁶.

A legitimidade da relação entre obra e lugar foi tratada por Roberto Pontual como condição necessária à realização da experiência proposta.

Que sentido teria atirar um ‘penetrável’ num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? Essa necessidade é profunda e importante, não só pela origem da própria idéia como para evitar que a mesma se perca em gratuidade de colocação, local etc. Que adiantaria possuir a obra ‘unidade’ se esta unidade fosse largada à mercê de um local onde não só coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão²³⁷.

A idéia de experiência coletiva em Oitica se dá pela atividade estética no tempo e no espaço da cidade dirigida à mudança de comportamento em termos individuais e também coletivos. A temporalidade estética reivindicada pelo artista na dimensão social do espaço-tempo do cotidiano se aproxima de uma idéia de abrigo, como se fosse uma tentativa de restaurar um espaço da domesticidade, delineado, da localidade, pelo qual a aproximação da arte seria possível (num estado de familiaridade).

235 SALZSTEIN, Sônia. **A questão moderna:** impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950. p. 88.

236 OITICA. **Aspiro ao grande labirinto**, op. cit., p. 21.

237 PONTUAL *apud* FAVARETTO. **A invenção de Hélio Oitica**, op. cit., p. 76.

[54]

Hélio Oitica

*Invenção da cor, 1977.
Maquete para Penetrável
Magic Square n° 3,
Nova York.*

Os magic squares

Entre 1977 e 1980, período em que reside em Nova York, Oiticica idealizou um conjunto de maquetes para serem feitas em grandes espaços, públicos, interessado na dimensão coletiva da obra. As maquetes para os penetráveis da série *Magic Squares* são aqui exemplos para continuar no debate sobre as possibilidades de realização do trabalho de arte nas grandes cidades contemporâneas. “São maquetes para serem feitas em grandes espaços, que eu quero fazer em grande escala, para as pessoas entrarem, em espaços públicos”²³⁸.

Nesse período, Oiticica reata com o antigo sonho de “Cães de Caça” [36] de montar grandes espaços labirínticos em áreas livres e aproxima-se à realidade brasileira:

Minhas pesquisas estão mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas nascem como se fossem uma obra pública. Isso tem mais a ver com a realidade brasileira, do que com a própria arquitetura²³⁹.

O primeiro da série foi concebido para a cidade de Nova York em 1977 e integrou os projetos batizados por Oiticica como “invenção da cor”. “Magic Square # 1” [53] tratava-se de um penetrável com placas móveis correndo em trilhos e por suspensão, sendo que três rodam 1/4 de círculo. Cada placa teria 5 x 5 m.; a área total é de 15 x 15 m. A posição das placas variava conforme a manipulação dos participantes, mudando também o percurso ambiental.

No ano seguinte, ainda em Nova York, Oiticica idealiza o terceiro projeto da série. Magic Square # 3 [54] foi inspirado na música, principalmente no rock²⁴⁰ e concebido para ser construído ao ar livre. A associação da música à cor é sua orientação: “A invenção da cor é rock (...) assim como o que faço é música”. De acordo com a maquete, o penetrável seria composto de cubos desdobrados em placas de 5 x 5 x 5 m. de cores primárias e branco. O chão seria coberto com areia branca de modo a refletir a cor das paredes.

Outro exemplo das proposições de Oiticica que se endereçavam ao espaço urbano encontra-se atualmente nos espaços do Museu do Açude, instituição federal sediada na cidade do Rio de Janeiro. Seu deslocamento revela a complexa inserção da arte na cidade nas últimas décadas, bem como as relações estabelecidas entre esferas pública e privada. Desde 1999, o museu abriga uma coleção de arte contemporânea no entorno da sede, em meio à Floresta da Tijuca²⁴¹, intitulada *Espaço de Instalações Permanentes*, “cujo perfil acompanha uma tendência internacional de transformar grandes espaços públicos em museus a céu aberto”²⁴². Da coleção fazem parte atualmente seis trabalhos de artistas brasileiros, a maioria desenvolvidos para aquele lugar.

238 OITICICA *apud* FAVARETTO. **A invenção do cotidiano**, op. cit., p. 215.

239 *Idem, ibid.*

240 Oiticica chega a citar ainda a referência aos Rolling Stones - “Brown Sugar”, e a homenagem a Caetano Veloso - “THE POET”. Fonte: Projeto HO.

241 O museu, pertencente ao complexo federal dos Museus Castro Maya, está instalado nos espaços da antiga residência do industrial e patrono das artes Raymundo Ottoni de Castro Maya, implantada em meio à mata virgem, num parque de 150.000 m².

242 www.museuscastromaya.com.br/acude.

Hélio Oitica

Magic Square nº 5 - De Luxe, 1979-99.

Penetrável composto de 9 placas verticais, dispostas como “paredes” (cegas e vazadas, com diferentes materiais), e 1 placa horizontal translúcida, de acrílico azul, que configura uma “entrada”.

A realização póstuma do penetrável “Magic Square nº 5 - De Luxe” [55], pertencente ao acervo do museu, materializa certa impossibilidade de sobrevivência do trabalho às impregnações da cidade contemporânea, expressando a instabilidade da dinâmica social urbana e mesmo do território. A obra concebida em 1979 para prefigurar em meio ao tecido urbano, imersa na temporalidade do cotidiano, foi deslocada do papel – em planta e maquete – para se instalar em domínio territorial alheio à cidade. Ela mesma, enquanto projeto para um *penetrável*, engendrava contradições da sociabilidade urbana e, assim, lidava com os limites entre público e privado.

O projeto compunha nove módulos de paredes, cada qual pintado de uma cor primária (vermelho, azul e amarelo) e/ou branco. Os módulos também variavam em paredes “cegas”, vazadas e/ou teladas. O desenho da nova espacialidade configurava uma “micro-ambiência” pela decisão em se apoiar o único plano modular horizontal sobre dois módulos, gerando algo semelhante a um pórtico, indicando uma “entrada”. A diferenciação desse plano em relação ao demais também era marcada pela escolha de materiais; este era o único plano translúcido, feito com acrílico em tom azul crepuscular.

O penetrável se configuraria, assim, numa espécie de intervalo espaço-temporal na cartografia urbana – quer nos seus percursos quer na paisagem da cidade. A obra torna-se instrumento capaz de detonar uma experiência surpreendente, na qual o transeunte se transforma em ator dessa nova espacialidade, posição equivalente ao que os situacionistas chamaram de “vivenciador”, pela lógica da criação de uma “ambiência”.

Esse índice de intimidade, que possibilita criar uma situação individualizada dentro de qualquer que seja a macro-escala do espaço que o contenha, formula uma espacialidade da ordem do doméstico, da intimidade. Por mais vazado e expandido que seja o penetrável em suas laterais, ao chegar à clareira onde a obra está instalada, o pórtico nos remete a entrada de um abrigo, no qual o visitante curioso percorreria um trajeto não sinalizado, espontâneo, impelido ora pela orientação da luz incidente no ambiente ora pela atração e repulsão provocada pelas cores impressas nas paredes e suas diferentes texturas promovidas pela diferenciação dos materiais ali empregados.

Em termos ambientais, tanto os *Núcleos* como os projetos em maquetes dos *Magic Squares* remetem ao que Oiticica propunha como inversão da arquitetura: “quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética”²⁴³. Para ele, “nas grandes pinturas e maquetes a relação arquitetônica mostra-se predominante e evidente, pelo fato de entrar aqui a escala humana”²⁴⁴.

A confrontação da dimensão estética da obra na temporalidade do cotidiano, pressuposta pelos projetos ambientais do artista, é conduzida a um apaziguamento do trabalho de arte. Sua determinação como experiência coletiva, pública, torna-se possível como experiência individual, local, restrita às circunscrições do espaço institucional do museu. Resta saber se essa é realmente a única possibilidade contemporânea para dar vida aos desígnios amplificadores da obra de Oiticica e, por extensão, da arte.

243 OITICICA. *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 49.

244 *Idem*, *ibid.*

Considerações finais

A tentativa de recuperação dos itinerários e o desenho de um mapa final.

A determinação dos trajetos históricos e conceituais delineados pelos itinerários e percorridos ao longo desta dissertação tentou analisar de que modo podemos compreender os processos de ruptura de linguagem – no caso, a escultura tratada com especial interesse – a partir de algumas inquietações que aparecem como atuais, mas que, como vimos, são fruto dos desdobramentos históricos impulsionados principalmente pelo caráter vanguardista e experimental – de experiências de *deslocamento* – do artista do século XX.

As transformações analisadas ao longo do primeiro itinerário colocam-se como recuperação de uma memória histórica e processual que pretendeu rever os desdobramentos da tradição moderna, revelando dentro dela sua própria crise. A crise da *forma* e, em especial, a crise da representação materializou-se tanto nos domínios da linguagem escultórica, por meio da perda funcional do *lugar*, em detrimento de uma certa autonomia operativa, como pelos discursos da abstração na pintura. Seguiu-se na conquista por novas escalas, do objeto, do sujeito, liquidando de modo decisivo com as fronteiras entre as linguagens, em direção ao *campo ampliado* de Krauss.

A arte viu-se, então, liberta em sua pura evidência, e como tal não deixou de afirmar-se por suas características intrínsecas vinculadas a uma especificidade que assegurava seu lastro social integrador. Tanto a poética norte-americana do *site specificity* como as manifestações ambientais de impregnação neoconcreta passam a dispor o trabalho de arte como resultado de estratégias de atuação relacionais que pressupõe a recuperação de um sujeito em meio ao contexto urbano dos anos de 1960 e 1970, lidando com novas noções de espaço, tempo, participação e escala.

É nesse sentido que as inquietações que orientaram a pesquisa insistiram em tratar de práticas artísticas surgidas no universo das cidades pós-industriais que direta ou indiretamente buscaram enfrentar o meio cultural, física cultural e socialmente, impulsionadas pela lida mais direta com o entorno e com seu interlocutor. Tais experiências inauguram um novo espírito para a arte, como proposições que se dispuseram a atuar para além dos domínios circunscritos do circuito legitimado.

Crescem os interesses por práticas que buscam (re)aproximações – relações mais próximas e efetivas – entre o universo da arte e o mundo socialmente produzido. A pesquisa debruçou-se, assim, sobre um fenômeno contemporâneo no qual os artistas estão cada vez mais atentos às impregnações da cidade como elemento detonador de suas proposições.

As experiências de cidade operadas pelo trabalho de arte mostraram-se sob diversas formalizações, e derrubaram as teses mais categóricas de que toda arte que impõe-se entre um espaço e outro urbano,

necessariamente torna-se pública, ou ainda de que operações sobre a cidade ocorrem necessariamente nesta. Tais são os casos dos trabalhos de Resende, como vimos com o ensaio fotográfico publicado na *Malasartes*, tanto quanto suas provocações construtivas em exposições temporárias.

Tal liberdade (ou se quisermos, alargamento de “categorias” como *arte publica* e *site specificity*) mobilizou boa parte dos artistas dessa geração pos-1960 para adentrarem num campo mais experimental, dos fenômenos, das vivências e das circunstâncias, em oposição às certezas do modernismo. O caráter experimental desses trabalhos deu o cheque-mate na existência puramente objetual da arte, estabelecendo novos contornos, não apenas em termos formais, mas como de inserção no mundo e de como se coloca em relação ao outro, agora espectador-participante.

Nada mais experimental e libertário do que caminhar pela cidade e se deixar se colocar numa situação imprevisível, plena de surpresas que detonariam um novo modo de se ver e de ver o próprio meio (social). A figura do “perambulador” equivale à postura de um desejo de total disponibilidade – integradora como queria Oiticica – para com o outro e para com a cidade. A diversidade de proposições a partir de tais experiências não cansam de desdobrar-se, seja em relatos de passagem, em ensaios fotográficos, em projetos ambientais, em materiais áudio-visuais.

Os suportes não determinam as proposições artísticas como linguagem, mas auxiliam sua concreção, mesmo que sob a formalização de projeto, maquetes. Nesse sentido, o que poderia ser tratado puramente como projeto, uma representação em nível abstrato nos *Magic Squares* de Oiticica se mostrou poderoso por detonar um universo imaginário de percursos, estímulos e sensações imersivas e surpreendentes a cada mudança de escala. São dispositivos ambientais que proporcionam experiências de *deslocamento* nas relações objeto-sujeito e objeto-lugar decorrentes das novas condições projetivas espaciais e temporais em que devolvem o passante na cidade.

A atitude reflexiva acerca dos lugares da arte atenta às qualidades de experiência geradas por novas estratégias de ação na cidade aparece mais uma vez no artigo de Resende. O artista constrói visual e iconograficamente um discurso crítico sobre os possíveis lugares para a atuação da arte e a importância da circulação desta como parte constitutiva do processo. O problema estaria não mais na produção, mas no seu *como* – que envolveria o processo de distribuição e fruição. Para tornar-se pública, Resende explica: “somente o convívio, um processo lento de relação [com a obra], poderá criar esta condição de bem público”.

A crise da idéia de cidade, tal como nos mostrou Arantes, estabelece um novo solo de condições dispare e conflitantes, elementos provocadores de novas experiências vivenciais: dispersão, no lugar de integração; diversidade, ao invés de alteridade; novidade, como distorção do novo; e valorização instantânea do passado. A partir daí, os artistas passam a trabalhar em situações tópicas, não mais atrelados ao conteúdo utópico dos anos de 1960. A existência da arte e sua operação comunicativa passa a ser uma ação temporalizada e fragmentada. “Para a arte ser pública, é preciso que culturalmente também assim ela se efetive”, completa o artista.

Referência bibliográfica

Estudos gerais

- AMARAL, Aracy (Coord.). **Arte Construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner (catálogo de exposição). São Paulo: MAM-SP, 2002.
- ARANTES, Otilia B. Fiori. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. A época do Funcionalismo. In: **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 263-506.
- _____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. El monumento. In: **La Europa de las capitales, 1600-1700**. Geneve: Skira; Barcelona: Carroggio: 1964. p. 45-59.
- BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo. 1999.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- _____. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 202-215.
- CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CLARK, Timothy J. **The Painting of Modern Life**: Paris in the Art of Manet and His Followers. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **17ª Bienal de São Paulo**: Interarte (catálogo de exposição). São Paulo, 1983.
- GOLDING, John. **El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914**. Madri: Alianza Editorial, 1993.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Série Temas: crítica de arte, cultura e literatura, vol. 60. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. Depois do expressionismo abstrato, **Gávea**, nº 3, Rio de Janeiro, 1986, p. 99-119.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.). **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. Oxford/Malden: Blackwell, 2001.
- KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. In KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (Eds.) **Essays on The Blurring of Art and Life**. Los Angeles: University of California Press, 1993, pp. 1-9.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.
- LAVALLE, Adrian Geuza. Uma abordagem pré teórica para lidar com a teoria, **Espaço & Debate**, v. 25, n° 46, jan-jul 2005, p. 33-44.
- LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART. **Beyond Geometry: experiments in Form, 1940s-70s** (exhibition catalogue). Los Angeles: MOCA; Cambridge: The MIT Press, 2004.
- MAC-USP. **Perfil de um acervo** (catálogo de exposição). São Paulo: Ex-Libris, 1988.
- MATZNER, Florian (Ed.). **Public Art: a reader**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. Mário Pedrosa; Otílio Arantes (Orgs.). São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Mário Pedrosa; Otílio Arantes (Orgs.). São Paulo: Edusp, 2004.
- SALZSTEIN, Sônia. **A questão moderna**: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950. Tese (doutorado) – Departamento de Filosofia da Faculdade da FFLCH/USP, São Paulo, 2000.
- _____. O sentido do moderno na arte brasileira (texto de catálogo). Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX**: ensaios escolhidos. Série Clássicos 3. São Paulo: Edusp, 1996.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25.
- VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe (Org.). **Jackson Pollock**. New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- WOOD, Paul (et al.). **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- ZANINI, Walter (Ed.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

As décadas de 1960 e 1970

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Série Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BATTCKOCK, Gregory. **La Idea como Arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BUREN, Daniel. “À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?”. In Duarte, Paulo Sérgio (ed.). **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 155-202.
- CELANT, Germano. **Art Povera**: Conceptual, Actual, or Impossible Art?. London: Studio Vista, 1969.
- CRIMP, Douglas. **On the Museum's Ruins**. Cambridge: MIT Press, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: BERENSTEIN, Paola (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- _____. Anos 70: a arte além da retina. In: ITAU CULTURAL (Org.). **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2005. p. 133-146.
- FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. **Situações: arte brasileira - anos 70** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.
- FOSTER, Hal. The Crux of minimalism. In: **The Return of the Real**: the avant-garde at the end of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 35-70.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. In: **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 148-172.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Fluxus International & Co. In: **17ª Bienal de São Paulo: Interarte** (catálogo geral). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983. p. 314-349.
- GOLDSTEIN, Ann (Org.). **A minimal Future? Art as object 1958-1968**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, 2004.
- JUDD, Donald. **Complete writings 1975-1986**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea**: art in the age of the post-medium condition. New York: Thames & Hudson, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. Mamãe Belas-artes, **Caderno de textos**, Espaço ABC/Funarte, nº 2, Rio de Janeiro, 1974.

SISTEMA DA ARTE EM QUESTÃO. O que fazer?, **Arte Hoje**, ano 1, nº 8, fev. 1978, pp. 51-55.

SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: HOLT, Nancy (Ed.). **The writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979. p. 52-57.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Série Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Escultura moderna, site specificity e instalação

CAUSEY, Andrew. **Sculpture since 1945**. Oxford: The Oxford University Press, 1998.

DE DUVE, Thierry. Ex Situ, **A&D**, special issue "Installation Art", 1998, p. 25-30.

FARIAS, Agnaldo A. C. **Esculpindo o espaço**: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura da USP, São Paulo, 1997.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação, **Gávea**, n. 14, set. 1996, p. 550-569.

KWON, Miwon. **One Place After Another**: site specific art and the locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LIND, Maria. Spatial Facsimiles and Ambient Spaces. Some Reflexions on Site Specificity in Contemporary Art, **Parkett**, n. 54, 1998/9.

McEVILLEY, Thomas. Doubt in the Realm of Art. In: **Sculpture in the age of doubt**. New York: Allworth Press, 1999. p. 1-66.

MEYER, James. The Functional Site or the Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika. **Space, Site, Intervention**: situating installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

NIEUVENIUS, Constant. New Babylon. In: HAAGS GEMEETENMUSEUM. **New Babylon** (exhibition catalogue). Den Haag, 1974. s. p.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Escultura Brasileira da Pinacoteca no Jardim da Luz** (catálogo de exposição). Texto de Agnaldo Farias. São Paulo: Pinacoteca, 2000.

RESENDE, José. A Ausência da Escultura, **Malasartes**, n. 3, abr-jun 1976.

ROWELL, Margit. Arte povera, anti-minimal. In: CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** (catálogo de exposição). Paris, 1986.

SUDERBURG, Erika. Introduction: On installation and Site Specificity. In: SUDERBURG, Érika (Ed.). **Space, Site, Intervention - Situating Installation Art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix/MAC-USP, 1971.

169

Sobre o trabalho de José Resende

1º Arte Cidade: cidade sem janelas (catálogo de exposição). São Paulo, 1994.

4 QUE SÃO 3 (texto de catálogo). São Paulo, Petite Galerie, 1968.

Artecidade zonaleste (catálogo de exposição). São Paulo, 2002.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **José Resende** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: CAHO, 1998.

BRITO, Ronaldo. Exercício de mundo. **José Resende**. Rio de Janeiro: Demibold, 1992.

_____. Espectador passantes, esculturas passageiras. **José Resende** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 5-16.

DUARTE, Paulo Sérgio. José Resende, Caderno de Resenhas, **Folha de S. Paulo**, 12.09.1998.

EXPOSIÇÕES, **Correio da Manhã**, 26.05.1968.

JOSÉ Resende: olhar a paisagem, **O Globo**, 03.04.1975.

MUSEU expõe a arte integrada de Resende, **O Estado de S. Paulo**, 08.10.1974.

O FIM é a mensagem, **Correio da Manhã**, 27.05.1970.

RESENDE, José. **José Resende**. Texto de Patrícia Leal Corrêa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **José Resende**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

REX Time, nº 5, São Paulo, 1970.

SALZSTEIN, Sônia. Ilustrada, **Folha de S. Paulo**, 29.11.1988.

TASSINARI, Alberto. Ilustrada, **Folha de S. Paulo**, 24.06.1988.

ZAPPI, Lucrécia. Entrevista com Resende, Ilustrada, **Folha de S. Paulo**, 10.02.2004.

Sobre o trabalho de Hélio Oiticica

DOCTORS, Márcio. A reinstalação da pintura. In: **Espaços de instalações permanentes do Museu do Açude: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.

FAVARETO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark e Helio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

DAVID, Catherine et alli. (org.). **Hélio Oiticica** (catálogo de exposição). Rotterdam: Witte de With, 1998.

Sobre o trabalho de Richard Serra

BAKER, Kenneth. Vectors of Viewer Response, **Art Forum**, summer, 1986, pp. 102-108.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Richard Serra** (catálogo de exposição). Textos de Ronaldo Brito e Richard Serra. Rio de Janeiro, 1997.

FARIAS, Agnaldo. De Richard Serra para os arquitetos, **Caramelo**, v. 6, 1996, pp. 67-78.

FOSTER, Hal. The Un/Making of Sculpture. In: FERGUSON, R. (et al.). **Richard Serra: Sculpture 1985-1998**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art and Göttingen: Steidl, 1998, pp. 13-31.

FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon (Eds.). **Richard Serra**: October files. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

FUREGATTI, Silvia. **Arte no espaço urbano**: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da Arte Pública Atual. Dissertação (mestrado) – Departamento de Estruturas Ambientais Urbanas da FAU-USP, São Paulo, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Richard Serra, a Translation. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1997, pp. 260-275.

SERRA, Richard. Palestra de Richard Serra. In: CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Rio Rounds** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Writings/interviews in Richard Serra**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Créditos das imagens

- AMARAL, Aracy (Coord.). **Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner** (catálogo de exposição). São Paulo: MAM-SP, 2002.
- ARGAN, G. C.. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BERENSTEIN, Paola (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAUSEY, Andrew. **Sculpture since 1945**. Oxford: The Oxford University Press, 1998.
- Duchamp Tashen.
- CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Richard Serra** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: CAHO, 1997.
- Costa, Helouise (Org.). **Waldemar Cordeiro e a fotografia**. São Paulo: Cosac & Naify / CEUMA-USP, 2002.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- História Geral da Arte. Escultura III. Ediciones del Prado.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc (Eds.). **Sculpture: from Antiquity to the Present Day**. London: Tashen, 2002.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal Brasil Século XX** (catálogo de exposição). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- GOLDSTEIN, Ann (Org.). **A minimal Future? Art as object 1958-1968**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Catálogo da XVII Bienal de São Paulo.
- KWON, Miwon. **One Place After Another: site specific art and the locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- LELONG, Guy. **Daniel Buren**. Paris: Flammarion, 2002.
- LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART. **Beyond Geometry: experiments in Form, 1940s-70s** (exhibition catalogue). Los Angeles: MOCA; Cambridge: The MIT Press, 2004.
- MALASARTES, n. 3, 1976.
- RESENDE, José. **José Resende**. Texto de Patrícia Leal Corrêa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SERRA, Richard. **Writings/interviews in Richard Serra**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- VARIA, Radu (Org.). **Brancusi**. New York: Universe, 1995.
- VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe (Org.). **Jackson Pollock**. New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Entrevista com José Resende (28 de março 2006)

A formação inicial e a opção pela arquitetura.

JR – Sem dúvida minha aproximação com a arte veio no momento em que me inclinei a fazer o curso de arquitetura. Isso surgiu de uma maneira meio inesperada, apesar de sempre ter tido um interesse pela arte de forma geral, convivendo no meio que esse assunto circulava. Eu nunca fui uma criança habilidosa que promettesse ser um artista. E levei um susto quando a arquitetura me surgiu como hipótese, a partir de um teste vocacional. Eu iria fazer medicina ou quaisquer outras profissões mais convencionais. Achei ótimo, porque nunca tinha me ocorrido que era uma profissão possível. Esse é o primeiro ponto.

Existe todo um pensamento que é transmitido pela Faculdade de Arquitetura (e que na época as faculdades imprimiam aos cursos) pelo qual apreende-se um método de pensar. É como se Arquitetura fosse uma disciplina em que existiria não só uma produção – de uma preocupação cultural, mas uma forma de abordar um mundo, de pensar o mundo.

O fato de pensar o trabalho através de um projeto vem dessa idéia ligada à construção. No mundo da arte, o vínculo entre arte e arquitetura está muito mais datado porque não tem uma forma artesanal, como um escultor que entalhou, de uma artesanania com a matéria. Já comecei pensando como projeto, como construção entre vários materiais no sentido de que a arquitetura imprime a sua forma de imaginar e organizar o espaço.

177

Os anos de 1960: o pensamento sobre a cidade e a reflexão crítica nas práticas arquitetônica e artística no país.

Em 1963, ano que entrei na faculdade, a arquitetura era a profissão da moda. Acabava-se de sair da experiência de Brasília... existia uma discussão em nível social e um acirramento das posições pós-Juscelino. É o começo dessa história no sentido de um projeto, de uma revolução brasileira na qual os arquitetos estavam muito engajados. No Brasil, a arquitetura era um dos suportes das discussões políticas que se travavam naquele momento. O ideal absoluto do projeto moderno no sentido do planejamento já não mais existia. Ao contrário, o urbanismo era a palavra vigente, que desenharia o espaço social de uma forma revolucionária, transformadora da sociedade, equalizando as diferenças econômicas. Os anos de 1960 foram o ápice de uma discussão sobre cidade e contexto social. A partir dali, a arquitetura só de alienou.

Convergência da reflexão em arte e arquitetura.

JR – No período em que a gente começa a trabalhar, há um grande movimento que se internacionaliza de modo muito violento (por exemplo, a conquista de espaços pela arte norte-americana, principalmente a *pop art*). É evidente que a questão urbana está mais do que colocada, como no Cinema Novo. Mesmo quando tratado “a la Glauber Rocha do sertão que vai virar mar”, é a questão social que desponta. É o momento em que esse cruzamento se faz de forma mais aguda. Toda a relação que existe, por exemplo, na questão neoconcreta, no trabalho do Hélio Oiticica. A questão urbana, de forma geral, veio dos concretos... o Décio Pignatari fazia poesia em bula de remédio. A gente vai surgir já na crista da onda, de uma onda que está estourando nesse momento. O problema, depois, é que a nossa produção passa a existir exatamente no trambolhão que veio dessa onda.

O convívio e as trocas com os grupos independentes na década de 1970.

A Rex Gallery & Sons e a revista Malasartes.

JR – A “experiência rex” foi pós-1964, eu ainda estava na faculdade. A *Rex Gallery* surge em solidariedade a um protesto contra a exposição *Proposta 65*, na FAAP, que censurou um trabalho do Décio Bar, retirado da mostra. Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee (sendo este o cabeça do protesto) também retiraram seus trabalhos.

O grupo Rex surge como uma iniciativa vinda dos artistas, uma espécie de cooperativa. A revista *Malasartes* acontece dez anos depois, em outro contexto.

Para se ter uma idéia sobre esses grupos independentes: o meio cultural era muito pequeno, todo mundo que fazia arte se conhecia. Localizada à r. Maranhão, ao lado da Faculdade de Filosofia, a FAU era muito mais do que uma faculdade de arquitetura. Era um lugar de troca muito grande, tinha o *1º Festival de Cinema Polonês*, tinha um grupo de música. Era um burburinho cultural. Não é à toa que também era exposta a todo envolvimento com o debate político, sendo o Artigas um membro do Partido Comunista.

“Formação do artista no Brasil”²⁴⁵. A década de 1970 como palco de discussão sobre a formação do artista: a tendência ao autodidatismo e a promessa do papel fundante da universidade.

JR – Não tinha formação de artista nessa época, fui fazer arquitetura porque não havia formação para o artista. Nesse período, a partir da iniciativa do Walter Zanini, surgem escolas que mais ou menos reproduzem o modelo da FAAP e, depois, o da ECA/USP. São praticamente as mesmas pessoas. Na ECA você tem pela primeira vez uma escola ligada a comunicações, ao cinema, como um departamento isolado. Na FAAP, tinha cursos livres (como a oficina de gravura) e, a partir daí, ganhava-se o estatuto de faculdade. Mas era o começo dessa história.

Quando nós nos formamos não tinha isso. No nível universitário, além da literatura, não tinha nenhum outro curso que fosse considerado suficientemente importante. O que se imaginava naquele momento – e o que eu tinha em mente – era que o espaço produtivo da arte poderia ter lugar dentro da universidade, à exemplo de todas as áreas de pesquisas que abrangem não só a transmissão da tecnologia, mas a criação de conhecimentos científicos e tecnológicos no interior da universidade. Ou seja, a possibilidade da universidade conter de certa forma a produção. Não se tratava de pensar um projeto da transmissibilidade do saber artístico; mas, ao contrário, defender que o espaço produtivo e interferente culturalmente se processasse através da universidade reconhecendo, inclusive – talvez até por decorrência de uma característica muito paulista – que o que era sério em São Paulo vinha da universidade e o que não era sério estava fora desta. Para a arte ter algum nível de reconhecimento e pertinência cultural no debate mais categorizado e reconhecido culturalmente, a universidade seria importante como um campo. Não de legitimação, mas de abrigar mesmo.

Eu imaginava um campo especulativo, de discussão, que não necessariamente estaria tendo o sentido legitimador, que acaba sendo o grande problema. Hoje a universidade dá títulos, você faz tese que não tem nada haver com a produção, discorrendo teoricamente sobre as coisas e ganha título, legitima um saber que continua muito afastado da produção para quem produz arte.

Universidade: mais um espaço de discussão do que uma possível possibilidade de se transmitir um saber artístico...

JR – Não pensando a escola, mas como um centro produtivo que pudesse dar condições de trabalho para que o artista que ali tivesse abrigado pudesse ter o processo produtivo viabilizado. E também que como espaço

de produção passasse a ter uma interferência mais efetiva no debate cultural. Isso era o que talvez hoje possa ser caracterizado de “ingenuidade” e que, de fato, talvez fosse mesmo. Mas, naquele momento, me pareceu algo que deveria ser dito, por mais ingênuo que pudesse ser.

A vida acadêmica.

JR – Na verdade, fui obrigado a fazer para não perder o emprego. Na ECA, para eles renovarem o contrato, tive que me escrever na pós-graduação. Na época, o Carlos Guilherme Motta tinha um projeto dentro da História que era diversificar os grupos de pós-graduação para interesses múltiplos, dentro da História da Cultura. E me convidou, salvando a pátria. E fui parar na História, cheguei a fazer os créditos, fiz trabalhos acadêmicos de respostas aos cursos, mas não chegou a ter nenhuma pesquisa específica. O grupo era heterogêneo, e pensava-se que o que fosse desenvolver surgisse desses encontros, exatamente desse cruzamento de pessoas de mundos e áreas diversas. Mas aí, acabei saindo da USP e interrompi o curso.

O meio cultural hoje.

JR - Eu acho que o meio se transformou muito. O crescimento teve muito a ver com a entrada das escolas nesse processo, públicas e privadas. A discussão se disseminou por todo o país e hoje se criou um monstro (cada vez mais o estágio é mais estranho, desde o vocabulário até o que se discute e o que se faz). O meio, seguramente, é outro; as condições são outras. A coisa ganhou uma complexidade de outra ordem. As relações com a produção não só nacional, mas internacional, também se processam. Como tudo aqui, não se tem um desenvolvimento linear e progressivo, ele se dá aos pulos. É preciso ver tudo isso em uma dinâmica que é muito drástica, muito violenta.

O espaço universitário como local social estratégico hoje.

JR – Nos países anglo-saxões, essa tradição acadêmica teve um processo de continuidade na produção mais contemporânea. Na Alemanha, você tem o pós-expressionismo. De certa forma, lá a universidade acolheu uma geração que ficou muito alienada com a produção em função do pós-guerra. Os artistas, alguns deles que resistiram quase que uma década produzindo a sua pintura, de repente, tiveram um *boom* enorme. Na Inglaterra

você tem processos até hoje válidos: uma exposição no final do Royal College ainda é aonde os *marchands* selecionam os artistas; ou seja, onde uma certa hierarquia acadêmica se sustenta até hoje. Nos Estados Unidos, isso talvez acontece de uma forma mais nova, mais atabalhoada. Tem muita gente que acaba dando aula nos Estados Unidos porque não faz parte do meio mais ativo de mercado, exatamente como aqui.

Nós temos uma tradição mais francesa nessa história, vimos de uma universidade onde, como na Itália e na França, esses valores acadêmicos não persistiram, não se constituem até hoje.

O lugar “múltiplo” do artista.

ZR – Eu acho que a gente é pos-duchampiano. A arte pode ter se burocratizado, se especializado de uma forma tonta, de achar que você está fazendo uma hora uma coisa e uma hora, outra. Nós somos o resultado de uma geração onde esse cruzamento era a primeira pedra, tal como Beckett e Giacometti. É onde eles se cruzam, se falam. Essa dicotomia de imaginar que arte é uma atividade separada, ainda mais no Brasil, é improvável. Nós não temos nenhuma das áreas da produção, nem mesmo a de nível técnico industrial da construção, que esteja arraigada como artesanaria. Tem um texto muito bonito da Lina Bo Bardi sobre isso, reeditado na *Malasartes*, que aponta exatamente isso: o país não tem essa tradição nem essa passagem do antigo (da artesanaria), passando à manufatura e à indústria. Há um pulo. Não existe artista como artesão. Até no Volpi, apesar de sua formação, já era contraditório os pulos que tinha que dar.

185

As primeiras aparições no circuito da arte.

ZR – Em 1967, eu, Baravelli e Wesley fizemos o seguinte: entramos na Bienal, entramos no Salão de Arte Contemporânea, no Salão de Brasília. Ai eu ganhei um prêmio de aquisição em cada um desses eventos, fui muito bem sucedido. Alguns deles sumiram, como o de Brasília. E nunca mais. Nossa posição ao buscar uma alternativa - que acabou culminando na *Escola Brasil* - foi exatamente a de fugir dos critérios de salão, de júri, de hierarquização, que viessem por esse processo, buscando uma certa independência. Tanto que em 1970 a gente brigou em conjunto e conquistou uma exposição no MAM/RJ e no MAC/USP, exatamente numa posição de força frente às mediações que normalmente se estabeleciam entre o iniciante e o lugar de prestígio. Essa oposição aos salões foi o que sempre marcou a posição.

O papel das bienais de São Paulo e o diálogo com os trabalhos expostos.

ZR – A Bienal sempre teve essa influência absurda, ela sempre foi uma fonte muito efetiva de aproximação com a produção brasileira. Por exemplo, na Bienal de um ano tinha um “informalismo”; dois anos depois, a representação brasileira tinha um monte de “informalistas”.

O diálogo com a produção internacional.

ZR – Tínhamos uma informação extremamente truncada do que fosse aquilo, não tinha um livro publicado, era apenas por fotos em revistas. O primeiro livro publicado é de 1970, do Celant. Mas, assim mesmo eram textos curtos, uma coletânea de textos, não há nenhuma concatenação naquilo. Provavelmente, o *Duplo Negativo*, eu só conheci muitos anos depois. Os próprios elementos que a arte *povera* trazia também. Essa história de que houve alguma influencia é uma idealização. O título dessa história era o da palavra, do projeto conjunto, entidades que estavam abrindo discussões onde havia um interesse em pensar a coisa. Eram ações, movimentos que aproximavam e que não tinham um caráter de “influência”. O que havia era uma aproximação de interesses no sentido de que a discussão levava a estar atento ao que era arte *povera*, ao que fosse a ação norte-americana, ao Smithson (que foi o primeiro).

Eu tive a sorte, quando estava viajando em 1969, de ver a exposição que o Morris fez no Whitney, que tinha o Serra com o chumbos, tinha a Eva Hesse, tinha o Carl Andre. E isso era uma coisa que estava acontecendo, estavam aparecendo essas histórias. O trabalho do Morris, o mais velho deles, sendo uma espécie de chamado “curador” da exposição nos termos atuais, era o cheque que o Whitney tinha dado, não sei quantos mil dólares; e era danificado porque a exposição teria sido feita sem o dinheiro do museu, com objetos industriais achados. Tinha esse caráter meio provocativo.

A experiência da arte no Brasil.

JR – No Brasil, eu acho que ela é bastante problemática nesse sentido. Há momentos mais óbvios em que há uma dificuldade de acesso à cultura, essa coisa toda. Mas a arte está muito longe de se ver num processo de sociabilização mais verdadeira, constituidora. Os Estados Unidos e a Itália são locais onde tem uma visibilidade,

uma sofisticação do olho, diferente de outros países. Tornam-se locais onde essa tramitação da coisa plástica se dá numa relação mais intensa. Na Itália, meio obviamente, está ali sobreposto. Na América também tem muito essa coisa que possa ser ligada à imagem, que é do cinema, a coisa visual tem uma sofisticação muito grande.

O processo de criação do trabalho. O desenho e o projeto.

ZR – O processo de criação é um pensamento que veio dessas relações em que as coisas são construídas, uma coisa se agrega à outra. Em vez de serem transformadas por uma idéia mais tradicional, de uma pedra que você transforma e dá uma forma a ela abstraindo o seu caráter de pedra, o que seria a formação tradicional do escultor. Quando os trabalhos surgem, são construções que pressupõem o projeto como um processo de pensar. O meu caminho esteve muito mais vinculado ao pensar a idéia através do projeto, do desenho, e nunca à experimentação construtiva das coisas, como por meio da maquete. Às vezes, ela serviu para apresentar construtivamente a idéia. Sempre mexi com materiais cujas qualidades eram utilizadas no sentido da elasticidade e da resistência, do peso, e a maquete nunca foi um instrumento muito hábil para isso. Eu pensava mesmo, e sempre pensei, através do desenho, do projeto.

189

O desenho.

ZR – O desenho vem de uma formação com o Wesley, que o tinha como instrumento de exercitação do olho de recorrer a vários referenciais da história da arte. O Wesley teve uma influência muito grande nessa ação que se deu através do desenho. Nós o procuramos, eu, Fajardo, Baravelli, Nasser, até porque ele era um desenhista. Todos nós vínhamos da Faculdade de Arquitetura. A gente foi pedir certo socorro no sentido dele nos instrumentar com o desenho, no que seria necessário para a arquitetura. Foi o Wesley que nos insuflou esse vírus da arte.

Os trabalhos iniciais: “Bibelô: a seção da montanha”, “Jardim de Jacques Tatit” e a série “SUBURBIA”. A “paisagem-objeto”, a nova ocupação da cidade e a experiência da metrópole.

ZR – O próprio nome *bibelô* tem uma ironia exatamente ao tratar desses temas: o que seria natural e o que seria o pensamento, tratado como kitsch. Reduzida no tamanho, a coisa ganharia o caráter de um *bibelô*.

Eram três. A peça do MAC/USP trás a secção de uma montanha no nível de um bibelô. Essa coisa do bibelô tem uma conversa segura com o negócio da arte norte-americana, com as questões que já estavam no meio, passando mesmo que muito enigmaticamente para nós ainda. Tinha uma certa ironia nessa história. Um outro *bibelô* compunha-se de uma mesa de madeira (bastante *minimal* no sentido do significado que era uma mesa) com uma travessa e em cima tinha uma caixa de acrílico. Dependendo do lado que se via, você tinha quatro qualidades de branco devido à refração do acrílico. A própria transparência também era uma coisa *minimal*. Havia um certo diálogo entre essas produções.

Minha inserção em 1967, no ano da Bienal corresponde exatamente a esses três trabalhos. A Bienal tinha de três a cinco trabalhos. Dois meses depois, são os três *bibelôs*, expostos na JAC. No Salão de Brasília, teve a paisagem vista do desfiladeiro, que foi outro prêmio. É tudo o mesmo ano.

O “Jardim de Jacques Tatit”.

O urbanismo funcionalista e o surgimento dos subúrbios.

ZR - “Jacques Tatit” é três anos depois, em 1970, quando essa coisa relativa ao subúrbio se definiu como uma preocupação que tinha uma certa ressonância da *Tropicália*, a coisa do Oiticica junto à favela; e de uma informação que vinha via *pop art* norte-americana. “Jacques Tatit” é uma peça que tenta buscar referências dos jardins de casa, dessa coisa meio recortada, da introdução de uma natureza completamente mimetizada – como o jardim francês racional, dentro do quintal, esse mini-racionalismo em pílulas dos parques. Até hoje você encontra esse tipo de canteirinho que tem três rosas.

Na exposição da Petite Galerie, em São Paulo, em 1968, tinham vários trabalhos remanescentes dessas referências além dos meus: o trabalho do Baravelli, que indicava esse sabor de subúrbio, o trabalho com fotos do Fajardo.

Em 1970, o trabalho ganha uma característica que vai ser desmembrada na produção posterior. Nessa primeira produção, os títulos têm muita literatura envolta que eu acho que é mais ligado à influência dos trabalhos do Wesley. São períodos mais adolescentes do trabalho.

O convívio com Wesley e o acesso à informação.

ZR – A ironia tem um pouco a ver com toda a discussão que estava cruzando esse acesso meio selvagem às informações que vinham pelas revistas. Em São Paulo havia duas assinaturas, uma era da FAU e outra, do

Wesley. Essas revistas, *Artforum*, *Art International* - as melhores – eram o início, eram o nosso gíbi de informação. Foi o momento em que a informação passou a ser levada em consideração, pois não eram as caretas revistas francesas de arte – estas, um meio de referências quase que de decoração para os grandes mestres. A produção daquele momento passava a ser conhecida e veiculada por instrumentos mais modernos. É muito inerente a constituição do centro da arte ter se deslocado, englobada a questão norte-americana. A agilidade desses instrumentos todos que passaram a ser muito efetivos, num processo em que a Europa entrou muito depois, por exemplo, com a *Art Press*. Era o mesmo amadorismo com o qual a gente fazia a *Malasartes*. Aliás, ela era uma referência; e a gente achava que era possível e sabia que eles estavam tentando.

O vocabulário urbano.

Os projetos de grande escala.

ZR – 1970 é uma marca do trabalho que vai se desenvolver. A articulação de coisas que foram utilizadas nos trabalhos sempre tiveram como repertório elementos ligados a essa coisa da construção: são os cubos, chapas, pedras (estas, quando usadas, são aquelas empregadas na construção), pranchas de granitos, lâminas de vidros etc. Em geral, todos os ingredientes já são manufaturados pela construção civil. Essa memória, o repertório básico dos agentes que mais ou menos formam essas construções... eles têm esta relação.

Mas houve momentos distintos. As primeiras escalas mexidas são escalas que interferem em relações que são da ordem da parede, do chão, do canto. Depois, isso passa para as superfícies de materiais, como o chumbo, o veludo, ou seja, com espaços internos e externos com superfícies, não mais como espaço abstrato arquitetônico.

As chances de intervenção em escala maior não são alternativas que apareçam por vontade própria. Isso vem surgindo. Muito antes do *ArteCidade*²⁴⁶, em 1978, foi a reforma da Praça da Sé. Corridos vinte anos, houve outra intervenção da mesma ordem. Tinha até um projeto em sociedade com o Baravelli, uma maquete que a gente fez para um acontecimento na estrada. Tinha um outro negócio de um edifício que eu fiz com o Boi. Enfim, sempre era aquela coisa de juntar esforços para ver se saía algo numa escala mais dessa ordem. Embora, particularmente, a gente tivesse fazendo. As pranchas do Baravelli expostas em 1970 eram monumentais, eram coisas de escala... quatro, cinco metros de alturas. Tinha uma peça minha com quase 10 metros de comprimento. Havia um namoro com uma escala maior, mas ele se dava com elementos economicamente viáveis para você manipular, portanto se processando em tamanhos mais domésticos.

²⁴⁶ O *ArteCidade* é um evento temporário que tem como preocupação o diálogo da arte com a problemática urbana. O projeto foi idealizado por Nelson Brissac Peixoto e já contou com quatro edições, todas realizadas na cidade de São Paulo. Delas, Resende teve participação em duas: “1º Arte Cidade: cidade sem janelas”, em 1994; e “ArteCidade zonaleste”, em 2002.

A coisa “pública”.

ZR – Houve mesmo uma discussão antes dessa coisa “pública” – que eu também acho extremamente complicado que é da “arte pública”. Iniciativas nossas, como a da *Malasartes* nos anos de 1970, procuravam dar um nível público à manifestação, isto é, uma maneira muito mais atuante como estratégia e forma de intervenção naquele momento. Inclusive, porque a *Malasartes* surge no bojo de intervenções, de várias imprensas alternativas, como foi primeiramente o *Pasquim*, o *Opinião*, a *Nave Louca*, e depois a *Malasartes*. Coisas que eram produzidas artesanalmente, era uma vontade de intervenção. A fixação de uma série de ações que já tinha ocorrido, como no primeiro número a *Malasartes*, de referência à atuação do Barrio, do Cildo, essas inserções produziam um novo historicismo através da publicação.

Esta direção está colocada. O que ela não tem, ainda bem, é a categorização, porque à medida que vira uma categoria, complica. Na hora em que você deixa de ser pintor, escultor, e vai ser um instalador... é a ironia do Tunga: um “instaurador”. Lógico, porque ele não pode ficar passivo e ser confundido com uma categoria tradicional, de procedimento acadêmico.

Os vínculos entre natureza e construção. O paradoxo cidade-paisagem.

ZR – Essa questão da paisagem foi discutida por Sofia da Silva Telles em sua tese, ao expor o seguinte paradoxo: como Lucio Costa pensou isso em fazendo uma cidade moderna? Como é que ele resolveu esse pensamento que, segundo ela, vem de uma formação mais inglesa? E como é que ele sempre brigou com essa história entre Arquitetura Moderna e uma certa tradição colonial (a coisa do alpendre, da sombra, do mucharabi)? Além da questão da urbanidade, que ele sempre foi, como bom intelectual europeu, muito cético.

...Le Corbusier

ZR – Le Corbusier é um racional, para ele a paisagem não tem o menor problema, ele não quer saber dela. A visão do Corbusier é a visão de toda essa questão da dificuldade. Ele faz o edifício e deixa a natureza, não está nem um pouco preocupado. Não tem nenhuma incompatibilidade com a natureza: ele e a natureza são coisas absolutamente integradas. Ele é uma voz da natureza, igual a Picasso: “a natureza sou eu”. Não existe dicotomia.

Pra mim, isso tudo é muito problemático porque, geralmente, eu mexo com elementos que já se transformaram e nunca são naturais. Essa naturalidade... eu não toco nela, a não ser no sentido da escala, do corpo, de uma relação que o trabalho passa a ter na sua forma de acontecer.

A forma instável.

ZR - O trabalho não tem uma configuração que lhe seja o certo. Há sempre uma ação, e essa ação está impressa no sentido do trabalho; está ali, presente. Se pegarmos todos os trabalhos, é difícil aparecer instrumentos de produção que escamoteariam ou esconderiam o que está acontecendo ali, por exemplo, no caso de uma solda escondida, que desaparecesse. Em geral, a continuidade, o gesto, o que junta uma coisa à outra, ou como a coisa é suportada ou suporta à outra, todas essas ações são partes constitutivas do trabalho. Quando o projeto é pensado, em geral, não passa por soluções que não sejam evidenciadas no trabalho. Quando possível, elas são evidenciadas, o nó é o nó. De certa maneira, você é capaz de entender como é que aquilo foi feito, que junção é aquela. E, portanto, que essa ação é refeita por você na hora que se vê.

197

A “verdade construtiva”...

ZR – Se você for na origem disso, no Artigas, há uma estrutura evidente onde o que o arquiteto quer demonstrar é a qualidade do cálculo, e não da construção; quer mostrar ao limite que aquilo é sustentável. Portanto, nada tem a ver com essa manualidade que passa pelo meu trabalho. Quer dizer, se você tem uma estrutura como aquela do aro da estação²⁴⁷, você tem ali um ideal de cálculos sendo visualizado, mas que está no abstrato, que está no coeficiente, e não na manualidade. A manualidade como arquitetura foi esboçada pelo arquiteto Sérgio Ferro, mas não vingou muito, ficou meio engasgada lá naquela estrutura.

No meu trabalho, a estrutura tem a ver com a ação que de certa forma o trabalho sempre pressupõe. Isso se mantém até quando muda-se a escala: os vagões são da mesma ordem do que o nó²⁴⁸. É lógico que aquele nó exige uma competência de cálculo de engenharia, mas no fundo não é para esconder nada. O nó tem a função do nó, mesmo. Os vagões demonstram que aquilo é sustentado por uma ação singela e simples como um nó.

247 Aqui, Resende se refere ao sistema de pilares da Estação Rodoviária de Jaú, projetada pelo arquiteto João Vilanova Artigas em 1973.

248 O trabalho dos vagões a que Resende se refere foi o projeto apresentado no contexto do Articidade Zona Leste, em 2001. A instalação era composta por vagões de trem pendurados por cabos de aço, paralelamente à linha férrea e a avenida expressa que margeia o local.

A proximidade de outras experiências de escultura: os *props*²⁴⁹ de Serra.

JR - O trabalho do Serra é uma lâmina, um pedaço de uma manta de chumbo suportada contra a parede pelo próprio rolo de chumbo. Tudo muito bonito, mas se você for lá está cheio de cola, porque não para em pé. Eu tenho uma peça, que é uma pedra de ardósia com um rasgo onde entra um varão de ferro travado por um contra-peso que mantém isso estruturado. A pedra está apoiada na parede. Formalmente é muito parecido, mas há uma diferença completa entre uma ação no sentido da superfície e a coisa do Serra, que vem dos verbos (dobrar, virar etc.). A estrutura que regia a obra dele era muito diversa do raciocínio construtivo que passava pelo meu trabalho, inclusive, quanto à escala em que os dois trabalhos acabam transitando.

5ª Bienal do Mercosul, 2005.

ZR – A idéia proposta foi que você tivesse não uma instalação de um trabalho na cidade, como algo que fosse implantado lá, mas um acontecimento no uso, como se fosse um equipamento urbano de uso na cidade. O que eu achei interessante, porque a cidade de Porto Alegre, dada às bienais todas, é coalhada de esculturas, e que ficam ali de uma maneira absolutamente tradicional. Não tem ligação com nada e acabam sendo roubadas ou deterioradas. Um viaduto pode até ser pinchado, mas ele continua tendo carro passando em cima, não tem a menor importância. Já uma escultura, é um pouco mais complicado.

A peça surgiu de uma relação do tamanho de uma viga e a possibilidade de um menor apoio possível em relação ao balanço que ela pudesse suportar. Ela surgiu de uma conversa com um amigo engenheiro que me forneceu o seguinte cálculo: apoiando-se 2 metros, ela poderia ficar com 28 metros de balanço, estruturado em uma viga de aço de 1 metro de alma. Assim, ela resistiria em relação ao peso próprio. Ai eu disse: bom, mas e o vento? E o contra-ventamento? Põe um tirante? Um apoio? Ele, então, sugeriu a solução que fechamos: uma viga igualzinha ao lado, amarrando uma à outra. Dai, surgiu a passarela, cujo piso é igual ao das áreas de respiração do metrô, que colocam nas calçadas. Você sobe na estrutura transparente e tem as duas vigas aparentes.

249 A série *Props* (do inglês “suportes para pendurar algo”) reúne trabalhos construídos com peças de chumbo, onde Serra explora as diferentes relações gravitacionais investigadas pelo comportamento das forças de peso tensão em situações de apoio mútuo entre duas peças distintas e entre essas e as paredes do espaço onde se encontram.

O projeto para o *Arte Cidade 1*²⁵⁰ (1994): uma metáfora de “cidade”.

ZR – Eu acho que tem muito a ver com a imagem dessa coisa da construção no meio da cidade, aquela coisa do espetáculo, um monte de gente fica vendo o bate-estaca, vê se pega o dedo de alguém... essa coisa meio perversa. Aquilo funcionou durante 10 dias sendo refeito a cada momento. Cada vez que tinha que se equilibrar, aquilo era um pouco diferente. Porque, apesar de cúbicos, eles eram meio irregulares. Isso tudo foi meio que encontrado lá no terreno que me ofereceram. E a idéia do guindaste é muito essa coisa mesmo, do canteiro de obra onde você é meio hipnotizado por aquelas máquinas, aquelas coisas.

Aquela ação vem muito da referência do artigo publicado na *Malasartes*, com imagens documentadas na cidade. A gente fotografou várias coisas. O recorte da fotografia de certas intervenções, que um cano de bueiro cria no meio de um negócio; ou num caminhão, onde você vê cargas sendo transportadas como essas turbinas. Tem coisas absolutamente fantásticas em escala.

O caráter cinematográfico.

JR – Não, eu acho que principalmente o dos vagões, se você quiser uma comparação nesse mesmo raciocínio, nessa tentativa de associação, eu acho que os vagões tem uma coisa cinematográfica. Eu, se pudesse, faria um filme com aquilo. Eu acho que tem todo um envolvimento com a história do cinema, a coisa do Western, a coisa do picnic, que começa com aquele trem se abrindo. No nível da cidade, tem aquele acontecimento que está num processo de movimento para o trânsito que ali passa, tem esse desdobramento. Além de todo o processo construtivo, meio de superprodução, que houve, guindaste e tal... Tudo aquilo tem um mundo cinematográfico muito mais próprio do que o das camisas, que eu acho que tem uma dimensão e uma caracterização mais cênica.

A condição instável da arte e a relação com o público.

JR – Eu acho que isso é uma relação a se constituir. Essa relação, não só em termos de arte, mas em qualquer outra área, é subsidiária de uma consciência de cidadania, a qual é necessário ser mais constituída do que aquela que se processa aqui.

250 *Sem título*, 1994. Instalação com blocos de granito e guindaste. Peça efêmera.

“Arte pública”?!

JR – A idéia de arte privada é um contra-senso. Não existe ser em si. Em qualquer produção, em qualquer expressão, ela é pública, ela ganha sentido público no momento da sua experiência. Mesmo que ela se de em âmbito fechado, como um louco que está trabalhando numa torre de marfim, onde você quiser... Aquilo não é possível, não existe. Não existe arte privada, não faz sentido. É uma deformação da linguagem. Como idéia, é totalmente descabida.

O artigo da *Malasartes*: os lugares da arte na cidade.

JR – Quando o artigo pensa essa relação, ele está falando exatamente o contrário disso, ou seja, quando se pergunta “se retirado o Cristo, o que vai se por no lugar?” é exatamente a indagação de que, até num lugar mais eminente possível de ter alguma coisa, aquilo possa ser substituído como conceito, como algo pertinente. Quer dizer, o que está posto em discussão ali é aonde essa discussão deve se inserir. Não é simplesmente, portanto, a presença pública que vai determinar a condição pública do que é veiculado através da arte. Não é isso que garante. Eu acho que esse espaço que já poderia ter sido reivindicado a partir da universidade, como a gente começou discutindo, é ainda um lugar completamente em aberto, não só pra arte, mas por tudo aquilo que abriga a arte. Acho até que com sentidos de melhor situação. Houve uma certa regressão dessa situação, como por exemplo, na imprensa; ela já foi muito mais bem sucedida na sua ação de viabilizar o interesse pela produção, do que faz hoje. O debate hoje está muito distante, quase que macaqueado nas intenções mais comerciais do próprio veículo, do que um interesse mais intencionado daquilo. Por mais que o Estado de São Paulo venha hoje com toda a felicidade dizer que foi capaz de instituir um compromisso, é muito mais a vaidade disso do que propriamente o projeto político que eles “instituem”. Isso mostra um pouco a fragilidade dessas posições. Se por razão política, de início isso é colocado assim, imagina a arte. Imagina a música. Imagina a propaganda. Há uma situação muito pouco clara a respeito.

Em termos gerais, digo internacionalmente dentro de uma dimensão mais ampla da produção cultural, a gente está passando por um momento que é: como se fixar, como é que vai se dar o processo de fixar determinadas referências, determinados valores de uma produção que foi toda ela produzida e referenciadora da mobilidade, da não-fixação? Como é que isso vai estar? é a velha citação paradoxal do mictório do Dr. Mutt... como é que aquilo virou fetiche ou não virou?

De lá pra cá, essa situação, mesmo que com um caráter só referencial, torna-se mais estrutural, ou seja, o que de fato vai mover a produção pra frente.

Hoje, todos os adjetivos negativos, a desconstrução, todos os protestos, eles já aparecem absolutamente constituídos, é roubado deles qualquer vigor. Isso é um problema, não exatamente de como ir pra frente, mas de como olhar para trás.

Hoje, o mais complicado é como se repensar o que será o museu, vamos dizer, o legitimador, o continuador produtivo de um pensamento. Isso é que está muito complicado. O problema não é como mostrar. Mostrar, se mostra tudo. Faz show, faz tudo. Mas o que fica? Qual a convicção que tenha na permanência, onde a dissolução constante já é permanência de si mesmo? Ela virou inócua.