



Delfim Sardo

O Exercício Experimental da Liberdade

Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea

Dissertação de Doutoramento em Arte Contemporânea, apresentada ao
Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2012

• U • C •



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

DELFIN SARDÓ

O EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE

*Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença:
médium e transcendentais da arte contemporânea*

SUMÁRIO

A presente dissertação parte da noção de arte em geral propagada pelas vanguardas durante o século XX para refletir sobre a relação entre esta abertura de campo e a inevitável especificidade do encontro com a obra de arte.

Para poder compreender esta questão, tornou-se necessária uma abordagem a um segundo núcleo de questões, intimamente conectados com o primeiro: trata-se da complexidade dos processos gerados pelas vanguardas no século XX para definirem mecanismos de viabilidade para a criação artística, já não assentes sobre cânones e competências específicos, mas sobre outros processos protocolares que associámos ao mecanismo da *suspension of disbelief* coleridgeano.

Assim, o texto detêm-se em quatro grandes linhagens da criação artística (a pintura, a escultura, os processos de mediação óptica e o uso da corporalidade) para detectar, em cada um deles a forma como lidam, criticam e renegoceiam os seus transcendentais. Nesta interrogação à sobrevivência dos géneros artísticos (termo que usamos em detrimento de “*médium*”) desenham-se duas teses: que os géneros artísticos funcionam como dispositivos em sentido foucaultiano e que a criação artística trata sempre de problemas de representação.

Finalmente, o propósito final desta dissertação é propor a ideia de que a negociação sobre as condições de possibilidade da prática artística só é possível a partir da repetição de processos de sobrevivência conflitual de mecanismos específicos da positividade dos processos e objetos. Por outras palavras, que a materialidade dos processos artísticos se define a partir de um halo de recorrências, ficções e negociações que propõem performatividades específicas.

Palavras chave: Arte Contemporânea; Teoria da Arte; Estética; Sobrevivência; Vanguarda; Repetição; Médium; Pintura séc. XX; Performatividade; Espacialidade; Transcendentais.

ABSTRACT

The present theses addresses the conflictual relation between the idea of art at large championed by the Avant Garde during the 20th century and the inevitable specificity of the encounter with the artwork.

In the effort to understand this problem, addressing a second set of problems (deeply connected with the first one) was required: the complexity of the mechanisms produced by the different Avant Garde movements in order to define the conditions of possibility of the art practices beyond artistic rules and traditional skills. These mechanisms are based in totally new protocols that we tried to compare with Coleridge's "suspension of disbelief".

The text focuses on four big "lineages" of artistic practice (painting, sculpture, the processes of optical based image production and the use of the body). The aim is to identify, in each of those "lineages" the ways their *transcendentals* are dealt, criticized and renegotiated. This quest for the process of survival of the different artistic practices (we tend not to use the term "medium") proposes two theses: artistic practices work as devices in foucaultian sense; and artistic practices always deal with problems of representation.

Finally, the main aim of this dissertation is to propose the idea that the negotiation over the conditions of possibility of artistic practice is only possible through the repetition of the contradictory survival of the specific mechanisms of the positivity of art processes and objects. In other words, the materiality of artistic processes is defined through a halo of repetitions, fictions and negotiations that propose specific performativities.

Key words: Contemporary Art; Aesthetics; Art Theory; Survival; Avant Garde; Repetition; Medium; Painting 20th century; Performativity; Real Space; Transcendentals.

Índice

| | |
|--|--------------|
| Sumário | [4] |
| Preâmbulo e agradecimentos | [13] |
| Introdução: | |
| Arte, em geral | [21] |
| 1. Uso | [23] |
| 2. Específico e geral | [28] |
| 3. Trabalho | [37] |
| 4. Desmaterialização, desobjetualização, processo e projeto | [46] |
| 5. Arqueologia | [51] |
| 6. Assim, | [54] |
| | |
| Capítulo 1 | |
| | |
| O FIM DA PINTURA E A TAREFA DO SEU LUTO | [59] |
| | |
| 1.1. Todas as imagens são pinturas possíveis? | [61] |
| 1.1.1. À volta do mesmo enquanto outro – qual o sentido do género? | [61] |
| 1.1.2. A última pintura | [65] |
| 1.1.3. Um caso específico: Fernando Calhau | [85] |
| 1.1.4. Qualquer imagem pode ser uma pintura | [95] |
| 1.1.5. Duas questões para o futuro | [105] |
| | |
| 1.2. A construção da viabilidade das imagens pictóricas | [107] |
| 1.2.1. A suspensão da incredulidade | [107] |
| 1.2.2. Viabilidade e representação | [114] |
| 1.2.3. Mais uma vez a “questão Malevitch” | [118] |
| 1.2.4. A fronteira aberta | [125] |
| 1.2.5. Pintura e epiderme: o caso de João Queiroz | [126] |
| 1.2.6. Três processos de crise | [131] |
| 1.2.6.1. O panorama pintado | [131] |
| 1.2.6.2. Manet e a triangulação do olhar | [136] |
| 1.2.6.3. A colagem como <i>Verfremdung</i> | [138] |
| 1.2.7. Outra vez o caso João Queiroz e a questão do reconhecimento | [143] |
| 1.2.8. Forma e mal-entendido | [147] |
| 1.2.9. Acontecimento <i>enquanto</i> acontecimento | [152] |

Capítulo 2

| | |
|--|--------------|
| O ENORME CAMPO DO QUE NÃO TEM NOME | [157] |
| 2.1. A sobrevivência da invenção da escultura | [159] |
| 2.1.1. Entre a mortalha e o monumento | [159] |
| 2.1.2. A <i>Casa u r</i> e o horror | [164] |
| 2.1.3. <i>Merz</i> : totalidade e projeto | [170] |
| 2.1.4. Competências específicas e cultura de projeto | [177] |
| 2.1.5. O real como destino simbólico e o espectador móvel | [185] |
| 2.1.6. Casulos, penetráveis, <i>parangolés</i> | [194] |
| 2.1.7. Entre o corpo e um “modo paisagístico” | [213] |
| | |
| 2.2. Acreditar no espaço | [227] |
| 2.2.1. Entre projeto e processo | [227] |
| 2.2.2. Segregar espaço | [230] |
| 2.2.3. Espaço, vertigem e desvio | [235] |
| 2.2.4. Extensão, profundidade e intensidade (incluindo o caso Bruce Nauman) | [240] |
| 2.2.5. Espaço e duração | [249] |
| 2.2.5.1. Origens | [250] |
| 2.2.6.2. O espaço como possibilidade | [251] |
| 2.2.6. Ambiente | [256] |

Capítulo 3

| | |
|--|--------------|
| IMAGENS, LENTES, ESPAÇOS E MOVIMENTOS | [259] |
| 3.1. Uma delicada empiria | [261] |
| 3.1.1. A fotografia como substantivo coletivo | [261] |
| 3.1.2. Mnemosyne | [265] |
| 3.1.3. Do salto à série | [274] |
| 3.1.4. Montagem | [282] |
| 3.1.5. Escala e complexidade | [288] |
| 3.1.6. Em trânsito | [293] |
| 3.1.7. Anacronia e reversibilidade | [304] |
| | |
| 3.2. A sala, o projector e nós que lá moramos | [307] |
| 3.2.1. Verosimilhança | [307] |
| 3.2.2. Recorrências e remissões | [315] |
| 3.2.3. Entre o cinemático e o cinematográfico | [324] |
| 3.2.4. A cinemática da tridimensionalidade | [329] |

Capítulo 4

| | |
|--|--------------|
| REPRESENTAR O CORPO | [341] |
| 4.1. Fantasmata | [343] |
| 4.1.1. Da microutopia à desmedida ambição | [343] |
| 4.1.2. “Stoppage” | [347] |
| 4.1.3. Memória e prova de existência | [353] |
| 4.1.4. O duplo interior | [357] |
| 4.1.4.1. O caso Helena Almeida | [358] |
| 4.1.5. Performatividade e repetição | [362] |
| 4.2. Acreditar em fantasmas? | [367] |
| 4.2.1. O que quer dizer <i>um corpo</i> ? | [367] |
| 4.2.2. O corpo histérico | [371] |
| 4.2.3. Três determinantes na construção corporal (e Bruce Nauman) | [377] |
| 4.2.4. Entre Beuys e Matthew Barney | [384] |
| 4.2.5. Alta performatividade, metaperformatividade e autobiografia | [391] |
| 4.2.6. Fantasma e duplo | [398] |
| Conclusão | [401] |
| Bibliografia | [411] |
| Índice onomástico | [429] |
| Índice remissivo de termos e conceitos | [449] |

PREÂMBULO E AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de doutoramento em Arte Contemporânea centra-se sobre uma questão que atravessa a prática das artes visuais no século XX e que se pode sintetizar na interrogação sobre a viabilidade da arte em sentido amplo face às vicissitudes das práticas disciplinares. Para tentar compreender esta conflituosa relação entre a noção de especificidade e o entendimento da arte em geral, procurei percorrer momentos marcantes das diversas tradições que as diferentes disciplinas artísticas foram construindo, tentando centrar a reflexão sobre situações artísticas dúbias, geradoras de mal-entendidos que se prolongaram historicamente, nomeadamente as contraditórias interpretações sofridas (e certamente tornadas cúmplices) da obra de Jackson Pollock nesse centro cronológico do século que foi a década de 1950.

A necessidade sentida de pensar sobre este novo de temáticas deriva das atividades que têm ocupado a minha prática no contexto artístico: a escrita sobre arte, a atividade docente e a atividade curatorial. Esta última toma a questão da relação entre especificidade e globalidade de uma forma particularmente aguda porque incide sobre e vive da imanência das obras, das possibilidades de as apresentar em contextos diversos, sabendo que uma obra de arte é sempre um acontecimento específico para um espectador a partir de um determinado contexto complexo definido pelo entendimento parcelar da generalidade da arte.

Assim, o percurso desta dissertação liga-se, de forma muito próxima, em primeiro lugar à minha atividade curatorial, lugar onde estas interrogações têm ganho uma expressão espacial e imanente. Poderia mesmo dizer que este texto é o mapa interno das preocupações que me têm mobilizado nas exposições que tenho comissariado ou, pelo menos, é o trilho que poderia conduzir a esse mapa.

Em segundo lugar, a forma como tenho escrito sobre os artistas com quem tenho trabalhado tem procurado partir das suas obras e não de uma estrutura teórica prévia a demonstrar. Também não tenho procurado o novo (palavra que, nas páginas que se seguem surge uma única vez) mas a recorrência e a sobrevivência, o abismo do que é subtilmente diferente e o que se investe numa pequena utopia de ser topicamente radical. Este texto procura, de uma forma mais ampla, encontrar a relação entre a sobrevivência desses acontecimentos recorrentes e as suas alterações tentando compreender o mecanismo de geração da multiplicidade de protocolos que nos fazem poder continuar a ver, escrever sobre e emocionar com arte, mesmo onde ela não parece, ou não quer, estar.

Em terceiro lugar, esta dissertação deve muito à minha atividade docente, banco de experimentação deste campo heterodoxo entre história da arte, estética e pragmática curatorial reunida sob o guarda-chuva da teoria da arte, mais justamente correspondente ao campo sem nome de que falava Warburg.

Metodologia

Esta dissertação partiu de um conjunto de nove conferências proferidas na Culturgest, em Lisboa, a convite de Miguel Lobo Antunes, em dois ciclos de quatro palestras que tiveram lugar em 2007 e 2010; a estes oito momentos juntei o essencial de uma outra conferência, organizada por Renata Catambas também na Culturgest em 2006, sobre performance e documentação. Esse conjunto de textos foi reconfigurado numa estrutura simples: uma introdução sobre a questão da arte em sentido amplo e a complexa relação com a especificidade das obras de arte em si mesmas, ou com a especificidade das

disciplinas artísticas, a partir daí designadas como géneros artísticos; a ideia central defendida é a de que as disciplinas artísticas se converteram em núcleos de referências, tradições, desafios críticos e sistemas intrarremissivos que as aproximam da noção de dispositivo, tal como Michel Foucault a utiliza. Os capítulos seguintes dedicam-se a estes dispositivos, tratados a partir da sua (outro termo do léxico foucaultiano) positividade: os dois primeiros dedicam-se a questões suscitadas pela pintura, o terceiro e quarto momentos à escultura e à noção mais ampla e problemática de espacialidade, também ela uma constelação de diversidades que atravessam as práticas artísticas nos últimos cem anos; o quinto e sexto momentos dedicam-se ao uso de imagens mediadas por dispositivos lenticulares, nomeadamente a fotografia e a imagem em movimento projetada, respetivamente, tentando pensar a fotografia na sua relação com a ideia de serialidade e a imagem projetada como constituinte de uma cinemática da tridimensionalidade que não é, necessariamente cinematográfica. Finalmente, o sétimo e oitavo momentos, dedicam-se à performatividade e ao corpo, refletindo sobre a difícil relação entre a forma substantivada de *performance* e a sua forma predicativa, bem como o corpo artístico como um corpo que é sempre representação.

Em termos de metodologia de escrita, optou-se pela remissão de muitas das temáticas para notas de rodapé – e devo uma desculpa por algumas, demasiado longas, que me permitiram não fazer o discurso soluçar, espero, demasiado. Este método por vezes, faz quase com que o texto possua uma leitura no seu corpo e uma retícula de remissões nas notas de rodapé, frequentemente cartografias de outros artigos.

Por fim, optou-se por, metodologicamente, só serem referidas obras contemporâneas efetivamente vistas, demitindo a presença no texto de menções a obras de artistas unicamente conhecidas por referência bibliográfica, com uma exceção, a performance da artista norte americana Trisha Donnelly referida no capítulo 4.1.1. Esta opção prende-se a um princípio de proximidade em relação à prática artística que acredito enformar – inevitável e determinadamente – os estudos sobre arte.

As questões investigadas

A questão da representação é, em última instância, o destino desta reflexão, procurando testar a afirmação de que toda a arte é representação -- tematizada, a partir do contexto das vanguardas, como teste a si mesma e à sua viabilidade.

A interrogação que o texto tenta suscitar é sobre a fibrilação desta recorrente auto-representação, sempre sistematicamente tratada a golpes de desfibrilador transcendental na repetição da pergunta sobre as condições de possibilidade de um corpo, de uma imagem, de uma espacialidade, de uma ficção.

O segundo bloco temático prende-se a uma interrogação sobre a sobrevivência dos géneros (e dispositivos) artísticos, noção bebida a Aby Warburg, uma das presenças recorrentes do texto. Esta sobrevivência é pensada sob a forma de linhagens de questões, por vezes perseguidas a partir dos seus protagonistas.

É tentativa do texto equacionar a forma como estas linhagens de sobrevivências, na maneira como se tecem em torno de sistemas flexíveis de protocolos (sobre o que é a arte, o papel do espetador, a autenticidade, etc.) definem processos de suspensão da incredulidade, no fundo o magma ficcional que possibilita a arte em geral.

Agradecimentos

A muitos devo um agradecimento muito especial.

Aos artistas com quem trabalhei ao longo destes últimos vinte anos e me foram suscitando a reflexão que aqui se desenvolve, nomeadamente Julião Sarmento, Fernando Calhau, Helena Almeida, Lawrence Weiner, John Baldessari, Marina Abramovic, Jorge Molder. Ao João Queiroz, primeiro leitor deste texto e com quem mantenho um permanente diálogo, para além da relação com a sua obra que me tem interpelado sistematicamente.

Ao Doutor Abílio Hernandez que, como primeiro Diretor do Colégio das Artes me incentivou à apresentação desta dissertação nestes moldes. Ao Doutor José

António Bandeirinha que acompanhou e incentivou este processo. Ao Doutor António Filipe Pimentel, à Doutora Lurdes Craveiro, à Doutora Luisa Trindade pela forma amiga como me foram inculcando a prioridade de terminar esta dissertação. À Doutora Maria João Gamito que acreditou neste projeto desde o início.

Ao António Massano, revisor excepcional, que leu atentamente e corrigiu este texto, sabendo contornar as esquinas do acordo ortográfico, devo um agradecimento muito especial.

E, sobretudo, à minha família, a quem devo confiança.



Goya. *La confianza* | Confidence, 1797-98

“Hier aber”, versetzte Wilhelm, “sind so viele widersprechende Meinungen, und Man sagt ja, die die Wahrheit liege in der Mitte.” “Keineswegs!” erwiderte Montan, “in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich, wenn man es darnach anfängt!”

“Mas aqui”, disse Wilhelm, “as opiniões contraditórias são tantas que se diz que a verdade está no meio.” “De forma nenhuma!”, replicou Montan, “o que está no meio é o problema: impenetrável, talvez, mas também talvez aproximável, se for abordado da forma certa!”

Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*
citado por Aby Warburg, 1918

INTRODUÇÃO

ARTE, EM GERAL

1. Uso

No dia 25 de fevereiro de 1970, Lawrence Weiner, artista norte-americano cujo percurso se confunde com a própria história da arte conceptual, escreveu uma carta dirigida ao Allen Memorial Art Museum em Oberlin, no Ohio, respondendo ao convite que lhe tinha sido dirigido para participar numa exposição intitulada *Art in the Mind*, nos seguintes termos¹:

“Cara Althena Spear

A peça a incluir é:

Obstructed

Coleção: livre uso público

A única afirmação a ser impressa com a peça é:

O artista pode construir a peça

A peça pode ser fabricada

A peça não necessita de ser construída

Sendo cada uma igual e consistente com a intenção do artista, a decisão reside naquele que a recebe na ocasião da receção.

Acho que isto não traz dificuldade.

Em relação à construção, por favor lembre-se de que, como acima foi afirmado, não há uma maneira correta de construir a obra, como também não há uma maneira incorreta de a construir. Se a peça é construída, isso não significa que a peça é assim, mas tão-só como ela poderá parecer.

Atentamente,

¹ Alexander Alberro e Alice Zimmerman, *Lawrence Weiner*. Londres, Phaidon, 1998, p. 50.

Lawrence Weiner”

Pouco mais de um ano depois, a 15 de maio de 1971, numa entrevista realizada a Weiner por Willoughby Sharp², esta afirmação é objeto de questionamento por parte deste último, que pergunta ao artista se lhe é indiferente sob qual das três condições (a fabricação pelo artista, a construção por outrem ou a pura inexistência) a obra possa *ser*. Ao que Weiner responde:

- “Não me importa esteticamente qual das três condições abarca o trabalho. São as únicas três condições em que eu poderia pensar que não fossem pretensiosas ou complicadas. Eu posso, numa determinada altura, ter uma inclinação pessoal para construir algo, como posso ter uma particular aversão em relação à existência de um objeto. Não faz qualquer diferença. O trabalho existe para qualquer pessoa no momento em que alguém está consciente de que o trabalho – qualquer que ele seja – é colocado no contexto da arte por Eu (by I).
- Por ti.
- Sim. Ele existe nestes termos.
- Então existe dentro de uma estrutura de uso?
- Completamente dentro de uma estrutura de uso.
- E tens que o colocar dentro de um contexto de utilidade.
- Não utilitário, mas num contexto de uso.
- Dentro do contexto da arte?
- Fora do contexto da arte, estas condições seriam muito tontas. (...)”

Esta entrevista e a carta de proposta do trabalho por Weiner são momentos exemplares do desenvolvimento da ideia de valor de uso que permeabilizou a arte desde as primeiras vanguardas do século XX e suscitam um problema que é central para qualquer instância de um pensamento sobre arte. O problema pode ser formulado da seguinte forma: como se pode entender – ou ter uma relação com este *uso* – e com o valor da obra como indexado a esse mesmo uso

² Entrevista publicada originalmente em *Avalanche*. Nova Iorque, primavera de 1972. A versão usada é a incluída em Gerti Fietzek e Gregor Stemrich (ed.), *Having Been Said: Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 43.

–, se a obra de arte pede, sempre, uma posição tomada sob uma fórmula judicativa? Isto é, se uma obra de arte pede sempre um juízo (mesmo que seja o mais elementar e simples, que é o de decidir reter o olhar, fazer o espectador mudar o seu ritmo perceptivo), então como é que esse juízo, num contexto de uso, não é exclusivamente condicionado pelo *valor-de-uso* da obra? Ou pode sê-lo? Ou deve? Se assim for, quais são as condições deste juízo, ou *face a que* é que podemos produzir juízos? Porque é que, como e para quê, sob que condições, podemos dizer de uma obra que ela é *interessante*, ou *horrível*, ou meramente desinteressante? Como podemos fugir de apreciações que fiquem esmagadas pelo moralismo ou tomadas pela necessidade?

Não se trata, neste contexto, da questão do gosto, mas dos parâmetros que uma obra convoca dentro do seu contexto *como arte* até porque, como muito certamente diz Weiner, esse é o único contexto no qual uma obra de arte pode ser considerada, sendo evidente que a inerente tautologia, embora marcada pela tónica “conceptual” da linguagem artística da época, faz subir à superfície da discussão artística a inadequação entre a condição artística da arte e a sua necessidade de encontrar transcendentais situados fora-de-si, como se fosse possível fundamentar a consciência de si fora si mesma.

Esta questão, no entanto, só é formulável a partir de uma outra, central para a sua compreensão, que deriva da falência – ou da substituição – dos parâmetros produzidos para as obras dentro do universo das disciplinas artísticas, daquilo a que chamaremos “géneros artísticos” (precisamente para demitir a questão disciplinar), para esse outro âmbito (a que Lawrence Weiner chama o “contexto da arte”) que parece ter-se tornado num universo fluido de migrações de procedimentos, técnicas, tradições, história, estórias, relações, protocolos, ficções e documentos.

Nesse caso, poderemos ainda dizer que a arte é um campo único, uno e indivisível, que já não define cânones porque demitiu a questão das especificidades das suas disciplinas históricas? Como se articula este grande campo – no qual um objeto pode ou não existir, pode ou não ser fabricado

(pode ou não ser um objeto) – com a relação específica que, em si mesmo e em cada momento, cada ato, processo, acontecimento ou objeto artísticos definem?

Partamos, então, de um princípio, quase uma constatação empírica de uma situação suficientemente ampla para não passar despercebida: já não temos o hábito de ouvir artistas reivindicarem ser pintores, escultores ou fotógrafos.

São artistas.

Quer isto dizer que a sua atividade não é redutível aos campos de género que praticam, mas que se expande para um campo mais lato que é o da arte-em-geral. Ou podemos mesmo entender este campo mais lato de uma forma tão ampla que os procedimentos artísticos só existem como arte *enquanto* arte, sendo, nesse sentido, um conjunto de processos intrarremissivos, isto é, de sistemas de autoconfirmação.

Apesar disso continuamos a entrar em exposições e a ler livros que incluem fotografias, pinturas, desenhos, mas também vídeos, filmes, por vezes uma tipologia mais recente, mas que também tem nome, instalações. Outras vezes, no entanto, as instalações possuem um carácter mais longínquo em relação ao objeto artístico em si, sendo, sobretudo, acontecimentos, gestos comunicacionais declamatórios, votivos, soliloquiais ou coletivos. Por vezes também há *performances*, ou seja, práticas e gestos, desempenhos de ações mais ou menos reproduzíveis, mais ou menos documentáveis. Também para estas tipologias mais fluidas foi necessário encontrar novas nomenclaturas, não porque correspondam a uma tipologia absolutamente nova – porque, como veremos, têm a sua raiz nas práticas das primeiras vanguardas, nomeadamente no período entre 1909 e 1927³—, mas porque, na atual circulação de discursos e comentários sobre a produção artística, existe a necessidade de encontrar um argumento de primado político – por vezes francamente moral -, no carácter convivial das práticas artísticas coletivas ou marcadamente interventivas.

³ Tomamos estas duas datas como os momentos simbólicos que medeiam entre a publicação do “Manifesto Futurista de Marinetti”, no *Le Figaro* de 20 de fevereiro, e o apagamento das vanguardas russas pela subida ao poder de Staline.

A esta dicotomia, a este paradoxo de conflituosa relação entre a ideia de que a arte é **geral** e de que já não existem disciplinas artísticas (a que também é frequente chamar *médium*⁴, no singular) – embora elas existam e estejam aí, à frente de todos –, junta-se uma segunda contradição: o artista que circula entre vários procedimentos disciplinares ou de género, o que tem que dominar como competência? O que são os seus saberes específicos? Repare-se que as escolas de arte continuam a fornecer cursos de pintura e de escultura, bem como de novos *media*, de *performance* ou instalação, numa voragem de criação disciplinar frequentemente disfarçada de desconfiança disciplinar. A mesma divisão disciplinar, em última instância oriunda da academia e do sistema das Belas-Artes, continua a poder encontrar-se em muitas escolas de referência, enquanto noutras existem cursos completamente orientados para práticas generalistas, assentes em grande intensidade de debate teórico⁵. É também claro que alguns dos artistas mais marcantes dos últimos quarenta anos construíram percursos com base em obras de arte que, ou não são construídas pelos próprios (mas o resultado de encomendas a produtores de especialidades várias, como fotógrafos, operadores de câmara, oficinas variadas), ou representam, voluntária e declaradamente, uma inaptidão manual, uma

⁴ A adoção do termo “*médium*” é claramente problemática: implica uma conceção sobre a prática artística que desvincula o processo como uma entidade técnico-matérica do resultado material final da obra que será predominantemente intelectual. Ora, esta conceção – a que poderíamos chamar “cartesiana” e que teve algumas sequelas dentro do pensamento fenomenológico – merece ser problematizada. A prática artística não pode ser clivada entre um processo técnico e o seu resultado experiencial. Bem pelo contrário, existe uma indissociabilidade entre as metodologias de processo que um artista usa (nas quais se contam os recursos materiais e técnicos de produção da obra, mas também a teia de configurações intelectuais, afetivas, estéticas e sensitivas que ativa) e o resultado desse processo na relação com o espectador. Nesse sentido, preferimos o termo “género”, mais ambíguo, mas que convoca para o seu interior as linhagens de procedimento que o artista configura. Adiante, no cap. 1, voltaremos a esta questão a propósito da pintura, associando a questão do género à noção de dispositivo, na esteira de Michel Foucault.

⁵ O debate sobre os modelos de ensino nas escolas de arte é significativo da amplitude da questão que a profissionalização da arte e o paradigma da arte-em-sentido-amplio trouxeram. Desde o debate em França, com a publicação de textos de referência como o volume de Thierry de Duve, *Faire École*. Paris, Les Presses du Réel, 1992, ou os mais recentes livros de Boris Charmatz, “*Je Suis une École*”: *Expérimentation, Art, Pédagogie*. Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009; ou o volume editado por Steven Henry Madoff, *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2009; no campo da pesquisa avançada para artistas, é de referir o recente volume de Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2010.

incorreção processual face à tradição disciplinar, mesmo quando praticam determinadas disciplinas históricas como a pintura ou a escultura entendidas precisamente nas suas linhagens históricas ou, como no caso de Lawrence Weiner, nem sequer necessitam de existir. Por vezes, pretendem mesmo que a obra seja o resultado de um gesto inapto⁶, de um global desprezo pelas competências técnicas e o resultado de uma incorreção ou hesitação processual – e, neste caso, um dos exemplos maiores é, certamente, Bruce Nauman⁷, um dos mais influentes e importantes artistas da segunda metade do século XX, cuja obra se tem vindo a construir, simultaneamente, em torno de um primado de desadequação beckettiano e cirúrgico.

Esta situação, no entanto, continua a coexistir com a necessidade de efetuarmos escolhas e de produzirmos juízos, bem como do facto das obras solicitarem uma experiência de uma ordem particular, assente numa utopia de insubstituíbilidade – o que, paradoxalmente, é ainda mais claro no discurso sobre a *performance* e a performatividade, como veremos⁸.

1. Específico e geral

Podemos no entanto dizer, de uma obra cujo contorno disciplinar não existe ou não se sedimenta em nenhuma tradição que deposite critérios ou parâmetros de avaliação, que é “interessante”. O *interessante* é uma categoria estética curiosa

⁶ As estórias sobre a procura do gesto inapto variam entre a necessidade de produção de um gesto “puro” e não afetado pela técnica, ou de um gesto “infantil” ou ainda de um gesto “primevo” – para além dos exemplos de gestos cínicos que percorrem as segundas vanguardas, ou mesmo o período do chamado pós-modernismo, ou da arte global, para usar a terminologia mais recente de Belting e Weibel.

⁷ Embora Lawrence Weiner, em entrevista com Benjamin Buchloh (cf. Alexander Alberro e Alice Zimmerman, *op. cit.*, p. 16), afirme, precisamente, que o seu uso de tintas de *spray* deriva de uma necessidade de não ceder à tirania da competência técnica. O mesmo se passa em inúmeros campos da prática da pintura, desde a *art brut*, passando pela *bad painting* e pela *Neue Wilde* nos anos oitenta, até à desadequação e a vocação para o fracasso da obra de artistas como Bas Jan Ader, ou a maneira como a forma em dança claudicou a partir da demissão técnica de muita dança contemporânea convertida à qualificação ampla de *performance*, ou o uso de formulações vernaculares na escultura, como na arquitetura, etc. A respeito de Bruce Nauman, os caps. 2.2.3. e 4.2.3. abordam aspetos específicos do seu trabalho.

⁸ Cf. cap. 4.2, “Acreditar em fantasmas?”

e polivalente (de sabor claramente antikantiano⁹) que foi introduzida por Donald Judd num texto marcante de 1965,¹⁰ para dizer que uma obra de arte “só precisa de ser interessante”, por oposição a qualquer necessidade de representação, efetiva, simbólica ou meramente vinculada às categorias estéticas tradicionais. Em primeiro lugar, tomemos como possibilidade a hipótese de Judd estar perfeitamente consciente da implicação antikantiana da sua proposta. Mesmo que abduquemos desta possibilidade, fica uma afirmação de um enorme pragmatismo, associada à necessidade unitária da obra de arte, já que o *interesse* de que Judd fala radica na superação da ideia de complexidade em favor da unidade, ou seja, na proposta de uma arte que se afirma como realidade não-representacional e fenomenicamente *una* – sem composição nem representação.

Desta forma, a amplitude de procedimentos possíveis é tão alargada que perde todo o significado pensar a possibilidade de um qualquer cânone – o que consistia, precisamente, no ponto nevrálgico da demissão da pintura e da escultura como possibilidades ainda operativas em 1965. A obra de arte surge, agora, em sentido amplo, finalmente como projeto de libertação de qualquer limitação técnica ou material, histórica ou estética.

Este *projeto de libertação*¹¹ envolve uma dificuldade à partida, que é decorrente do estabelecimento de uma possibilidade de avaliação da obra de arte, no sentido em que a total possibilidade de utilização de materiais, de

⁹ Pela oposição em relação à ideia de “desinteresse” do juízo estético.

¹⁰ Donald Judd usou assiduamente o termo “interesting” como única categoria estética nos seus textos sobre arte, nomeadamente na crítica que desenvolveu em várias publicações periódicas entre 1959 e 1975, reunidos no volume Donald Judd, *Complete Writings, 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1976. De referir o uso do termo no texto (tido como fundador do minimalismo) “Specific Objects” (*Artyear*, dezembro de 1965).

¹¹ Acerca da ideia de arte como projeto de libertação, cf. Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, sobretudo o último capítulo dedicado a uma necessária arqueologia do modernismo. Nesse texto, aliás pouco comentado e certamente embrionário para o autor, surge tematizada a complexa questão da ética de libertação que subjaz a qualquer projeto artístico pela sua própria natureza *projetual*. A questão radica numa outra, a da premência política (e em que termos) do carácter projetual da prática artística, sabendo que, em qualquer confusão entre projeto e efetiva capacidade de mudança, espregueira sempre o fantasma autoritário.

técnicas, de referências e a diluição da obra de arte no espaço expositivo traz consigo a dificuldade de estabelecimento de parâmetros de avaliação – ou seja, de juízos. Antevê-se, então, a rutura com o universo da tradição estética que, mais uma vez, espreita no contexto de qualquer vanguarda. Poderíamos mesmo dizer que a tipologia das vanguardas se grava na desconfiança em relação à própria possibilidade de uma estética, possivelmente porque a estética se alimenta sempre de uma ideia de sujeito ou, em termos históricos, de uma ideia de humanidade¹² – categorias sob fogo para qualquer projeto de ruptura.

Poderíamos formular este paradoxo da seguinte forma: existe uma contradição entre a definição da arte como um projeto de experimentação, no qual a obra de arte perde os seus cânones, a sua autonomia, a legislação judicativa face à qual se afirma e mesmo o seu nome e a sua existência objetual e a necessidade de legitimar uma tal proposta fora de um contexto moral (que pode desenhar-se a partir de contornos políticos, putativamente científicos, de investigação ou outros, que Donald Judd¹³ também recusa). Repare-se que, no caso do pensamento de Judd – e no que dele sobrou para uma teoria sobre o minimal –, a questão chega a colocar-se em relação ao carácter autoportante da obra face ao espaço da sua instalação, foco primeiro do conflito com Michael Fried¹⁴. No entanto, esta contradição entre a estética e a condição flutuante da obra gera a necessidade de uma construção de uma nova linguagem de referência.

¹² Cf. José Jiménez, “La Modernidad como Estética, La Estética como Modernidad” in *Actas del Congreso Internacional de Estética*. Madrid, Instituto de Estética y Ciencias del Arte, 1993.

¹³ Embora, numa entrevista famosa (Bruce Gaser, “Questions to Stella and Judd”, *Art News*, setembro de 1966. Reproduzida em Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art, a Critical Anthology*. Nova Iorque, Dutton, 1968, p. 151), Donald Judd remeta o âmbito do seu trabalho para uma relação com a filosofia e a ciência alheadas do racionalismo apriorístico. Cf. Thierry de Duve, *Essais Datés I, 1974-1986*. Paris, Les Éditions de la Différence, 1987 p. 184.

¹⁴ O famoso artigo de Michael Fried “Art and Objecthood”, publicado na revista *Artforum* (junho de 1967) representa uma das mais importantes aproximações críticas em relação ao minimal (a que ele chama “literalism”), de uma perspetiva muito próxima em relação a Clement Greenberg. O argumento de Fried é o de que as obras de arte minimais são “teatrais” porque implicam uma determinada temporalidade e preocupação com as circunstâncias do encontro com o espectador o que leva a uma importância atribuída à inteira situação que inclui o corpo do espectador. Esta localização da questão da dissolução do objeto artístico numa situação (e o seu interlocutor é Robert Morris) é efetivamente visionária do desenvolvimento das artes nos anos seguintes – numa linhagem que se estende até nós – e a que poderíamos chamar uma tónica na performatividade, como veremos.

Assim, Donald Judd necessitava, em 1965, de criar um horizonte de expectativa que continuasse a permitir a avaliação da obra e a sua própria atividade como crítico. A frase ficou gravada: “uma obra só precisa de ser interessante”¹⁵.

A outra fonte de construção de uma teoria unitária da arte em geral é Joseph Kosuth – e, numa certa dimensão, o chamado conceptualismo. Em 1968, numa nota só publicada em 1991¹⁶, Kosuth tenta distinguir entre a sua preocupação com a constituição (a que prefere chamar “investigação”) de um trabalho artístico “tão geral como possível e em vários aspetos” da ideia de especificidade do trabalho de Judd, provavelmente o seu mais importante *alter ego* durante esses anos. O pequeno texto é importante porque coloca a nu uma das mais interessantes contradições da arte das segundas vanguardas: entre a vontade de anonimidade e generalidade das práticas artísticas que pretendem estabelecer-se como arte em sentido amplo e a inevitável especificidade de qualquer criação artística em si mesma. A mesma questão tem contornos mais complexos no texto “Art After Philosophy”, do ano seguinte¹⁷; Kosuth tenta separar arte e estética, situando a segunda no campo do gosto. A arte seria, segundo o seu ponto de vista, definida pela sua função que poderia ser descrita, explícita, a de aprofundar tautologicamente o campo da própria arte – o que tornaria o objeto artístico irrelevante. Repare-se que a predominância do termo “investigação” remete o trabalho artístico para um domínio de metáfora científica, reforçando, portanto, uma determinada aceção de “verdade” na prática artística, passível de uma epistemologia, mas não de uma estética, sendo marcada pela evolução no sentido da perda corporal em favor da imaterialidade da ideia. Na segunda parte do texto, Kosuth encontra os artistas que desenham o arco do “conceptual” (Terry Atkinson e Michael Baldwin,

¹⁵ Donald Judd, *ibidem*.

¹⁶ Joseph Kosuth, “Notes on Specific and General”, in *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (ed. por Gabriele Guercio). Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, p. 11.

¹⁷ O texto foi primeiramente publicado na revista *Studio International*, n.º 915. Londres, outubro de 1969, pp. 212-213. Em *Art After Philosophy and After*, pp. 13-32.

Lawrence Weiner (referenciado com reservas¹⁸), Christine Koslov, Douglas Huebler, Robert Barry, Ian Baxter, Franz Erhard Walther, Ian Burn, Adrian Piper, Mel Ramsden, entre outros. Mas o mais interessante é a necessidade de estabelecer uma genealogia que vai desde Marcel Duchamp até Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni e a geração de artistas ditos minimais (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Sol LeWitt¹⁹), circunscrevendo um passado e inaugurando uma história da arte da demissão objetual. Claro que a ideia central de que o campo da arte é um campo analítico de permanente repensamento tautológico sobre a sua definição implica a impossibilidade da sua circunscrição, o que, aliás, é detectado, anos mais tarde, pelo mesmo Kosuth no texto que escreveu em homenagem a Felix Gonzalez Torres, reconhecendo o “fracasso” do projeto conceptual precisamente pela sua circunscrição²⁰. Existe, na forma como Kosuth desenhou o tecido circunscrevível da arte a partir da conflitualidade entre *geral* e *específico*, um claro mal-entendido: enquanto Donald Judd se refere à especificidade de cada objeto artístico em si mesmo – à especificidade da relação fenomenológica que cada objeto artístico, em si mesmo (sobretudo quando as questões gestálticas se encontram resolvidas pelo uso de sólidos geométricos simples), convoca –, Kosuth opõe-se à especificidade de género ou disciplina, embora não pareça detetar a diferença entre estas duas utilizações do termo especificidade – como, num certo sentido, também Thierry de Duve²¹ não o parece fazer. Mas é a partir desse mal-entendido que a questão da anonimidade do trabalho artístico surge, embora de uma forma permanentemente negada pela própria prática artística, sucessivamente mais

¹⁸ Curiosamente, Lawrence Weiner é, deste grupo de artistas, aquele cujo trabalho tem mantido uma ligação mais permanente com o uso da linguagem e, portanto, aquele que simbolizaria, hoje, o paradigma do artista conceptual de uma forma mais radical. No entanto, o artista tem vindo a recusar o termo, a ponto de, numa entrevista recente, afirmar: “Pareço um humanista? Pronto, sou um humanista. Quero lá saber! Desde que não me chamem artista concetual...” Cf. Delfim Sardo, “A Arte não Precisa de Explicações: entrevista com Lawrence Weiner”, in *L+Arte* n.º 71, maio de 2010, p. 35.

¹⁹ Sol LeWitt foi o primeiro a usar a expressão *Conceptual Art*.

²⁰ Cf. Joseph Kosuth, “Exemplar”, in *Félix Gonzalez Torres* (ed. Russell Ferguson). Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 56.

²¹ Cf. Thierry de Duve, “Performance Ici et Maintenant: L’Art Minimal, un Plaidoyer pour un Nouveau Genre de Théâtre”, in *op. cit.*, pp. 159-205.

tomada pelo reforço *pop* da categoria “autor”, sistematicamente também negada²², ironicamente proposta atrás da utilização de processos industriais – e mesmo de uma terminologia da produção, de que a *Factory* de Andy Warhol é o exemplo mais conhecido²³.

Curiosamente, Lawrence Weiner, o nosso primeiro e radical cicerone, muito cedo reivindicou a natureza escultórica do seu trabalho. Numa entrevista conduzida por Benjamin Buchloh em 1997 esta temática é diretamente abordada:

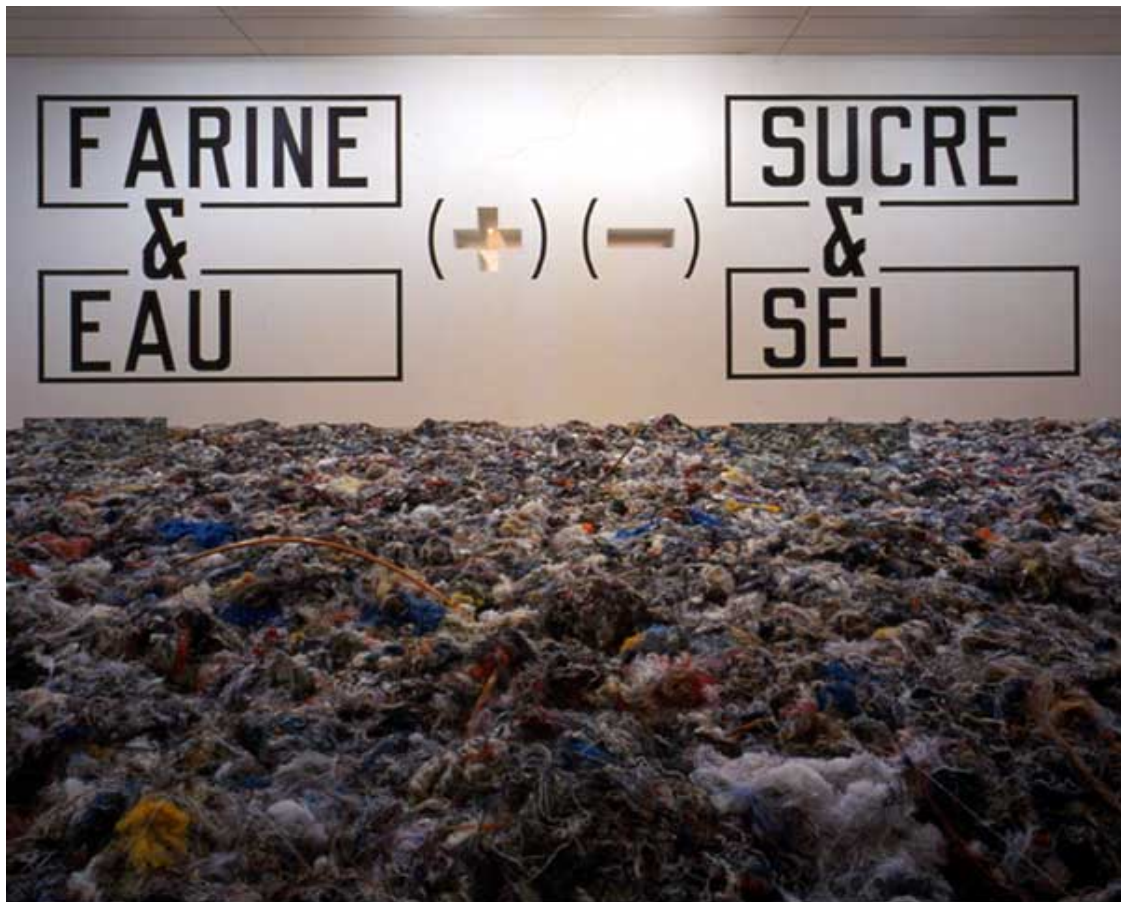
“**Buchloh:** But why would it even have to be discussed in terms of sculpture, rather than in terms of a qualitatively diferente project altogether?

Weiner: What would I call it? I call them ‘works’, I call them ‘pieces’, I called them whatever anybody else was coming up with that sounded like it was not sculpture. Then I realized that I was working with the materials that people called ‘sculptors’ work with. I was working with mass, I was working with all the processes of taking out and putting in. This is all a problem of designation. I also realized that I was dealing with very generalized structures in an extremely formalized one. (...) Therefore I did not think I was doing anything different from somebody putting fourteen tons of steel out. I said it was

²² Curiosamente, a crítica sistemática à categoria “autor” conhece, neste período, o seu momento mais intenso, com a publicação de dois textos essenciais: Michel Foucault profere, em fevereiro de 1969, a conferência “Qu’est-ce qu’un Auteur” (cf. M. Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Dits et Écrits I (1954-1969)*. Paris. Gallimard, 1994, pp. 789-821), bem como o texto de Roland Barthes do ano anterior (“La mort de l’Auteur”, in *Le Bruissement de la Langue*. Paris. Seuil, 1984, pp. 61-67). Por formas diferentes, ambos os textos fazem uma crítica à categoria “autor” oitocentista, reforçando o ponto de vista textual e performativo da língua e da função narrativa, de formas muito similares à desvinculação em relação à expressão que é ponto comum da maior parte dos processos artísticos durante a década de sessenta. Assim, se pretendêssemos encontrar um ponto comum da crítica ao modernismo que atravessa este período, seria porventura na falência da ideia de expressão que o poderíamos procurar.

²³ Há uma interessante sintonia entre o conceptual, o minimal e a pop a propósito desta luxúria da aparência industrial, hipoteticamente afastada do domínio da autoria – certamente longínqua do gesto como marca de autoralidade –, bem como uma temática que passa largamente o mundo subjetivo do artista para absorver o mundo –em-geral. A questão é detetada muito cedo, por Suzi Gablik, na “Introdução” ao livro *Pop Art Redefined*, de 1969 (John Russell e Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*. Londres, Thames & Hudson, 1969, pp. 9-20.).

possible that I would build it, I said it was possible to have someone else build it, and I said that it was possible just to leave it in language.”²⁴



Lawrence Weiner, *Farine & Eau (+) (-) Sucre & Sel*, 1998. No chão, encontra-se a peça de Robert Morris, *Threadwaste*, de 1968

Esta afirmação de que o seu trabalho é *escultura* pertence ao discurso que Weiner tem vindo, permanentemente e sob diversas formas, a desenvolver sobre o seu trabalho artístico, reforçando a noção de que a qualidade matérica e realista das suas obras, habitando a linguagem, remete para um campo físico rematerializado pelo espectador quando nos seus ambientes (ou *mises en scène* como frequentemente se lhes refere) reconfigura a obra – ou a representa em si. Este âmbito de pan-esculturização (que se desenha a partir de 1968²⁵) do seu

²⁴ Cf. “Benjamin Buchloh in conversation with Lawrence Wiener”, in Alexander Alberro e Alice Zimmerman (ed.), *Lawrence Weiner*. Londres, Phaidon Press, 1997, p. 12. Não se apresenta tradução porque a especificidade do texto inglês assim parece aconselhar.

²⁵ A este respeito, é particularmente relevante a conversa entre Weiner, Dan Graham, Carl Andre e Robert Barry, que teve lugar no Windham College a 30 de abril de 1968 a propósito

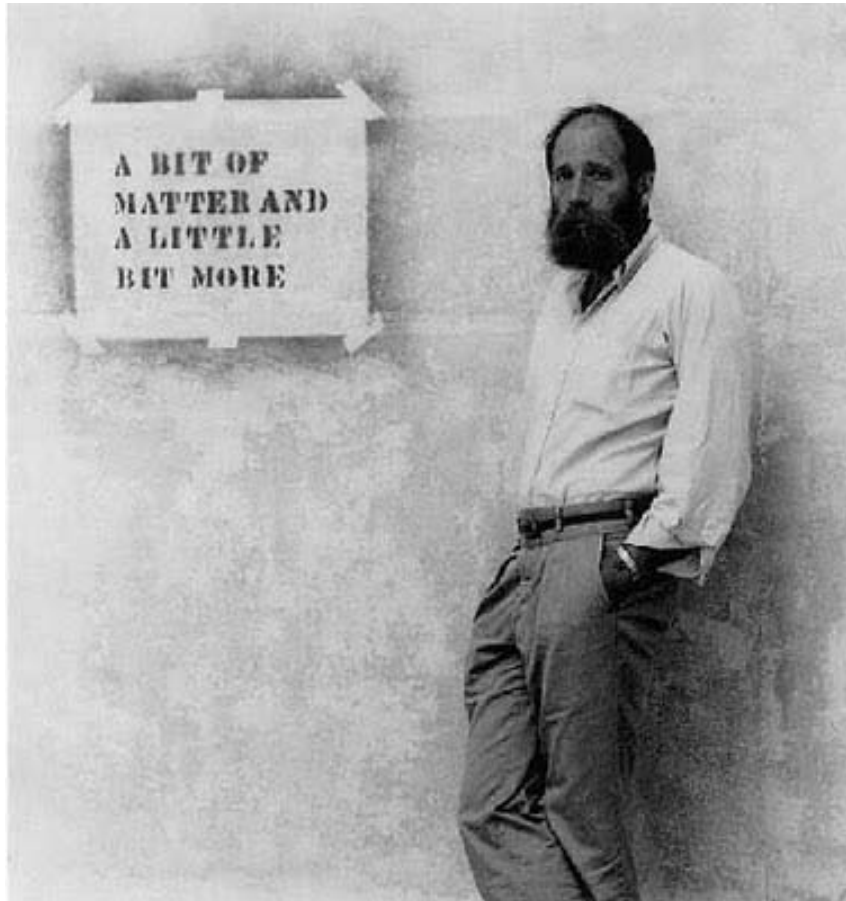
trabalho só tem correspondência, na arte da segunda metade do século, na terminologia de Joseph Beuys, com argumentações muito diferentes, mas resultando na mesma amplificação da escultura para um entendimento corporalizado da relação sensitiva e cognitiva (no caso de Beuys, também moral) do espectador com a obra. Curiosamente, a tipologia escultórica de Weiner, remetendo a obra para um domínio, como o próprio afirma, “realista”, abre um fosso entre a utilização da linguagem que o artista reivindica de uma total literalidade e a compulsão metafórica que, inevitavelmente, se processa na recepção, não sendo evidente como se posiciona Weiner sobre a metaforização do termo “escultura” que opera. No entanto, a sua recursiva utilização do termo e consequente valorização do “trabalho” que ele comporta parece, como veremos, situar-se a contraciclo em relação à desvalorização da matéria e dos seus processos de transformação que espregueia nos termos “desmaterialização” e “conceptual” – como também, pela aparência industrial e anódina, na *pop art*. Em Lawrence Weiner, existe uma curiosa proletarização do conceptualismo através da utilização de um ciclo que migra da linguagem para a escultura (via materialidade da relação realista e performativa com o espectador) e desta para a valorização do trabalho físico – invocado, mas não manifesto, na linguagem. Em todo o caso, e apesar dos ciclos das vanguardas, continuamos a produzir juízos sobre obras de arte, a ter experiências com objetos artísticos e a desenvolver teorias sobre essas mesmas experiências, frequentemente convocando referências históricas e contradizendo qualquer possibilidade de entendermos a experiência como um encontro-cómo-se-fosse-pela-primeira-vez.

Quais são as condições de possibilidade dos juízos artísticos ou, para utilizar uma expressão nodal da estética: quais são os seus transcendentais?²⁶ Esta interrogação implica uma segunda pergunta pelos transcendentais da própria

da exposição aí organizada por Seth Siegelau. Cf. Gerti Fietzek e Gregor Stemmerich, *op. cit.*, pp. 16-19.

²⁶ Acerca da noção de “transcendental”, cf. Giorgio Agamben, *Image et Mémoire, Écrits sur l'Image, la Danse, et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

obra de arte, demitido o cânone, a disciplina, a competência específica, a necessidade do objeto e a possibilidade de circunscrição do campo.



Lawrence Weiner, 1983, *Works and Re-Constructions*,
Kunsthalle de Berna

3. Trabalho

Ao longo das últimas década, vários têm sido os autores, quer artistas, quer teóricos, que se têm debruçado sobre a questão do médium e seus procedimentos, ora localizando a questão na linha de debate que vai do formalismo de Clement Greenberg para a ideia de objeto específico de Donald Judd, passando pela ideia de arte em geral de Kosuth ou tal como surge em Broodthaers – como é o caso de Rosalind Krauss²⁷ – ou localizando a temática em Duchamp, como fazem Thierry de Duve (num momento “pré” ou “pós-duchampiano”) ou, antes deste, Richard Wolheim – este centrando último a sua discussão em torno da questão do trabalho transformador do artista (embora seja claro que Marcel Duchamp nunca foi, ao contrário do que o dispositivo do *readymade* poderia fazer intuir, um artista para quem o trabalho manual fosse demissível da criação artística²⁸).

Curiosamente, a discussão em torno do *readymade* foi deslocalizada para a questão ideológica da arte-como-ideia e conseqüente recusa de qualquer manualidade fundacional do processo artístico, hoje só concebível no campo da pintura e, curiosamente, da *performance*, como veremos²⁹. A esta juntou-se uma versão a que poderíamos chamar “cartesiana”³⁰ de Duchamp ligada às

²⁷ Rosalind Krauss é um dos autores que escreveu, amiúde, sobre este conjunto de problemas, quer sobre a escultura (o ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44), quer sobre a noção de arte em geral (*A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*. Londres, Thames and Hudson, 1999), quer sobre as especificidades da pintura (*The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993). Mas também Thierry de Duve (*Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993) tem desenvolvido um extenso trabalho sobre esta questão associada à questão do ensino das artes ou do juízo estético.

²⁸ Em Duchamp, a questão seria mais ampla e diria respeito ao trabalho enquanto processo social que deve ser divorciado da prática da arte.

²⁹ Cf. cap. 4.2., sobretudo em torno de Matthew Barney e Joseph Beuys.

³⁰ A respeito do cartesianismo das vanguardas e da forma como estas defenderam, sob várias formas (poderíamos, nomeadamente, invocar o texto de Kosuth acima citado), um primado do pensamento sobre o corpo da obra, é interessante o ensaio de Daniel Herwitz, *Making Theory, Constructing Art: On the Authority of the Avant Garde*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1993. De uma forma perversa, poderíamos dizer que o ponto de vista da desobjetualização de Kosuth poderia ser, hoje, tomado de um ponto de vista claramente

condições da sua receção na década de sessenta pelos artistas que procuravam uma saída, nos Estados Unidos, para o panpictorialismo de Clement Greenberg – condensado no paradigma da “flatness”, da superficialidade do plano, só possível, naqueles termos, na resolução formal da pintura.

Central ainda para esta discussão foi o contributo dado, em 1965, pelo historiador Richard Wolheim, num texto intitulado “Minimal Art”³¹, no qual defende a ideia de que existe, em Duchamp, uma inversão do trabalho artístico em função de um processo de decisão – o que levaria a um recuo da importância do trabalho como força transformadora. Afirma Wolheim:

“Se olharmos a situação da arte nos tempos mais recentes, tal como ela se veio a formar, digamos, nos últimos cinquenta anos, encontramos uma crescente aceitação que tem sido outorgada a uma classe de objetos que, embora díspares em muitos sentidos – no seu aspeto, na sua intenção, no seu impacto moral –, possuem, no entanto, um aspeto em comum. Este aspeto comum pode ser expresso dizendo que possuem um conteúdo artístico mínimo.”³²

Assim começa o texto histórico de Wolheim que colocou na agenda o termo “minimal art” – embora, como veremos, a sua repercussão só transversalmente possa ter a ver com o chamado minimalismo americano. É um texto central para a arte da segunda metade do século XX, em todos os aspetos. Em primeiro lugar, começa por estabelecer um eixo de relações excêntrico, que se encaminha para o levantamento de um problema: o de saber por que é que alguns autores são considerados artistas, quando o seu trabalho se afasta dos habituais eixos de definição de um trabalho artístico. O segundo problema a

conservador pelo primado racional que faz pender sobre a obra de arte, desvinculada de qualquer possibilidade sensorial relevante na relação com o espectador.

³¹ Publicado originalmente na *Art Magazine* de janeiro de 1965, pp. 26-32.

³² “If we survey the art situation of recent times, as it has come to take shape over, let us say, the last fifty years, we find that increasingly acceptance has been afforded to a class of objects that, though disparate in many ways – in looks, in intention, in moral impact – have also an identifiable feature or aspect in common. And this might be expressed by saying that they have a minimal art-content (...).”, idem, *ibidem*.

que o texto se dirige é saber por que é que esses autores mantêm um grau de influência e incidência na prática artística a todos os títulos incontornável. Que o texto de Wolheim se restrinja a um núcleo de artistas que não se inserem no campo do minimalismo, é de somenos importância. O aspeto essencial é a constatação de que a questão suscitada se desenvolve dentro de um eixo que ultrapassa largamente a questão da manufatura, para se afirmar como uma temática central na produção da maior parte dos artistas seus contemporâneos.

Os artistas que Wolheim evoca como exemplificativos desta nova tendência para um “conteúdo artístico mínimo” são Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg e Marcel Duchamp, o último através dos seus readymades não assistidos.

A posição de Wolheim é tentar encontrar uma génese para uma possível teoria sobre a natureza da arte a partir das obras destes criadores.

Curiosamente, o exemplo tomado por Wolheim para enquadrar o problema de diminuição de gesto transformador que o trabalho destes criadores implica é a permanente presença da página em branco na obra de Stéphane Mallarmé. Este exemplo não é casual. Ao escolher o exemplo de Mallarmé, Wolheim está a colocar-se no centro do imaginário moderno, apanhado perante a esterilidade do gesto criativo, a *malaise de civilisation* que atravessa todo o modernismo. A sequência seguinte é fortemente irónica, mas coloca a questão dentro de um âmbito contraditório particularmente enriquecedor:

“Por que não podia Mallarmé, após um lapso de tempo, ter-se simplesmente levantado da sua cadeira e produzido a folha branca de papel como o poema que ele se sentou para escrever?”³³

É neste gesto que Wolheim encontra o eixo fundamental daquilo a que chamará *arte minimal*. Quer dizer que a *arte minimal*, neste sentido, assenta numa demissão do *fazer* em função de uma proximidade em relação à angústia do gesto criativo, o que implicaria, necessariamente, um sentido de “page

³³ “Why could not Mallarmé, after an interval of time, have simply got up from his chair and produced the blank sheet of paper as the poem that he sat down to write?”, idem, *ibidem*.

blanche” no centro deste processo artisticamente minimal. Ou que a ação artística é sempre um exercício de *restrição*, como em Mallarmé – ou, já agora, nos *Drawing Restraint* de Matthew Barney³⁴ –, a partir de uma possibilidade de contenção, violentamente provocada ou duchampianamente aparentemente displicente. Numa ou noutra aceção fica claro que o entendimento de Wolheim é o de que existe, no seio dos processos artísticos (a seu tempo³⁵) recentes uma tendência para o desvanecimento ou a recusa do “artístico” da arte.

De facto, a leitura proposta por Wolheim assenta, finalmente, numa importante pedra de toque da arte nas vanguardas históricas e nas segundas vanguardas (e que também seria do minimalismo em termos históricos): uma obra de arte *minimal* é aquela na qual foi reduzido ou suprimido o elemento trabalho, ou, em linguagem mais prosaica, o esforço manifesto. A apreciação não é geralmente aplicável, nomeadamente em relação a muitas obras de “apagamento” do trabalho transformador, como acontece no exemplo sistematicamente repetido que é *Erased De Kooning*, de Robert Rauschenberg (1953). Nas várias narrativas da estória, o ponto efetivo do apagamento do desenho de De Kooning por Rauschenberg reside na extrema dificuldade de o apagar, porque o desenho continha grafite, óleo e *crayon*, tendo demorado praticamente um mês a ser apagado – num intenso esforço de trabalho manual. Voltemos, no entanto, ao trabalho, categoria que é uma componente fundamental da nossa relação histórica com a obra de arte e provavelmente um dos aspetos fundamentais da sua avaliação, ou mesmo da possibilidade de avaliação da obra. A questão, como é colocada por Wolheim surge da seguinte forma:

³⁴ Damos o exemplo de Matthew Barney porque, adiante, voltaremos a este núcleo de trabalhos. Cf. cap. 4.2.

³⁵ O arco temporal a que Wolheim se refere é o dos “últimos cinquenta anos”, isto é, desde 1915.



Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning*, 1953

“Podemos sentir que Reinhardt ou Duchamp não fizeram nada, ou não fizeram o suficiente.”³⁶

É evidente que este problema central radica num entendimento do trabalho como a força motriz da criação artística, como a operação transformadora da matéria por excelência. Vale a pena invocarmos aqui a origem da palavra “trabalho” que, em português, surge da palavra francesa “travail” que, por sua vez, a partir do início do século XVI, significa sempre “uma obra a fazer”. Esta hipotética obra a realizar é o resultado de uma obrigação – por vezes contratual – com um encomendador e surge sempre associada à ideia de dor, de esforço³⁷.

³⁶ “Reinhardt or Duchamp, it may be felt, did nothing, or not enough”, idem, *ibidem*.

³⁷ A este respeito, será curioso repararmos como a palavra francesa “travail” tem, ela própria, um estranho percurso. Senão, vejamos: a palavra era utilizada desde o século XI, mas para designar um instrumento de tortura, o “tripalium”, constituído por três paus ferrados. Neste caso, “travailleur” era o carrasco que infligia uma tortura, um padecimento. A mesma

Ora, é esta ideia de esforço na produção artística, em sintonia com a ideia de revelação, própria da transformação do material como o valor específico da obra de arte, que a demissão duchampiana (no caso específico do *readymade* ou dos seus longos períodos de *époque* produtiva) do exercício de qualquer motricidade transformadora vem pôr em causa.

Claro que a consequência é enorme a todos os títulos. Por um lado, a nível simbólico, a supressão do trabalho corresponde, no caso específico do trabalho artístico, a uma supressão da identidade do autor – do artista, no sentido que lhe é dado a partir do século XVII, de “alguém que, com génio e com as suas mãos,” transforma uma matéria. Mas também, a nível económico, a supressão da dimensão trabalho tem enormes repercussões: como poderá, a partir de agora, ser estabelecido o valor da obra? Que outros parâmetros poderão ser tomados em consideração para a relação-valor desta estranha mercadoria? Podemos ainda continuar a testar as consequências desta operação a nível ontológico: qual a garantia de singularidade da obra? De onde nasce o seu estatuto? Porque é que uma obra deve continuar a ser excepcional se qualquer um a pode fazer (ou mesmo encomendar, eventualmente, ao mesmo produtor)? É ainda, no caso específico evocado por Wolheim, particularmente importante a relação com a ideia de expressão: a relação estreita entre produção artística e expressão, tão densa no período que antecede o texto de Wolheim (digamos que, *grosso modo*, durante os quinze anos antecedentes) intensificou o eixo de conexão entre arte e trabalho.

conexão com a ideia de dor e sofrimento pode ser encontrada no mesmo grupo semântico, na palavra “labor”, do latim *labor*, que correspondia à designação de qualquer atividade penosa. Portanto, podemos facilmente concluir que a ligação da ideia de trabalho a custo, dificuldade ou pena passa, a partir da modernidade, a estar associado à ideia de compulsão do cumprimento dessa pena por via contratual. A palavra trabalhador só iria aparecer, finalmente, a partir do século XVIII, com o estabelecimento de uma função social do trabalho, que só surge como categoria abstrata em termos do desenvolvimento teórico a partir de Adam Smith, que cria a noção de “trabalho em geral”. O trabalho em geral opõe-se ao capital e com ele deverá ter uma correspondência – ideia concretizada por Marx no século seguinte.

Esta era, aliás, uma das tónicas do discurso greenberguiano, pelo menos em termos implícitos, a partir da sua detalhada inventariação da categoria “*painterly*” em que divide a pintura a partir do século XVI³⁸.

Assim, estabelecida a relação entre expressão e valorização do trabalho, torna-se necessário para Wolheim demonstrar de que forma esta visão sobre o trabalho – necessariamente associada à manufatura e indefetivelmente conectada com a ideia de que a forma é realizada pela operação laboriosa do trabalho transformador – é limitada e não pode ser considerada o próprio da arte. Neste sentido, Wolheim necessita de realizar uma divisão fundamental: entre o trabalho como “deposição de tinta sobre a tela” ou, mais genericamente, como a operação de transformação material de um determinado suporte e uma segunda fase, de não menor importância: a decisão de que o trabalho chegou ao seu termo. Este segundo momento é aquele que faz com que o trabalho seja portador de sentido. Desta forma, o sentido da obra de arte deriva, em última instância, da decisão que o artista toma, num determinado momento, de que a sua obra (no sentido etimológico), chegou ao seu termo.

Temos, assim, uma segunda aceção para o termo trabalho tomado em sentido amplo, cobrindo por fim o momento em que a operação exercida na atividade artística adquire sentido.

Ora, no caso de Duchamp, sempre chamado à colação³⁹, o segundo momento cobre todo o processo de produção artística. Ressalve-se, em rigor, que esta

³⁸ Esta teoria sobre a importância do carácter *painterly* da arte americana a partir de 1943, data da primeira exposição de Jackson Pollock, pode encontrar-se num texto de “fim de época”, intitulado “After Abstract Expressionism”, publicado pela primeira vez na *Art International*, em outubro de 1962.

³⁹ A referência permanente a Duchamp é quase inevitável dentro de qualquer visão que tente ser compreensiva sobre este período. Este eixo perdido da análise da história de arte recente, complexo porque parte de análises com diversos pressupostos, torna-se evidente se atentarmos na rarefação da intervenção artística que Duchamp introduziu como prática a partir do seu abandono da pintura, ou mesmo na distanciação museologicamente irónica das *Boîte-en-Valise*, projeto de reunião de reproduções de uma parte importante da sua obra sob a forma de caixa, iniciado em 1938. Este museu em miniatura do seu trabalho, que valoriza aspetos até aí considerados menores (como a fotografia “Dust Breeding”, da acumulação de pó no *Grand Verre*, realizada em colaboração com Man Ray, ou a pintura *Tu M’*, executada para a sala de estar de Katherine Dreier), surgem reproduzidos na *Boîte-en-Valise*, fornecendo um mapa particularmente complexo de entendimento do seu trabalho. Desta primeira série da *Boîte-en-Valise*, produzida até à saída de Duchamp de França, viria a nascer uma segunda

conclusão só é válida para o caso dos *readymades*. Não é aplicável, de forma nenhuma, às obras mais importantes do seu percurso depois do abandono da pintura, nomeadamente em *Grand Verre* e *Étant Donnés: 1. la chute d'eau/ 2. le gaz d'éclairage*, peças nas quais Duchamp consumiu longuíssimo tempo de preparação, também em termos puramente físicos de ação manual própria⁴⁰.

No entanto, deixemos esta questão fora das conclusões de Wolheim, dado que, à data em que o texto foi publicado, não poderia ter visto *Étant Donnés: 1. la*

série, genericamente intitulada *Boîte ou De ou Par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*. (Desta série de reproduções, realizadas certamente a partir do material que Duchamp levava na bagagem a bordo do paquete português *Serpa Pinto* que o levou para Nova Iorque, existe um exemplar na coleção Berardo, datado de 1958.)

Entre o final da década de 50 e a década seguinte, a influência de Duchamp espalhava-se vivamente nos Estados Unidos e em Inglaterra, onde um jovem artista, Richard Hamilton, que tinha descoberto Duchamp em 1952, na exposição *Twentieth Century Masterpieces*, na Tate Gallery, decidiu traduzir as notas da *Green Box* para inglês, ao mesmo tempo que foi publicado o estudo de Robert Lebel *Sur Marcel Duchamp* e, no Canadá, saiu uma edição das notas da *Box of 1914* e da *Green Box* compiladas por Michel Sanouillet, da Universidade de Toronto. Se acrescentarmos a este facto a presença da Coleção Arensberg no *Philadelphia Museum of Art*, a partir de 1954, poder-se-á entender melhor a razão do conhecimento e curiosidade pela obra de Duchamp a partir de meados da década de 50 e a influência fortíssima na geração de novos artistas que, quer em Inglaterra, quer nos Estados Unidos, desenvolvia o seu trabalho em direção à *pop art* (o termo foi usado pela primeira vez, em letra de imprensa, pelo arquiteto britânico Lawrence Alloway em 1958), ou, mais tarde, nas gerações de minimais e conceptuais norte-americanos. A primeira razão para o contacto pessoal de Hamilton com Duchamp foi a sua suspeita de que a tradução que tinha realizado das notas da *Green Box* não seriam suficientemente rigorosas – o seu francês era insipiente e o seu colaborador era especializado em pintura veneziana do século XVI, embora dominasse o francês. Dessa necessidade de confrontar Duchamp com a tradução realizada, que, aliás, só teria resposta um ano depois, viria a nascer a série de trabalhos de colaboração entre Duchamp e Hamilton, nomeadamente o famoso *Grand Verre*, posteriormente assinado pelos dois artistas, que se encontra na Tate Gallery, em Londres.

Para uma arqueologia deste novelo de relações que se viria a refletir no trabalho dos artistas conceptuais, como Joseph Kosuth, seria certamente necessário percorrer o eixo de relações que se estendeu desde o *Black Mountain College*, quando John Cage, em consonância com as *White Paintings* de Raushenberg, compôs a obra *4'33"*, a que chamou um *readymade* sonoro. Ora a presença de Duchamp, apesar do longo silêncio do artista e da rarefação da sua obra, encontra vias de permeabilização a partir de meados da década de sessenta nos Estados Unidos – e é curioso verificar como a primeira retrospectiva de Duchamp em França tem já lugar na década de sessenta, no final da sua vida. Entre o surgimento da *pop*, o nascimento do conceptualismo, a desvalorização do objeto artístico e a falência da pintura, Duchamp é a figura aglutinadora (e ausente) para a arte que nasce na década de cinquenta.

⁴⁰ O caso da segunda obra é digno de menção, dado que foi produzida no ambiente solitário do seu estúdio, com a assistência apenas da sua segunda mulher, Teeny Duchamp. Testemunha única, Teeny, que faleceu com 89 anos em 1995, era particularmente relutante em falar dos métodos de trabalho do marido, como refere Calvin Tomkins. De facto, esta relutância veio a refletir-se no desconhecimento que possuímos acerca da estrutura do *Étant Donnés*, já que Duchamp trabalhou sempre nesta peça sem qualquer assistência, técnica ou outra, para além da ajuda de Teeny.

chute déau/ 2. le gaz d'éclairage, uma vez que a peça só foi apresentada (já póstuma) ao público em junho de 1969 e, de qualquer forma, ela representou, à época, uma poderosa contradição entre o que revelava do trabalho que tinha mobilizado Marcel Duchamp durante os últimos 20 anos da sua vida e a imagem que se tinha formado do artista a partir do seu abandono da pintura, das declarações antirretinianas ou da sombra de abandono da própria produção artística em favor do xadrez.

Outro autor que reflete sobre as vicissitudes da noção de trabalho no contexto das vanguardas é Peter Bürger⁴¹ que, no entanto, recoloca a questão situando o problema do trabalho no centro das vanguardas, pela afirmativa ou, mais frequentemente, pela negação – curiosamente, dando como exemplo, precisamente e mais uma vez, o *readymade* (que é usado como antonomásia da demissão laboral da criação artística). Nesse sentido, a categoria trabalho seria um dos alvos da reconfiguração das vanguardas no século XX nos seus vários avatares.

Voltando ao texto de Wolheim, a classificação do sector de produção da obra que diz respeito à decisão como trabalho, expandindo-a a todo o processo criativo e produtivo da obra de arte, representa uma opção significativa a dois níveis: por um lado, consubstancia-se num processo a que Ad Reinhardt chamava “desmaterialização” – termo que, pela mão de Lucy Lippard, viria a caracterizar todo um importante segmento das vanguardas deste e do outro lado do Atlântico a partir de 1973 (se tomarmos como referência a publicação do heterodoxo volume de Lippard⁴²), ou 1968 (se tomarmos a exposição emblemática de Harald Szeeman, *When Attitudes Become Form*, de 1968/69, como pedra de toque). Por outro lado, parece evidente que a noção de trabalho se dilui no seio de um processo de gestão de projeto, na medida em que a produção tida como a relação formal da mão sobre o suporte passa a ser progressivamente substituída pela conceção da criação artística como a

⁴¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 55-59.

⁴² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova Iorque, Praeger, 1973.

gestação – ou mesmo a gestão – de um *projeto* (num sentido muito próximo à aceção deste termo na linguagem da engenharia e da arquitetura) que possui uma raiz relativamente longínqua (mas inescapável), como veremos, no construtivismo russo – na medida em que o termo *Konstruksia* se reporta mais à conceção e planificação do que à atividade física de adicionar, de colocar uma coisa sobre outra –, transformando-se no termo incontornável que atravessa as duas vanguardas do século.

4. Desmaterialização, desobjetualização, processo e projeto

Este tópico projetual encontra-se descrito no livro de Lucy Lippard que o associou à ideia de desmaterialização a partir da complexa relação entre a multiplicidade de caminhos artísticos que se cruzam em Nova Iorque na década de sessenta e que possuem como ponto comum a necessidade de pensar o processo criativo a partir da tentativa de demissão das disciplinas artísticas, prescindindo dos seus resultados objetuais – e, portanto, da alienação que advinha da mercantilização da mercadoria artística e da substituição da noção de valor-trabalho pelo valor-autoria (e consequente tónica na expressividade, na marca autoral como garantia da genuinidade da obra de arte). A solução seria para muitos artistas, como refere Lippard, a demissão da produção artística, ou a conversão da criação artística num processo de partilha de informação, ou a omissão como estratégia, ou, finalmente, a *tabula rasa* (agora como metáfora irónica). O exemplo de John Baldessari, que em 1970 queimou toda a sua produção artística entre 1953 e 1966, a par da promessa de nunca mais produzir “boring art” é significativo deste novelo de desconfiança, ironia e radicalidade em torno da formalidade da criação artística, gerando, simultaneamente, novas formalidades sob a forma de protocolos que, nesta fase, são frequentemente escritos – sob a forma de listas, índices, inquéritos, contratos, arquivos, enfim, tudo o que pertence à categoria do *role* que, por si

mesmo, não produz estética porque não adiciona objetos ao mundo, apenas os contabiliza, descreve, classifica.

Este arco de transferência marca, também, uma textualização da criação artística, sobretudo pela progressiva importância da palavra – quer usada como imagem, quer como texto que substitui a imagem – em sintonia com a progressiva dominação da semiologia e da semiótica que perpassa os campos dos estudos literários, da filosofia, da sociologia e, inevitavelmente, dos estudos artísticos. A(s) teoria(s) da informação que se formam intensamente a partir de Marshal McLuhan serão de alguma forma virais no contexto artístico, convertendo a obra de arte em informação. No contexto britânico, esta tônica na linguagem situa-se na continuação do *Destruction in Art Symposium*⁴³ de 1966 (que reuniu Gustav Metzger, John Latham, Bob Cobbing, Barry Flanagan, Yoko Ono, e alguns acionistas vienenses) e introduziu a temática do nada, ou do nulo, como a radicalidade possível no campo da arte – ainda em sintonia com uma memória dada e com uma certa romanticização dos processos de desgaste do ato criativo.

Numa análise um pouco mais atenta do livro de Lippard, no entanto, os trabalhos que usam texto nas suas inúmeras formas (como contabilização, registo hipoteticamente documental ou como medida) coexistem com trabalhos que implicam deslocamentos matéricos no exterior – por vezes massivos –, como com trabalhos artísticos que derivam de tarefas desenvolvidas com o corpo, por vezes com esforço manifesto.

Podemos, portanto, fazer um ponto de situação nos seguintes termos: a desvinculação entre a produção artística, o trabalho manual e o concomitante uso de processos industriais (por vezes mesmo, só a aquisição de um “aspeto” industrial) constitui um ponto importante na desvinculação entre arte e trabalho (na sua aceção primeira, como manufatura) e, conseqüentemente, na abertura do universo artístico a práticas heteróclitas que não assentam na ideia de

⁴³ A respeito deste processo de crescimento da tônica na linguagem e no apagamento do objeto no contexto britânico, cf. *Live in Your Head: Conceito e Experimentação na Grã-Bretanha 1965-1975*. Lisboa, Museu do Chiado, 2001. Sobretudo, é de atentar no texto de síntese de Clive Phillpot, “Do Nada” (pp. 9-15) que estabelece a genealogia da tônica linguística de muitos dos trabalhos relevantes neste contexto.

modificação da matéria. Podem, pelo contrário, assentar num universo projetual ou apropriacional, no sentido de uma progressiva importância da linguagem no contexto da prática artística.

A expressão (quer em sentido psicológico e subjetivo, quer em sentido grupal) deixa de ser o motor da produção artística, convertendo-se o projeto, a partir dos seus modelos mais próximos (a arquitetura, o *design* comunicacional, a investigação científica) como a matriz da produção artística.

Frequentemente, esta vinculação a tipologias que parecem prescindir do objeto enquanto objeto existe em sintonia com a saída do espaço galerístico e museológico – o que é perfeitamente compreensível numa geração de artistas que não possuía ainda um tecido de mediação para a estranheza do seu trabalho – em direção ao espaço da cidade ou, mais frequentemente, do terreno baldio, do que não possui proprietário e pertence à mesma categoria do “livre uso público” de que fala Lawrence Weiner. Esse aspeto é suficientemente patente na inventariação feita por Lucy Lippard, cuja obra é, essencialmente, um reportório produzido por quem assistiu ao carácter heteróclito das intervenções reunidas sob o guarda-chuva da arte conceptual, mas que viria a conhecer muitos outros nomes na altura: *process art*, *earthworks*, *land art*, *anti-form*, *micro-emotive art*, *possible art*, *impossible art*⁴⁴, etc.

Um dos momentos essenciais para o estabelecimento deste campo, com toda a dimensão de fuga, desvanecimento e recusa da forma, surge com a exposição *Live in Your Head: When Attitudes become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, concebida por Harald Szeeman para o Kunsthalle de Berna, em março de 1969. No texto introdutório do catálogo produzido para a posterior apresentação no Institute of Contemporary Art de Londres, ainda no mesmo ano, Szeeman estabelece uma genealogia para o trabalho (muito diverso) dos sessenta e nove artistas apresentados, entre os quais se contam as figuras mais destacadas da arte conceptual nascente

⁴⁴ As últimas referências são retiradas do texto de Harald Szeeman “About the Exhibition”, no catálogo da apresentação no ICA de Londres da exposição *When Attitudes Become Form*, aí intitulada *Live in Your Head*. Londres, ICA, 1969.

(Kosuth, Weiner, Huebler), os artistas da recém-surgida *Arte Povera* italiana⁴⁵ (Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Janis Kounellis), artistas que tinham saído do contexto minimal (Carl Andre, Robert Morris), bem como outras que iniciavam o seu percurso (Bruce Nauman, Robert Smithson, Keith Sonnier), para além da figura tutelar que já era Joseph Beuys (o elo com o movimento Fluxus) e a herança de Pollock, os *Happenings* e, evidentemente, Duchamp.

Se o texto define com clareza que o que une os artistas é a necessidade de desistirem do objeto artístico em função de uma muito maior liberdade criativa, expondo o processo (o gesto criativo, romanticamente tomado, como deteta a crítica do *Die Weltwoche*⁴⁶), o resultado em exposição, para além da documentação que é apresentada das intervenções artísticas em exterior, é claramente material, sendo mais patente a crítica à forma do que a crítica ao objeto. Nas notas preparatórias da exposição transcritas do diário de Harald Szeemann, pode ler-se:

“Escrevi a Nina Kaiden⁴⁷ com a minha proposta para a exposição: um confronto entre artistas da Imagem Poética Fria (*Cold Poetic Image*), que chegaram a novos problemas no seu trabalho (Duchamp como pai, depois Fahlström, Andre, Pistoletto, Flavin), com os novos artistas.”⁴⁸

Temos, portanto, um outro e significativo ponto a anotar: a direção que motiva Szeemann é o surgimento de uma poética fria, isto é, de um trabalho artístico eventualmente centrado na documentação ou no arquivo, na ação exterior ou o no projeto, mas sempre em função de uma poética que demite a expressividade. Este é, portanto, o ponto no qual a clivagem entre a antiarte das vanguardas

⁴⁵ O manifesto que instituiu a *Arte Povera*, de Germano Celant, foi publicado em 1967, após a realização da exposição homónima em Génova. Cf. Germano Celant, “Arte Povera”, *Flash Art* n.º 5, 1967.

⁴⁶ Cf. Maria Netter, in *Die Weltwoche*, 28 de março de 1969, reproduzido em Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer (ed.), *Harald Szeemann With By Through Because Towards Despite: Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurique, Edition Voldemeer, 2007, p. 226.

⁴⁷ À época, diretora de Artes Visuais da Ruder & Finn, de Nova Iorque, a agência de comunicação que trabalhava com a Phillip Morris, patrocinadora da exposição.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 245.

modernistas e a convulsão dos anos sessenta assenta – na produção de poéticas artísticas que, prescindindo da narrativa das *grandes poéticas*, tomam o microacontecimento das *poéticas frias* como o seu paradigma. Harald Szeemann desenvolveria este ponto de vista na sua *Documenta 5*, em 1972, em torno da noção de “Mitologias Individuais” que surgiu, de forma intuitiva, a propósito do trabalho de Étienne Martin. Este desenvolvimento de um ponto de vista em torno das poéticas individuais, produzido a partir do grupo central de sessenta e nove artistas da exposição do Kunsthalle de Berna de 1969 e estendendo-se às imagens que, não sendo oriundas do tecido da arte (imagens da imprensa, publicitárias, de propaganda política, do urbanismo utópico⁴⁹), foi contribuindo para desenhar diferentes dimensões do “real” e, nesse percurso, construir um hipotético paradigma de ligação indissociável entre arte e vida (provavelmente, o esboço de um paradigma que não estaria de facto contido no projeto de Szeemann). O centro do trabalho do curador suíço foi, na *Documenta 5*, muito mais o de desenvolver processos de tomar as *Mitologias Individuais* (*IMs*, como se lhes refere) como o campo a partir do qual se podem pensar os:

“diferentes níveis de realidade (no contexto das *IMs*) e perguntar sobre os pré-requisitos de visualização e então se poderá ver que é a afirmação mais subjetiva que constrói mais pontes”.⁵⁰

O campo da intersubjetividade assente nas *IMs* traz consigo – o que, aliás, é claramente consentâneo com a multiplicidade de propostas que Szeemann mapeou – uma nova situação totalmente irreduzível à síntese dos estilos, ou seja, aos paradigmas da História da Arte, a partir daí com o seu fim repetidamente anunciado, como posteriormente a própria arte, como teremos ocasião de focar.

⁴⁹ É interessante recordar como Yona Friedman e os Archigram tiveram um papel importante na secção da *Documenta* ligada à questão da realidade da cidade.

⁵⁰ Harald Szeemann, *op. cit.*, p. 318.

Assim, o nosso programa de trabalho tem aqui o seu primeiro ponto central: como podemos perseguir os caminhos destas micropoéticas na vaga destas segundas vanguardas, na forma como esta vaga inundou as práticas artísticas e, insidiosa, perpassa pelas tipologias artísticas que, estiolando a forma, resistem.

5. Arqueologia

Retomemos, no entanto, a tentativa arqueológica de encontrar outros momentos fundadores, agora que o momento duchampiano (neste aspeto que nos interessa), circunscrito à questão do *readymade*, em termos tipológicos, bem como à questão do abandono da pintura e da definição da arte, em termos ontológicos e estéticos, se encaminhou para o advento das micropoéticas.

Buscando outro ponto de vista, é imprescindível determo-nos na enorme história que a *ideia de arte-em-geral* possui no interior das vanguardas russas, nomeadamente a sua inscrição numa mais longa tradição originária de um pensamento espiritualista russo oitocentista.

Repare-se que a ideia romântica de *Gesamtkunstwerk*, tão importante para Wagner em Bayreuth e claramente definida a partir de 1849 (em “O futuro da arte”⁵¹), representa uma proposta cumulativa dos saberes e práticas artísticos em função de uma arte maior e, conseqüentemente, de um maior envolvimento do espectador – que o modelo clássico do teatro de Bayreuth iria tentar concretizar.

No entanto, a ideia de *Gesamtkunstwerk* irá atravessar os setenta anos seguintes de várias formas, nomeadamente através de momentos de retorno à ideia de totalidade, de uma forma muito próxima em relação à ideia de revolução, corolário político do pensamento moderno (curiosamente, o *Manifesto do Partido Comunista* foi publicado em 1848, e a ideia de totalidade na obra de arte será particularmente relevante para os artistas das vanguardas russas que se

⁵¹ Richard Wagner, “Das Kunstwerk der Zukunft”, 1849, in *Sämtliche Schriften und Dichtungen: Volume I*, pp. 194-206.

envolveram, de forma muito empenhada e próxima, na revolução de 1917, nomeadamente Vladimir Tatlin, Lazar Lissitzky e, num certo sentido e durante um período relativamente delimitado, Kasimir Malevitch).

Alguns momentos são particularmente relevantes na afirmação desta globalidade. Tentemos salientar os seguintes, porque parecem estruturantes:

Em primeiro lugar, a influência de uma tradição holística russa que remonta a Mamontov, o *mogul* dos caminhos de ferro russos que tentou estabelecer uma comunidade criativa de artistas, com Dostoievski, Rimsky-Korsakov, Mussogorsky, Gorky e, acima de tudo, uma ampla ambição de conversão da arte numa imersão na realidade, tornada grandiloquente, da vida.

Em segundo lugar, o pensamento filosófico de Soloviev e, sobretudo, do seu discípulo Andrei Belji. Este último publicou, em 1910, um importante livro, muito influente para toda uma geração de artistas russos, intitulado *Simbolismo*. Neste livro, Belji defende a ideia de que o conhecimento da arte é um conhecimento “sem razão” (*bezumnoe possimanie*). Ora, este ponto de vista, que pretere a razão face a um tipo de relação suprarracional, é a origem do movimento *Zaum* (*za* = “sobre” e *um* = “razão”), que propõe a arte como um processo que, radicado na espiritualidade, possui o seu foco fora da proeminência do objeto.

O conceito de “ausência de objeto”, ou *bezpredmetnost*, acaba por ser fundamental para toda uma geração de artistas e intelectuais russos, desde Diaghilev, passando por Boris Pasternak, Roman Jakobson, Khlebnikov (com a sua poesia sonora) e Malevitch, que radica a sua obra, a partir de 1913 (ou da exposição *0,10*, de 1915), na emulação do ícone como imagem que não representa⁵² – e que, portanto, não se situa no mesmo eixo da pintura oriunda de processos de representação, para ser, sobretudo, imagem descarnada. A este respeito, escrevia Donald Judd, em 1974⁵³, que Malevitch tinha sido o primeiro pintor a produzir uma pintura de campos cromáticos enquanto campos cromáticos e, assim, absolutamente desligada de qualquer questão

⁵² Cf. cap. 1.2.

⁵³ Donald Judd, “Malevitch: Independent Form, Color, Surface”, in *Art in America*, março/abril de 1974.

representacional exceto da sua tautologia (o que soa estranhamente familiar). Ficamos, então, com dois tópicos que surgem associados: a ideia dúbia de que a obra de arte total é o resultado de um concurso de disciplinas artísticas (e a primeira ideia de Wagner seria identificar a *Gesamtkunstwerk* com a reunião da música, do teatro e da arquitetura) e, simultaneamente, é a uma experiência global para o espectador; e a desvalorização do objeto artístico face a uma valorização do processo, segundo um modelo que é o da arquitetura como metodologia processual.

A *Gesamtkunstwerk* transforma-se, portanto, na utopia de uma imersão total para o espectador, num absoluto campo de imanência, transformando as disciplinas artísticas em meros recursos de construção deste espaço absoluto de experiência, o que, por exemplo, Kurt Schwitters salienta em várias declarações, desde as várias versões do texto *Merzbühne*⁵⁴, como também na famosa carta a Alfred H. Barr (à época responsável pelas coleções e ex-diretor do MoMA de Nova Iorque), de meados da década de 1930⁵⁵.

Temos, então, configurado aquele que deverá ser considerado o primeiro momento essencial de problematização da natureza artística como agenciamento das diversas disciplinas, primeiro, de géneros a-disciplinares, depois, em favor de uma prática artística heterodoxa e ampla que possui as seguintes características:

Em primeiro lugar, uma *desvalorização da ideia de disciplina artística* em função do estabelecimento de uma prática artística de hibridização, na qual as disciplinas de projeto, nomeadamente a arquitetura e o nascente *design* tomam o papel de modelos.

Em segundo lugar, a invasão de uma metáfora que tem em diversos momentos irrompido nas práticas artísticas. Trata-se da identificação da *arte como experiência* e a prática artística como *laboratorial*, o que surge pela boca de

⁵⁴ Cf. John Elderfield, *Kurt Schwitters*. Nova Iorque e Londres, Thames & Hudson, 1985, pp. 94-171.

⁵⁵ Cf. carta de Kurt Schwitters a Alfred Barr, de 23 de novembro de 1936, citada por John Elderfield, *op. cit.*, p. 156.

Lissitzky, em 1921, na famosa conferência no INKHUK, na qual também afirmaria que o destino da arte é o “espaço real”⁵⁶.

Em terceiro lugar, uma tônica no carácter de utilidade e premência social da obra de arte, frequentemente ao serviço da Revolução, quer sob a forma da metáfora, quer como efetivo projeto de proselitismo.

Por último, um entendimento conectivo da obra de arte, ou seja, uma versão da obra como dispositivo que edita uma experiência através de uma temporalidade.

A tarefa que nos reservamos é tentar compreender a relação destes tópicos constitutivos do campo da arte em sentido amplo com as transformações que se produziram na continuidade das práticas artísticas no contexto dos diferentes géneros, tentando mapear as condições de possibilidade testadas no processo moderno.

Para tal, necessitaremos de percorrer os campos heteróclitos da pintura (caps. 1.1 e 1.2); da escultura e da espacialidade (caps 2.1. e 2.2.), das imagens produzidas a partir de dispositivos óticos (caps. 3.1. e 3.2.) e o grande campo do uso do corpo (caps. 4.1. e 4.2.) para reconhecermos os critérios e as possibilidades de desempenho, ou seja, identificarmos os transcendentais da prática artística, bem como os processos que vão criando jogos protocolares que permitem encontrar o face-a que possibilita a experiência da arte e a produção de juízos.

6. Assim,

O projeto de libertação que se vai configurando pertence ao domínio da expectativa de criação um lugar protocolado e móvel que se foi definindo cada vez com maior dificuldade, simultaneamente conectivo, participado e

⁵⁶ Tal como citado por Eva Forgács, “The Many Utopias of El Lissitzky’s Proun Room”, in Nancy Perloff e Brian Reed (ed.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, pp. 56-56.

auspiciosamente não-autoritário. Parte substancial deste périplo que vai atravessando a arte dos últimos cem anos prende-se com a proposta utópica de que a representação seria derradeiramente afastada em função de uma pura presença não-representacional. Esta utopia de que a arte poderia viver da pura abstração é um dos pontos de reflexão permanentes dos capítulos que se seguem, sendo sistematicamente testada a ideia de que o campo da arte é, necessariamente e pelo contrário, um campo representacional – mesmo se se trata de representar a possibilidade de um gesto através de um gesto.

Concomitantemente – e em ligação com a questão representacional –, a arte, desde o modernismo das primeiras vanguardas, veio a tentar resgatar o real a partir de uma noção, central para o projeto deste universo de referência utópico, coletivo e participativo que seria a reiterada ambição de existir no “espaço real”.

Desde a sua utilização por Lissitzky a partir de 1921, o termo espaço real surge, em 1965, no discurso de Donald Judd, como, em 1969, nos textos de Robert Morris, como surgiria, em 1971, no discurso de Lawrence Weiner e no de muitos outros. Em qualquer dos casos existe uma tentativa de expansão do artístico em direção aos grandes desígnios coletivos, como em direção aos recantos da subjetividade ou mergulhando nas teias de um pensamento analítico. O nosso ponto de partida é o de que essa pulsação em direção à expansão do artístico para outros territórios (absorvendo, na modernidade, todo o sentimento de perda que configura o moderno, desde “a *Angst* heideggeriana, o *inouï* dos surrealistas, o *dépaysement* de Roquentin em *La Nausée*⁵⁷” etc, bem como, na pós-modernidade, o carácter líquido, intersticial, a micropolítica).

Existe, portanto, uma tendência no sentido da exogenia que, provavelmente, de uma forma ou de outra, marca toda a arte do século XX, tendo o seu corolário a partir das segundas vanguardas e que pode ser associada a vários vetores: por um lado, prende-se à ideia de que a arte deve sair de si, deve invadir o terreno

⁵⁷ Como diz Thierry de Duve, “Performance Ici et Maintenant: L’Art Minimal, un Plaidoyer pour un Nouveau Genre de Théâtre”, in *Essais Datés, I, 1974-1986*. Paris, Éditions de la Différence, 1986, p. 162.

da vida, ou do social, ou do cultural, ou do político. A arte, durante uma boa parte do século, está em fuga de si mesma, recusando-se, anunciando a sua morte via morte dos seus procedimentos. Esta demissão da sua história representa uma demarcação em relação à tradição contemplativa/estética em função de um processo deslocalizado – e, por isso, a necessidade de reformular a estética a partir do estranho, do deslocado, do intersticial, do não-técnico ou então, bem pelo contrario, a partir da *low culture*, do consumo de massas, do tecnológico e do industrial.

Por outras palavras, a arte afirma-se do espaço real como oposto ao espaço de representação, sendo privilegiadas as noções de que a prática artística só pode representar o campo social e os seus processos de representação coletivos, por vezes técnico-científicos – como os artistas que fazem arquivos, inventariações, entrevistas, debates, construindo um permanente e fascinante processo de ventriloquismo – ou, então, representar-se a si mesma.

Em segundo lugar, existe uma tendência endógena, que assume como tarefa o alargamento do tecido artístico a partir de um questionamento dos processos artísticos *enquanto* processos artísticos, em contextos artísticos, uma espécie de genealogia tautológica. Não estamos a referir-nos só ao modernismo pictórico de Clement Greenberg e à sua necessidade de encontrar uma expansão para o campo da pintura que a transforme profundamente em si mesma mas, por exemplo, à saga da pintura monocromática, ou ao trabalho sobre a natureza do suporte, ou à tónica analítica do pensamento sobre as artes, a metáfora da arte-como-linguagem assimilada como único destino absoluto da prática artística. Estas duas possibilidades existem frequentemente em simultâneo, como duas faces de Janus: a arte quer encontrar permanentemente o(s) seu(s) próprio(s) sendo outra(s) coisa(s).

Recentemente, o teórico e diretor de museu francês Nicolas Bourriauld⁵⁸ tem vindo a defender a ideia de que, durante a década de 90, se teria vindo a desenvolver uma arte relacional, uma prática artística centrada em mecanismos de convívio social. Os seus exemplos são Douglas Gordon, Félix Gonzalez-

⁵⁸ Nicolas Bourriauld, *Esthétique Relationnelle*. Paris, Les Presses du Réel, 1998.

Torres, Rikrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Dominique Gonzalez Forster e Philippe Parreno. A tónica que põe nestes artistas, num texto que começa de uma forma muito semelhante a um texto de Rosalind Krauss, da década de setenta⁵⁹, reside na sua prática essencialmente comportamental e coletiva, que o filósofo chama “relacional”:

“Citemos alguns exemplos destas atividades: Rikrit Tiravanija organiza um jantar em casa de um colecionador e deixa-lhe o material necessário à preparação de uma sopa tailandesa. Philippe Parreno convida as pessoas a praticarem os seus *hobbies* favoritos no dia 1.º de maio, numa cadeia de montagem de uma fábrica. Vanessa Beecroft veste semelhantemente com perucas loiras uma vintena de mulheres que o visitante não vê senão pela frincha de uma porta. Maurizio Catellan alimenta ratos com queijo *Bel Paese* e vende-os como múltiplos, etc.”⁶⁰

Claro que estas práticas se sedimentam num passado já longo da história da arte recente, e dizer que elas, ao contrário do passado, não enformam nenhuma utopia escorrega nas teias da própria armadilha relacional. Nicolas Bourriault afirma que, em todas estas atividades, existe a *forma*, que é “o rosto do outro que nos olha⁶¹”. Também em *Étant Donnés*, de Marcel Duchamp, existe o rosto do outro que nos olha, como também em Sartre, em Dan Graham, em Larry Bell; também em tantos outros artistas que vieram a trabalhar o universo da arte-em-geral a partir do carácter intersticial da situação mutuamente performativa.

Assim, a prática artística, mesmo quando se desenvolve num campo amplo que se pretende heteróclito (quando ser o *exercício experimental da liberdade* necessita de ser o *exercício crítico da liberdade* – mesmo que essa crítica se exerça a partir da tradição da rotura e dos protocolos da mudança), o seu destino é afirmar-se, de forma liminal, como a procura de um *desempenho*.

⁵⁹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Idem, *ibidem*.

É sobre esse desempenho que se situa o quarto dos nossos tópicos. Onde procurá-lo? Nas imagens ou no seu intervalo, nas configurações identitárias das práticas artísticas, ou nos espaços intersticiais, móveis?

O termo *liminar*, sendo um termo proveniente da antropologia, define estes espaços intersticiais devotados à deslocação e à mudança. O termo foi cunhado por Victor Turner, antropólogo britânico que encontra uma performatividade específica da liminaridade a partir da apropriação que efetuou de Van Gennep e da sua teoria dos ritos de passagem. Também Homi Bhaba usa o termo na sua teorização do campo negocial das identidades, aplicando-lhe uma conotação política. Fazendo-o migrar para o nosso campo de referência, a *liminaridade* pode ser particularmente útil para compreendermos a sobrevivência, no seio das práticas nómadas dos procedimentos artísticos. Estes procedimentos, em permanente diálogo com as linhagens que configuram práticas disciplinares, têm vindo a definir como tarefa sua a permanente renegociação do seu próprio estatuto no meio das artes. Desta forma, é compreensível que Lawrence Weiner possa definir frequentemente a sua atividade plástica como “escultura” (ou Helena Almeida recusar ser fotógrafa). A obra de Weiner é, de facto, uma negociação em torno da escultura, da questão da espacialidade e daquilo que o artista define como “ambiente”. Da mesma forma que é dentro deste campo negocial, móvel e intersticial que se pode entender a perenidade da pintura, a sua recorrência como procedimento que permanentemente regressa, levantando a questão da sua validade, da sua relação com a história e reivindicando, ora de forma culpada, ora entusiástica, a sua sobrevivência para lá do plano da imagem.

É ainda neste sentido que poderemos entender a maneira como as práticas disciplinares artísticas comportam sistematicamente a sua morte, o seu renascimento e as suas asas: muitos artistas não pintam – fazem pintura-como-“pintura”; ou fotografia-como-“fotografia”, na medida em que, num desempenho artístico autorreferenciado, negociam o seu estatuto endógeno para performar a sobrevivência crítica do género ou para produzir um exercício experimental de negociação e estabelecimento de campos negociais.

CAPÍTULO 1

O FIM DA PINTURA E A TAREFA DO SEU LUTO

1.1. Todas as imagens são pinturas possíveis?



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979
Transparência em caixa de luz
163 x 229 cm

1.1.1. À volta do mesmo enquanto outro – qual o sentido do género⁶²?

Fazer a história da pintura recente é uma aventura temerária. A simples tentativa de mapear as diferentes práticas que hoje se acolhem sob o guarda-chuva da prática da pintura é já uma tarefa árdua e penosa⁶³: por um lado,

⁶² Usaremos o termo “género” substituindo o comumente utilizado termo inglês “medium”. De facto, o termo português frequentemente usado (“suporte”) parece implicar que as diferentes práticas de género artísticas se definem pelo uso de uma determinada estrutura à qual são aplicadas tintas ou quaisquer outros materiais. Trata-se de uma nomenclatura que parece provocar uma clivagem entre os recursos usados pelo artista e a concreção material do que é produzido. Num certo sentido, o termo suporte (ou *medium*) implica uma distinção que reputamos inoperante entre matéria e forma. É precisamente em dessintonia com essa perspectiva de clivagem entre os processos técnicos e a materialidade dos conceitos que este texto se desenvolve.

⁶³ Nos últimos anos têm sido publicados vários livros, em diferentes contextos, de mapeamento das práticas da pintura. Estas tentativas são, na maior parte dos casos, ensaios de produção de um quadro de pensamento que demonstra a vitalidade da pintura e o seu relevo enquanto prática artística, embora, por vezes, se abalancem a tentativas de síntese. Cf. Christoph Tannert, *New German Painting*. Munique, Prestel, 2006; Russel Fergusson, *The Undiscovered Country*. Los Angeles, Hammer Museum e UCLA, 2004; Douglas Fogle, *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis, Walker Arts Center, 2001; *Imagens em Pintura, Havekost, Kars, Plessen, Sasnal* (ed. Ulrich Loch). Porto, Museu de Serralves, 2006; Delfim Sardo, *Pintura Redux*. Porto e Lisboa, Museu de Serralves/Público, 2006, para já não referir o conjunto de ensaios de Yve-Alain Bois publicados em *Painting as Model*. Cambridge, Mass, The MIT Press, 1990.

existem quantidades impressionantes de novos pintores, talvez em resultado de um simples regresso do interesse por pintar num mundo crescentemente invadido pelas tecnologias digitais de imagem; por outro lado, as escolas de arte que, estoicamente, programaticamente ou em virtude de um certo conservadorismo, mantiveram cursos, ateliês ou disciplinas de pintura nos seus *curricula*, continuam a formar artistas que pintam.

A existência do género “pintura”, no entanto, coexiste com a necessidade de continuar a afirmar uma arte em sentido amplo, aquilo a que Rosalind Krauss chamou uma “post-medium condition”⁶⁴. Esta condição continua a viver com a sobrevivência do género, no caso da pintura de um género que tem uma imensa tradição: em números redondos, meio milénio de depósito de procedimentos, saberes e referências.

Claro que o peso relativo deste universo não é igual, nem tão-pouco equivalente para todos os pintores, ou para todos aqueles que, no universo das artes, pintando, se não definem como pintores – isto é, a sua tradição é a tradição das vanguardas, se é que esta contradição nos termos pode fazer algum sentido. O que é certo, portanto, é que a pintura, através de todas as suas diferentes formulações históricas, atravessando o furacão das vanguardas do século passado, tem sobrevivido.

A pergunta sobre a sobrevivência da pintura deve ser, então, colocada no mesmo sentido em que podemos falar de uma “vida depois da morte”, na aceção mais literal do termo alemão *Nachleben*⁶⁵. Esta expressão alemã foi colhida em Aby Warburg⁶⁶, para referir a situação da sobrevivência do

⁶⁴ Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*. Londres, Thames and Hudson, 1999.

⁶⁵ Para um entendimento do uso da expressão *Nachleben* em Aby Warburg, cf. Giorgio Agamben, *Image et Mémoire, Écrits sur l'Image, la Danse et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004, e George Didi-Huberman, *L'Image Survivante: Histoire de l'Art en Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions du Minuit, 2002, sobretudo pp. 33-102. Esta questão será retomada repetidamente ao longo destas páginas.

⁶⁶ Nos textos de Warburg, a temática do *Nachleben* atravessa toda a sua produção, sendo já patente nos seus textos do início do século, como na introdução a “Mnemosyne”, escrita em 1929, ano da sua morte. De facto, interessa-nos sobretudo o carácter mnemónico da criação artística, tal como Warburg refere em “Introduction à l'Atlas Mnemosyne”, trad. Sacha Zilberfarb, in Aby Warburg, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*. Paris, Les Presses du Réel, 2011, pp. 148-149.

médium, ligada a outra, o termo – em inglês -- “liminal” ou, mais precisamente, “liminoid”⁶⁷. Temos tentado, com esta dualidade, referir que, em relação à sobrevivência do género, se trata de uma pós-vida, de uma vida depois da morte – isto é, de uma recorrência insidiosa –, neste caso de situações que se encontram sempre num limbo identitário. Temos também associado esta temática a uma outra, a de uma dupla condição na arte do modernismo, depois na arte das segundas vanguardas, que consiste na coexistência, como vimos, de dois momentos contraditórios e frequentemente indissociáveis, como que duas faces da mesma moeda: um processo exógeno e um processo endógeno na criação artística, isto é, uma necessidade de os processos criativos saírem de si mesmos e, nessa saída, encontrarem especificidades que só podem existir no interior do próprio mundo da arte. No meio deste novelo, poderemos começar por uma pergunta ingénuas: porque é que continua a haver pintores? A segunda pergunta será ainda mais ingénuas: para que precisamos de mais pinturas?

Talvez seja oportuno começar por pensar que a pintura representa, para o pintor, uma possibilidade de produção artística com uma independência e uma liberdade que outras formas de procedimento artístico não permitem: para os artistas que fazem vídeo, nas condições atuais de exigência técnica e estética, um projeto artístico representa uma mobilização de atores, técnicos, equipas de filmagem e de um longo processo de edição; para um artista que faça escultura ou instalação, existe uma dependência de fornecedores, de artesãos, de equipas de montagem, de técnicos, *performers* – em qualquer dos casos, sempre uma dependência de outros agentes que o artista deve gerir. A pintura, como o desenho, possuem uma capacidade autonómica para o artista em que este pode controlar e estar em cada momento do seu, frequentemente, soliloquial processo criativo. Em termos marxistas, paradoxalmente, poderíamos dizer

⁶⁷ O termo “liminal” é usado pelo antropólogo Victor Turner na sequência da sua leitura e reformulação dos *Rites of Passage* de Van Gennep, onde era estabelecida uma estrutura do ritual como rito de passagem a partir de uma compreensão tripartida, na qual a fase intermédia corresponde a um momento intersticial. Victor Turner veio a concentrar a sua obra tardia nesta temática. A este respeito, cf. Victor Turner, *The Ritual Process*. Nova Iorque, Aldine Transaction, 2007.

que, como mercadoria, a pintura representa uma prática menos alienada – no sentido em que o vínculo entre o artista e a obra é mais intenso, porventura mais direto⁶⁸. Retirando a carga moral a esta expressão, poderemos certamente encontrar na prática da pintura uma capacidade autonómica de ação direta e menos mediada que, provavelmente, corresponde a uma necessidade novamente surgida num cenário artístico cuja complexidade pode ser sufocante.

Este renovado interesse pela pintura é contemporâneo, também, de uma muito recente retração da fotografia em exposições – sobretudo da fotografia encenada que ocupou muita da prática fotográfica no final do século passado –, bem como de uma crescente importância da fotografia no mercado da arte. Poderemos mesmo pensar esta relação sob uma outra forma, aquela que, aliás, retomaremos a propósito da fotografia: por que é que existem alguns fotógrafos que circulam num meio artístico pictórico? Tomando como caso exemplar Jeff Wall, facilmente compreendemos que o seu procedimento fotográfico se insere numa tradição que é, simultaneamente, pictórica e cinematográfica, constituindo, porventura, o paradigma desta contradição que passará a fazer parte do nosso problema: como é que existe fotografia que procede como pintura, agindo sobre o campo alargado da arte, e, ao mesmo tempo, a fotografia, por vezes a imagem em movimento, é a principal fonte de imagens dos pintores que hoje trabalham uma relação com as imagens do mundo? Isto é, temos a certeza de que, num universo de construção pictórica pós-*pop* (no caso específico da pintura poderíamos mesmo dizer “pós-Richter”), a principal fonte de imagens para os pintores não é o real, mas o real mediado por lentes

⁶⁸ Claro que a pintura tem sido vista, desde as primeiras vanguardas, como o campo do aburguesamento do gosto pela sua eficácia como mercadoria. Muita da relutância em relação à pintura e a sua declarada e repetida morte anunciada são originárias, nas primeiras como nas segundas vanguardas, de um tópico marxista no desenho do argumento. A este respeito, é interessante ler os ensaios “Alienated Labor”, de 1844 (in Karl Marx, *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*. Indianapolis Hackett, 1997), bem como *A Ideologia Alemã*, de 1845-46. Lisboa, Ed. Presença, 1975.

Cf. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Londres, Nova Iorque, Verso Books, 1982, p. 93 ss.

ou por ecrãs: por imagens fotográficas, por construções digitais, por imagens do cinema, pelo universo do vídeo de *broadcast*.



Gerhard Richter, *Jet Fighter Düsendjäger*, 1963
Óleo sobre tela
130 x 200 cm
Catalogue Raisonné 13-a

Embora os polos desta equação sejam razoavelmente confusos, contraditórios e díspares, poderá haver uma relação entre eles, como se o campo da fotografia no contexto das práticas artísticas tivesse encontrado o seu ponto de academização, e a pintura estivesse num momento de enorme efervescência, como se tudo lhe fosse permitido. Ou não?

1.1.2. A última pintura

Quando, hoje, entramos em museus ou galerias, em qualquer parte do mundo, sucedem-se propostas pictóricas muito diversas: por um lado, continuamos, em termos puramente objetuais, a encontrar pinturas efetuadas sobre os suportes que a sua autonomização como mercadoria veio a estabelecer, ou seja, telas e suportes rígidos portáteis; por outro lado, encontramos práticas pictóricas que se apresentam como projetos espaciais, que invadem o chão ou as paredes das galerias, por vezes recobrem objetos. Os exemplos desta tipologia são inúmeros, desde as pinturas que se estendem por todo o espaço de Katharine

Grosse, passando pelo carácter ínfimo e minucioso das pedras fac-similadas pintadas de Vija Celmins, até, para tomarmos um exemplo geograficamente mais próximo, à pintura objetual de Bruno Pacheco. Este último, na exposição que realizou em 2006 na Culturgest, em Lisboa, apresentava um conjunto de tipologias pictóricas diversas que coexistiam sem continuidade, mas também sem aparente clivagem.



Bruno Pacheco, *Twenty five meters of piece*, 2005
Acrílico sobre tela e ferro
Dimensões variáveis

A sua pintura exerce-se sobre os suportes tradicionais da pintura, isto é, sobre tela e sobre papel, mas Bruno Pacheco apresenta também objetos pintados. Quaisquer objetos? Não. São objetos que servem à prática da pintura, objetos “reais” ligados ao processo de manipulação de tintas, mapas cromáticos, etc. Não são, no entanto, pela sua realidade, imersões num realismo efetivo, do género declarativo ou autobiográfico (“estas são todas as tintas que usei para fazer estas pinturas”, por exemplo), ou do género analítico (“todos os objetos que servem para fazer pintura”), o que não deixa de ser interessante porque estas duas tendências globais são as mais marcantes da arte pós-conceptual⁶⁹. São objetos que funcionam como suportes, ou como esculturas pictóricas, mas que não possuem nenhuma simbologia conceptualizante: são *só* objetos pictóricos, que jogam o jogo entre decoratividade e premência, por formas diversas⁷⁰ e investindo em instâncias múltiplas de interpretação.

Muitos artistas criam, hoje, obras pictóricas que saem para o exterior da formulação bidimensional da pintura e catapultam para o interior dos processos pictóricos questões e temáticas oriundas dos dois momentos históricos nos quais a questão do género artístico e do médium foi objeto de uma batalha intensa. Referimo-nos às vanguardas russas e ao debate entre Kasimir Malevitch e Vladimir Tatlin bem como à posição de Lazar Lissitzky⁷¹, ou seja, entre suprematismo, construtivismo e o processo idiossincrático do autor do

⁶⁹ Estas duas tendências, a saber, uma tónica autobiográfica e uma tendência analítica, comportam inúmeras ramificações: a primeira com campos de desenvolvimento a partir das especificidades culturais ou de raiz psicanalítica (mais recentemente, como “história de vida” de forte pendor sociológico); dentro da segunda tendência, a tónica analítica pode ser centrada em torno de questões de linguagem, ou de classificação, ou de análise sociopolítica. Por vezes, ambas as tendências cruzam-se, com particular incidência na relação entre situações biográficas e auto classificatórias. Aquilo que se entende por situação pós-conceptual reporta-se aos projetos artísticos que, oriundos dos ambientes ditos de desmaterialização, processuais ou linguísticos das décadas de sessenta e setenta, se vieram a construir na última década – para uma primeira abordagem deste tema, cf. Joseph Kosuth, “Exemplar”, in *Félix Gonzales-Torres* (cat.). Los Angeles, MOCA, 1996.

⁷⁰ Nomeadamente como mostruários de tecidos que, aqui, são telas efetivamente pintadas, ou como colunas “camp”. Claro que podemos indexar estes procedimentos a várias tradições no domínio da arte contemporânea, dentro ou fora da prática da pintura. Os rolos podem ser facilmente conectados com Donald Judd, com a dificuldade, no entanto, de as telas serem realmente pintadas, e não lona colorida; como podem ser conectados com Gerhard Richter, com os seus “color charts”, mas com a dificuldade de serem objetos (e, provavelmente, esta é a moldura de referência que lhes confere o carácter ambíguo de que vivem).

⁷¹ Cf. pp. 175 a 189.

Projeto Proun, e às segundas vanguardas, no interior das polémicas que fundaram o minimal, sobretudo a declaração de Donald Judd, normalmente tão erradamente citada, de que “o mais interessante da arte (sua) contemporânea” não seria pintura, nem escultura, mas uma outra coisa, “uma tridimensionalidade”⁷².

Assim, os artistas que, hoje, introduzem questões que derivam desta compulsão de fluidez entre espacialidade e cromatismo bidimensional situam-se num eixo muito longo de reflexão, do qual fizeram parte as experiências de suprematização da cidade de Vitebsk, em 1920, por Malevitch, na sequência da fundação da *Unovis*, a associação de artistas para a promoção do novo que o ligaria a Lissitzky. Nessa experiência derradeira de contaminação cromática da cidade (de que não existem registos fotográficos conhecidos) jogou-se uma importante temática, a da relação da cor com o espaço real e sua concomitante validade social, provavelmente paralela às tentativas isomórficas que estariam a ser desenvolvidas por Theo van Doesburg nos Países Baixos – mas impregnadas de uma intensidade política inerente ao momento de enorme conflito que se vivia naquela fronteira da *Détente*. Um dos mais curiosos testemunhos desta iniciativa é, curiosamente a descrição de Sergei Eisenstein (chegado a Vitebsk no comboio de propaganda *Homem do Exército Vermelho*, onde viajava como artista instrutor) que descreveu a Vitebsk cheia de “confetti suprematistas” como:

“uma estranha cidade de província. Como muitas cidades de fronteira da Rússia Ocidental, é feita de tijolo vermelho. Mas esta cidade é particularmente estranha. Aqui, os tijolos estão cobertos de tinta branca. Sobre eles há círculos verdes. Quadrados laranja. Retângulos azuis. Isto é Vitebsk em 1920. As suas paredes de tijolo encontraram a trincha de Kasimir Malevitch. As suas paredes parecem gritar ‘As ruas são as nossas paletas’”⁷³.

⁷² Donald Judd, “Specific Objects”, in *Artyear*. Nova Iorque, dezembro de 1965.

⁷³ Cf. Alessandra Shatskikh, *Vitebsk*. New Haven, Yale University Press, 2007, p. 118 (tradução, do inglês, do autor).



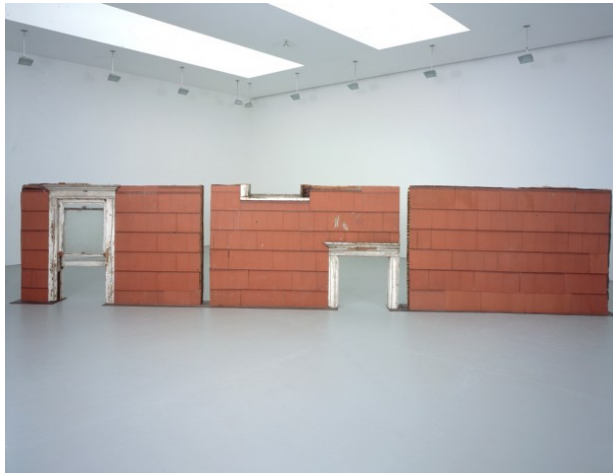
Intervenção promovida por Edi Rama em Tirana,
em colaboração com Anri Sala

Que diferença existe, no entanto, entre esta experiência de 1920 e a recente proposta de Anri Sala de, em conjunto com o muito jovem presidente da Câmara de Tirana, Edi Rama, desenvolver um projeto de requalificação urbana que passou por cobrir a cidade de cores intensas, “*confetti* suprematistas”, poderíamos dizer. Apesar da advertência de Arthur Danto em relação à junção de fenômenos artísticos de épocas ou contextos diversos a partir de uma lógica de aproximação de similitudes⁷⁴, é claro que o modelo de expansão da pintura pelo tecido urbano pertence ao mesmo universo de saída do pictórico do suporte móvel para se instalar no suporte permanente e público, embora efêmero – num jogo de substituição entre a mobilidade espacial da pintura que construiu o modernismo aliada ao paradigma do quadro como unidade compositiva interna e a mobilidade temporal num suporte alargado ao espaço público.

Assim, mesmo quando as experiências de tridimensionalização da pintura não são tão desmesuradamente profiláticas em termos sociais, mesmo quando são oriundas de um isomorfismo tão límpido, existe uma potente edificação de uma tradição de vanguarda, que também pode ser indexada a Donald Judd, originalmente pintor, ou a Gordon Matta-Clark, cujos cortes em edifícios expõem, frequentemente, tridimensionalizações de Mondrian – e não parece

⁷⁴ Cf. Arthur Danto, *After the End of Art*. New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 45.

que esta conexão seja fortuita, na medida em que Martin Warnke se refere à pintura de Mondrian como uma tematização em mapa da divisão territorial da propriedade na tradição da pintura de paisagem holandesa⁷⁵.



Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1976

Imagem da exposição Galeria David Zwirner em Nova Iorque

Abril-maio de 2004

Assim, poderíamos pensar que, na maior parte dos casos em que encontramos estes usos da pintura, por vezes arquitetónicos ou tridimensionais, estamos perante entendimentos metafóricos da pintura; no processo de *reificação contextual*⁷⁶ da arte contemporânea é sempre necessário encontrar uma razão fora das questões de protocolos de forma interiores à prática artística para poder, de uma forma que parece politicamente válida, sustentar as decisões processuais de um trabalho (Gerhard Richter é considerado interessante porque efetua uma crítica da possibilidade da pintura, ou do carácter ideológico das imagens; Glenn Ligon porque é um exemplo da arte americana em toda a sua

⁷⁵ Cf. Martin Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature*. Londres, Reaktion Books, 1994.

⁷⁶ A ideia de *reificação contextual* da arte contemporânea é muito próxima do conceito de formalismo de contexto, proposto por Yve-Alain Bois. O autor francês narra uma conversa entre ele próprio e Hans Haacke a propósito da questão da forma e do formalismo, na qual a temática de um formalismo do contexto é identificada. Cf. Yve-Alain Bois, *Painting as Model*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990, pp. XVII-XXV.

multiculturalidade; Neo Rauch porque “fala” da dificuldade alemã em lidar com a sua história, etc.).

Ou seja: estes artistas situam-se, mais uma vez, dentro de um eixo de tradição oriundo do dealbar da modernidade renascentista, o que comporta um conjunto de questões que merecem ser indexadas e que permitem, pela sua persistência, suscitar uma interrogação pela perenidade dos problemas pictóricos no contexto da arte em sentido amplo. São eles:

1. a questão da transportabilidade do suporte, como vimos, claramente questionada ao longo do século XX pela retoma da ligação da pintura ao lugar, frequentemente ancorada a questões políticas e sociais;
2. a crítica à pintura como imagem, questão que trataremos adiante, sobretudo a partir do desaparecimento da imagem ou, pelo contrário, da inclusão omnívora aberta pela colagem e pela *pop*⁷⁷;
3. a sua relação com a produção lenticular de imagens, com uma primeira utilização naturalista da imagem fotográfica, passando pela sua generalização nos tempos mais contemporâneos a partir do modelo introduzido por Gerhard Richter⁷⁸;
4. a crítica à imagem pictórica como mercadoria, de que é exemplo maior o uso derrisório da pintura no contexto do conceptualismo, nomeadamente com o grupo Art & Language;
5. a crítica à questão da representação a partir da ideia de abstração ou de constituição de linguagens de raiz icónica, como veremos essencial em Malevitch, mas também, embora por formas diversas, em Pollock, Ad Reinhardt ou Robert Ryman.
6. a crítica à mitologia da contemplação, questão claramente colocada a partir de Pollock, sobretudo no caso das interpretações *pollockianas* na esteira de

⁷⁷ A este respeito, cf. Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997, pp. 3-20, e John Russel e Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*. Londres, Thames & Hudson, 1969, pp.9-40.

⁷⁸ Cf. Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*. London, Thames and Hudson, 1993.

Harold Rosenberg (em termos puramente críticos)⁷⁹, de Allan Kaprow⁸⁰ ou do Grupo Gutai⁸¹ (em termos das suas próprias produções artísticas, mas também dos textos que deixaram);

7. o advento da questão da temporalidade cinematográfica face ao carácter estático da imagem pictórica, com a correspondente questão do advento do tempo percetivo (como acontece em Ad Reinhardt⁸²) ou engolindo a imagética cinematográfica (como acontece em muitos pintores atuais, nomeadamente em Johannes Kahrs).

8. A crítica à ideia de gosto metaforizada na pintura, com o concomitante desenvolvimento de um discurso de tipologia marxista sobre a pintura como mercadoria;

9. o retorno à questão da crítica da contemplação face à conectabilidade do espaço real, recentemente tomado como espaço convivial e coletivo – tendo surgido inúmeras formulações teóricas mais ou menos herdeiras do situacionismo ou de interpretações marxistas do pensamento deleuziano em torno da ideia de relação (a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud⁸³ é um exemplo, como a ideia de “partilha do sensível” de Jacques Rancière⁸⁴, embora esta familiaridade seja contestada pelo último⁸⁵).

Nesta teia de tópicos que têm assombrado a prática da pintura, desenha-se o problema da sua sobrevivência e da relação histórica que a pintura define, estabelecendo-se diferentes linhagens de prática pictórica, hoje claramente

⁷⁹ Para um entendimento deste debate, confrontar pp. 167 ss. Cf. Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, in *Art News* 51/8, dezembro de 1952, p. 22.

⁸⁰ Cf. Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock” (originalmente publicado em *Art News*, 57/6, outubro de 1958), in *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, California, University of California Press, 2003, pp. 3-5. Barbara Rose, “Hans Namuth photograph and the Jackson Pollock Myth. Part One: Impact and the failure of criticism”, in *Arts Magazine*, 53/7, março de 1979, p. 112.

⁸¹ Sobretudo o trabalho de Katzuo Shiraga. A este respeito, cf. Paul Schimmel, “Leap into the void: performance and the object”, in *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles, MoCA, 1998 (cat.), p. 25.

⁸² Cf. Richard Wolheim, “Minimal Art”, in *Arts Magazine*, janeiro de 1965, pp. 26-32.

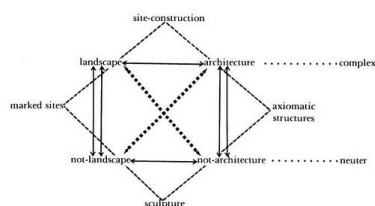
⁸³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*. Paris, Les Presses du Réel, 1998.

⁸⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Paris, La Fabrique, 2000.

⁸⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur Émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.

coexistentes – e talvez por isso definindo uma espécie de *pintura em campo expandido*.

Em 1977, Rosalind Krauss, num texto muito famoso sobre escultura, estabeleceu que o campo da escultura se tinha transformado num “campo expandido”⁸⁶.



Esquema, a partir de um grupo de Klein, de demonstração do “campo expandido”, in Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.

De facto, pelo menos desde o início da década de sessenta que a escultura tinha vindo a perder todas as características tipológicas que a faziam consubstanciar um género, ou uma prática definível, com fronteiras que pudessem fornecer uma entidade para o nome “escultura”, em primeiro lugar porque deixou de ser praticada a partir das técnicas que a história solidificou (a saber, o escavado, o moldado e o edificado), em segundo lugar porque o alargamento das práticas escultóricas para o território da paisagem tinha configurado uma nova e nebulosa aceção para o termo, agora cheio de declinações. Tantas foram as alterações da prática escultórica, nomeadamente a introdução da imagem projetada, a incorporação ou mesmo a utilização exclusiva de som, bem como a saída de um conceito unitário que derivasse da tradição do monumento ou do objeto, que “escultura” passou a ser uma abstração, um nome que não designava já qualquer tipologia reconhecível – voltaremos a este assunto no cap. 2.1., “A sobrevivência da invenção da escultura”.

⁸⁶ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.

A pintura, no entanto e pelo contrário, manteve-se como uma prática que, porventura, por via da sua intensa tradição e da sua identificação definível como uma imagem constituída por camadas físicas de tinta sobre um suporte, nunca perdeu uma identificação com a história do seu próprio processo, constituindo um mirífico *continuum* historicista ou, pelo menos, assim frequentemente tomada.

Limitada como género e dispositivo e geradora de um discurso que, mais longe ou mais próxima de processos de representação do mundo, se ancorava a uma resposta possível à tradição do quadro, a pintura constituiu-se como o cavalo de batalha das vanguardas artísticas, numa longa história de abandonos e retomas que passou sempre pela ideia de morte anunciada, e por várias razões: ou porque a pintura convocou historicamente a sua erosão por via da permanente interrogação pela viabilidade das suas imagens (questão que abordaremos no capítulo seguinte), mas também porque a pintura foi sistematicamente tomada como o exemplo cabal do objeto artístico como mercadoria que simboliza o trajeto histórico da burguesia. É também evidente que a morte reiterada da pintura como género artístico se prende a outros dois fatores importantes: por um lado, a pintura tinha, já no dealbar do século XX, um gigantesco depósito de discurso estético, ético e ontológico sobre si mesma – o que não acontecia com a escultura, por exemplo; e, por outro lado, a pintura vinha a sofrer de uma competição com a fotografia no estatuto de imagem possível do mundo (primeiro) e com o cinema como narratividade ficcional do mundo (depois).

A este respeito e seguindo algumas linhas de raciocínio particularmente incisivas, nomeadamente o contributo de Thierry de Duve⁸⁷, poderíamos mesmo dizer que a pintura já com Édouard Manet enfrenta não só a questão da rivalidade com a fotografia, ou mesmo a sua ameaça identitária mais profunda, como também antevê uma questão temporal que só viria a ser resolvida com o cinema. O exemplo que Thierry de Duve fornece com *Le Christ aux Anges*, de 1864, é particularmente interessante, sobretudo na comparação que produz com

⁸⁷ Thierry de Duve, *Voici, 100 Ans d'Art Contemporain*. Bruxelas, Ludon/Flammarion, 2000, pp. 125-139.

Une Nuit aux Folies Bergère, a última obra do pintor datada de 1881/2. Efetivamente, ambas as pinturas possuem um decurso de tempo interno que as poderia projetar para o campo de uma “protocinemática”. A tipificação desta questão é colocada por Thierry de Duve da seguinte forma: se no *Christ aux Anges* existe um processo de erro (na colocação espelhada da chaga de Cristo, por exemplo), a sua função é sinalizar o processo de reversão da morte em direção à vida, representando o momento preciso em que o Cristo morto ressuscita.



Édouard Manet, *Le Christ aux Anges*, 1864

A referência bíblica encontra-se inscrita na pintura: “evang. sel. S. Jean”, XXvXII

Este momento, uma clara impossibilidade teológica e ontológica (Cristo não pode estar num momento entre a morte como humano e a sua ressurreição como filho de Deus), é, no entanto, aqui apresentado, congelado no tempo, como se a temporalidade de uma metamorfose pudesse ser objeto de representação que a fixasse num tempo intersticial. O jogo, conhecido por Baudelaire, com quem o pintor mantinha correspondência regular, permaneceu escondido do público por Manet, que modificou o nome do quadro (que aludia à ressurreição assistida pelos Anjos) para o título mais anódino que a posteridade gravou⁸⁸.

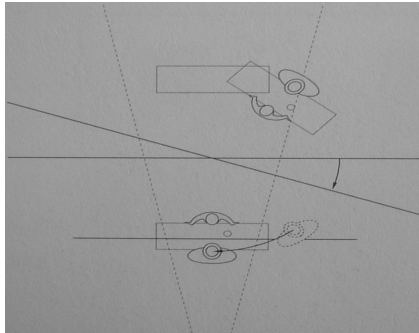
⁸⁸ *Op.ci.*, p.15 ss.



Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-82

Curiosamente, o processo que Manet desenvolveu na sua derradeira obra seria exatamente o inverso, o da extensão do movimento fazendo compactar no interior da obra temporalidades diversas, usando um processo muito similar ao do *travelling* cinematográfico, através de uma série de embustes perspétivos muito complexa, provavelmente a última homenagem do pintor ao engano do espelho que o acompanhava desde a sua declarada admiração por Velázquez⁸⁹.

⁸⁹ Segundo hoje podemos saber, a reiterada interrogação sobre o erro de perspectiva de *Un bar aux Folies Bergère* foi detalhadamente ensaiada por Manet no seu ateliê, tendo o artista construído um balcão e um espelho, usado como modelos uma jovem empregada nas Folies Bergère, Suzon, e um pintor, Henry Dupray, posteriormente substituído, para a versão definitiva do quadro, por Gaston La Touche. A pintura foi concebida a partir do basculamento do espelho que cria um “travelling” interno no quadro, fazendo juntar tempos diversos no interior da própria imagem, algo que parece intuir uma consciência protocinematográfica (repare-se que também o famoso reflexo em *Las Meninas* incorpora um voluntário erro perspético, na medida em que deveria refletir toda a sala, o que não acontece).



Estrutura de espelho basculante usado em *Un bar aux Folies Bergère* explicitando a coexistência dos dois momentos na mesma imagem segundo Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 229

A perplexidade que a obra suscitou no *Salon* de 1882, nomeadamente em termos críticos, atesta a complexidade do processo consciente de pensamento sobre os processos da pintura⁹⁰, desenhando um arco de reflexão sobre a viabilidade da imagem pictórica que interroga os mecanismos de crença na viabilidade da imagem, ou os estica até um ponto de incoerência que hoje, passadas as vanguardas de há cem anos, nos é difícil compreender, mas voltaremos a este assunto no capítulo seguinte.

No campo da produção de discurso, a pintura tinha, portanto, cabalmente constituído o exemplo da imagem sobre a qual se pode exercer um juízo estético na tradição da estética da contemplação, e as vanguardas desde Manet e Cézanne, mas sobretudo as primeiras vanguardas do século, tomaram a prática da pintura como o exemplo da prática artística que se deveria interrogar e, posteriormente, combater para, na voragem da revolução, poder demitir a estética. Assim, a pintura ficou associada a uma ideia de humanidade oriunda do racionalismo setecentista, precisamente o alvo das vanguardas artísticas desde o movimento Dada aos construtivistas russos – embora o processo de consciencialização e tematização dos dispositivos pictóricos, a sua crítica interna e inerente metamorfose possa ser traçada claramente desde o século XIX, contemporânea, portanto, da fixação do moderno. Ou seja, a história da pintura e da sua crise não datam das vanguardas, podemos já afirmá-lo, mas

⁹⁰ Cf. Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*. Londres, Reaktion Books, 1998, pp. 172-176.

enraíza-se no entendimento da pintura como um dispositivo de produção de imagens que possuem a sua viabilidade na sua crise, isto é, no teste do seu limite⁹¹.



Puro Vermelho (Chistyi krasnyi tsvet), Puro Amarelo (Chistyi zhelyti tsvet), Puro Azul (Chistyi sini tsvet), 1921.

Óleo s/ tela. Cada painel, 62.5 x 52.5 cm.

Arquivo A. Rodchenko e V. Stepanova, Moscovo

Em 1923, Nikolai Tarabukin⁹² afirmava, sem qualquer margem para negociação, que a última pintura seria, por necessidade, um pequeno quadro monocromático vermelho (de facto, uma de três pinturas intituladas *Puro Vermelho, Puro Azul e Puro Amarelo* que Rodchenko apresentou em 1921 na exposição $5 \times 5 = 25$ ⁹³), sobretudo porque era indiferente a sua similitude em relação ao *Quadrado negro sobre fundo branco*, que Malevitch tinha apresentado na exposição *0,10*, de 1915. Quer isto dizer que, no interior da prática da pintura, na opinião de Tarabukin, se teria chegado a um ponto a partir do qual a qualidade da imagem, a autoria, a qualidade da representação e a sua viabilidade eram tão indiferentes que uma pintura “sem sentido, estúpida e como uma parede cega”⁹⁴, marca uma época – uma época na qual a

⁹¹ Cf. Hans Belting, *Art History After Modernism*. Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

⁹² Nikolai Tarabukin, *Ot mol'berta k mashine*, Moscovo, 1923, caps. I-XII (“From the Easel to the Machine”, tradução e edição de Christina Lodder), in *Modern Art and Modernism* (ed. Francis Frascina, Charles Harrison). Londres, Harper and Row, 1982, p. 135.

⁹³ A exposição incluía obras de cinco artistas – Liubov Popova, Aleksander Vesnin, Stepanova, Aleksandra Ekster e Rodschenko.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

representação, que constituiria sempre o destino da pintura, seria sempre preterida face à “utilidade” que uma pintura, por definição, não tem.

Repare-se que o monocromatismo de Malevitch não é evidente no *Quadrado negro sobre fundo branco*, por um lado, porque, como o próprio nome que a história fixou indica, implica uma dualidade – de branco e negro. No entanto, será curioso reparar que o primeiro nome da pintura foi “quadrilátero”, demitindo portanto a questão da composição interior face à forma. No entanto, toda a história da exposição da obra implica uma decisão importante sobre a sua localização no espaço, esse, sim, um momento fundador da relação da pintura face à sua contingência em termos de viabilidade como objeto conectivo, mas também em relação à alegoria que produzia a sua relação na sala com a categoria ontológica que é o monocromo, tomado sob a égide do ícone, essa extraordinária imagem que não representa.

A história da pintura no século XX tem aqui, provavelmente, um dos seus primeiros e já derradeiros processos fúnebres, constituindo-se o monocromo como o modelo modernista por excelência de uma ideia de limite da possibilidade da pintura.

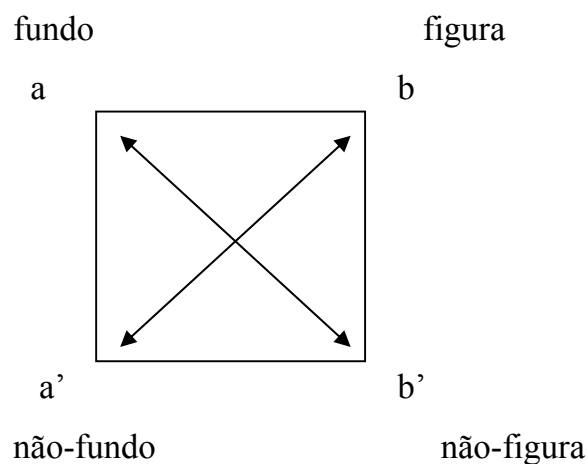
Necessariamente que a história do monocromatismo representa essa ficção de impossibilidade, quer nas suas versões primeiras, quer na sua estruturação como género, o que viria a suceder com, entre outros, Yves Klein, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Brice Marden ou, em Portugal – no que constitui um caso interessantíssimo de um pintor que quase só efetuou pintura monocromática – Fernando Calhau.

Claro que as mecânicas internas dos processos criativos de todos estes artistas são diversas e reportam-se a esperanças diferentes acerca das possibilidades ou, mesmo, da viabilidade da pintura como género e/ou dispositivo⁹⁵, na medida em que nem para todos a prática monocromática representa, da mesma forma – até pelas muito diversas circunstâncias históricas destes diferentes artistas –, um processo de morte. No entanto, para todos, o monocromo está

⁹⁵ Para um mapa detalhado do monocromático na pintura, cf. David Batchelor, “In Bed with the Monochrome”, in *From an Aesthetic Point of View – Philosophy, Art and the Senses* (ed. Peter Osborne). Londres, Serpent’s Tail, 2000, pp. 151-176.

indelevelmente associado a uma radicalidade, no sentido etimológico do termo, a uma *inultrapassagem* do desaparecimento da dicotomia figura/fundo que é o eixo central do projeto genealógico da pintura do modernism⁹⁶. Por outras palavras, desde a produção da trilogia de pinturas de Rodschenko de 1921 que a supressão da dicotomia figura/fundo consubstancia a utopia de uma pintura que não representa, e a forma mais cabal do seu desaparecimento só poderia localizar-se na radicalidade do monocromático, a forma última da não-imagem. Em *The Optical Unconscious*⁹⁷, Rosalind Krauss retoma um esquema estrutural que já tinha usado no passado, o do Grupo de Klein, ou de Greimas⁹⁸, para nos demonstrar como a relação figura/fundo, na sua versão negativa, não-figura/não-fundo, é o eixo de desenvolvimento de opticalidade “não empírica” (isto é, não-gestáltica) – que seria a da história da pintura –, para ser substituída por uma outra que reestruturasse um contínuo da visão como conhecimento, simultânea e global, isto é, não narrativa.

Rosalind Krauss estruturou esta problemática localizando-a no centro do debate modernista em torno da pintura, desenvolvendo a sua tese a partir do seguinte esquema⁹⁹:



⁹⁶ Para um esclarecimento deste sentido de “genealogia”, cf. Michel Foucault, *Teatrum Philosophicum*, São Paulo, Landi, 2000.

⁹⁷ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, cap. “One”.

⁹⁸ Já o tinha aplicado à escultura no texto referido *supra*, “Sculpture in the Expanded Field”.

⁹⁹ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, p. 27.

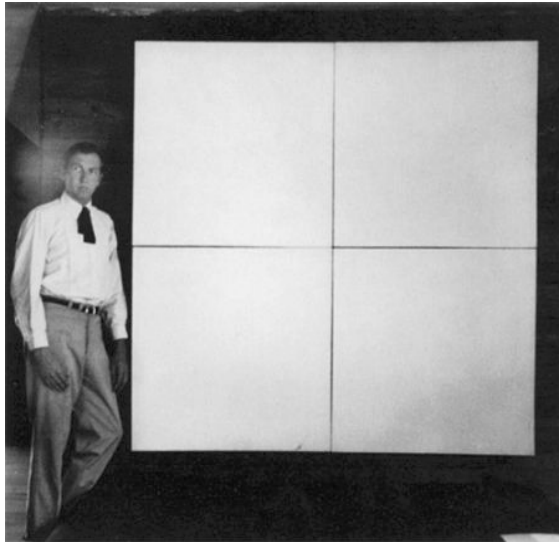
Partindo do princípio de que a história do modernismo poderia ser pensada como um mapa (numa estrutura de grelha que viria a influenciar grande parte das leituras posteriores sobre a pintura modernista), a autora propõe uma notação da evolução do modernismo como um progresso na direção da pura opticalidade. Nesse sentido, a distinção figura/fundo passa a ocupar o espaço privilegiado de discussão, podendo-se optar por estabelecer um diagrama de variações em oposições de duplos negativos, a partir do modelo do quadrado, em que cada um dos vértices (a, b, a', b') seria ocupado por um conjunto de correspondências que funcionaria da seguinte forma *a-fundo, b-figura, a'-não-fundo, b'-não-figura*.

Este diagrama, no qual todas as combinações são possíveis, define um campo no qual o monocromo se instaura, a partir do par *não-fundo/não-figura* (desenhando-se nesses pares de opostos todas as gradações onde se inscreve a pintura de paisagem (no eixo fundo/não-figura, mais próximo do primeiro, ou o retrato, no eixo figura/não-fundo, mais próximo do primeiro, etc.).

Independentemente da justeza da análise de Krauss, a sua interpretação da grelha, do monocromo, da “all over painting” e da “colourfield painting” como inscritas nesse processo de dupla negação (da figura e do fundo e, portanto, da sua contraposição) explicitam, de uma forma arguta, o carácter unitário e utópico de uma pintura para lá da visão que é o exemplo último do modernismo nas suas múltiplas vanguardas.

Na história do monocromatismo, o caso de Robert Rauschenberg é particularmente curioso, senão pioneiro¹⁰⁰: quando realizou, em outubro de 1951, a sua primeira série de pinturas monocromáticas brancas, fê-lo em reação ao seu professor no Black Mountain College, Joseph Albers, que tinha sido contratado por influência de Phillip Johnson.

¹⁰⁰ No campo do monocromatismo branco, há a referir os trabalhos de Vladislav Strzeminski e as suas obras “unistas” das décadas de 1920 e 1930, provavelmente o pioneiro mais referido. Cf. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1984, p. 26.



Robert Rauschenberg ao lado das suas pinturas brancas em 1951, no Black Mountain College

Albers, durante esses anos, preparava a sua série *Homage to the Square*, a demonstração cabal da interatividade da cor, propondo-se como o terceiro grande teórico da cor, na esteira de Goethe e Johannes Itten. O conflito entre o pintor americano e o sobrevivente da Bauhaus redundou na necessidade de Rauschenberg produzir um conjunto de pinturas que não possuíssem qualquer interatividade interna. No entanto, como pintou os seus monocromos brancos a esmalte, a reflexão que a natureza da tinta possuía produziu um novo paradigma, o de uma pintura intermutável em relação às condições ambientais, portanto fora do modelo estético kantiano, dito “contemplativo”. As pinturas, se, no início, eram vistas pelo seu autor como gestos poéticos – numa carta a Betty Parsons, a galerista de Nova Iorque, descreve-as como “brancas e puras” –, são também identificadas como questionadoras da autoria – “o tempo é o seu criador”. Mais tarde, mediante a influência de John Cage, transformam-se em “aerportos para a luz e as partículas” e servirão mesmo para um modelo duchampiano de “*readymade*” no equivalente “4’33””, composição de silêncio de Cage que foi claramente inspirada nas pinturas de Rauschenberg e, aliás, apresentada no mesmo “event” que as pinturas que funcionavam como fundo de cena para o piano no qual David Tudor apresentou a composição de Cage.

Nesse sentido, o monocromo, como dispositivo que se situa no eixo não-figura *versus* não-fundo tende para uma negação efetiva da pintura enquanto visualidade – da mesma maneira que a composição de John Cage coloca o silêncio como possibilidade da música, sabendo que o silêncio em si mesmo não existe – preterida em função de um monocromo como “imagem geral”, indiferenciada. A este respeito, David Batchelor¹⁰¹ rebate a teoria das vanguardas na sua relação com a monocromia a partir da ideia de que o monocromo, embora podendo pertencer a um projeto finalista, acaba por se enfrentar a si próprio como possibilidade última da pintura. Os exemplos que fornece, a este respeito, são particularmente curiosos, detendo-se em On Kawara, artista nipónico residente em Nova Iorque que executa as chamadas *Date Paintings* desde 1966. As suas pinturas possuem simplesmente uma data inscrita sobre um fundo monocromático (no que seria já uma violação do princípio não-figura), mas o que é facto é que, ao longo do tempo, tem vindo a mudar a cor dos fundos, a mudar também a fonte das datas, como, finalmente, a mudar a dimensão das pinturas. Todas estas mudanças dependem de um conjunto de regras, procedimentos que fazem, por exemplo, depender a forma da inscrição da data do local onde cada pintura é realizada, sabendo que cada pintura tem de estar concluída até à meia-noite do dia cuja data ostenta. Em toda esta variação, Batchelor vê uma mudança da indistinção de um projeto que parece pertencer ao universo da “arte em geral” – e não específico da prática da pintura – para a especificidade da relação de cada pintura em si mesma, como um momento decisivo, mesmo diarístico, do percurso de On Kawara. Isto mesmo pressupõe Adrian Searle, na crítica que escreveu sobre a exposição de Kawara na Icon Gallery em Birmingham (novembro de 2002 a janeiro de 2003):

¹⁰¹ D. Batchelor, *op. cit.*



Estúdio de On Kawara em Nova Iorque, 1966

“Perhaps, as you read this, somewhere in the world On Kawara is making a date painting. If he is in the US, the date will begin with the name of the month, in English, followed by the day and year. If he is painting in Europe, the day will precede the month. The abbreviated name of the month will be recorded in the language of the country he happens to be in. If the country doesn't use Roman script – in Japan, say, or Russia – he will write the name of the month in Esperanto.

He invents rules for himself, self-imposed limits. There are four or five coats of the same brand of paint on each canvas. The paint goes round the edge of the stretcher. The lettering is hand-painted with calculated precision and anonymity. It is always in crisp, white lettering and occupies pretty much the same proportion of each canvas, though the canvases themselves are not always the same size, nor quite the same colour. Some days are greyer, some more brown or a shade darker or bluer than others. Every day has its individual timbre, though at first they seem alike. That's how the days go, as reticent as the way he paints them. January 30, 1966 had a blue, expansive feel. On Aug. 23, 1998, On Kawara made two small, identical paintings. It was a day for doing things twice. There are French Sundays in Fevrier, red days in March. The paintings are not so much self-effacing as unrelieving.”¹⁰²

Assim, a pintura monocromática de On Kawara é feita de momentos únicos, não só temporais, mas de momentos *pictóricos* únicos. Ou seja, o carácter único de cada pintura, estabelecendo um problema cromático e compositivo, de escala e, em última instância, estético-formal, não faz subsumir o monocromático como um mergulho no campo da superfície indiferenciada,

¹⁰² Adrian Searle, “It’s a date”, in *The Guardian*, 3 de dezembro de 2002. Disponível online em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2002/dec/03/art.artsfeatures>.

mas, bem pelo contrário, confere ao monocromático um carácter subtil e único em cada pintura vinculada biograficamente ao seu autor.

1.1.3. Um caso específico: Fernando Calhau

Se analisarmos um pouco mais a história do monocromatismo, facilmente compreendemos que, desde as pinturas monocromáticas de Gerhard Richter de 1969, as suas pinturas cinzentas, passando pelas pinturas monocromáticas de Brice Marden, com a sua estranha qualidade opalina, ou as pinturas de Fernando Calhau, existe uma enorme *concentração de especificidade* em cada uma delas. Fernando Calhau, para tomarmos um exemplo próximo e único na arte portuguesa, sempre tratou as suas pinturas monocromáticas como pinturas *tout court*, isto é, como individualidades pictóricas que suscitavam questões de processo que ele trabalhava com o cuidado de um artesão, desde a preparação da tela. De facto, embora o procedimento pictórico de Fernando Calhau se tenha vindo a desenvolver de forma muito diversa antes e depois do ciclo de trabalhos de 1994, em todo o seu percurso existe uma clara consciência de que a produção de um monocromo é sempre um momento de realização de uma experiência sensorial específica que parte de uma consciência única da produção, mais jazzística ou mais planificada, de uma superfície que terá uma espessura própria, uma transparência própria, uma refletividade própria, e por aí fora. Nenhum negro é igual a outro negro na sua obra, mesmo quando usou, o que era muito frequente, *modeling paste Tallens* e baldes de negro acrílico *liquitex* sem qualquer mistura, industriais e secos.



Vista da exposição de Fernando Calhau *Work in Progress*
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001

As pinturas de Fernando Calhau, desde as pinturas verdes que realizou entre 1972 e 1975, o ciclo intitulado *Night Works*, passando pelas telas formatadas, até aos trabalhos com componentes de aço que efetuou até à exposição na Galeria Luís Serpa em 1991, os trabalhos com *neon* – ou mesmo os desenhos que apresentou na sua derradeira exposição, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade (com Rui Chafes, em 2002), são obras com um procedimento singular: Calhau desenhava as obras como projetos, em pequenas folhas de papel, em A4, em folhas soltas e, depois, executava. Grande parte das suas decisões eram tomadas sobre o projeto, sendo a execução um mero cumprimento do plano, que fazia com esforço, no cumprimento de uma tarefa em que se propunha ser exato e rigoroso. Repare-se que esta metodologia de realização se apoiava, de forma talvez contraditória, num saber de execução absolutamente precioso, por vezes quase obsessivo, patente no acabamento das obras e no desprezo a que votava as peças que, independentemente da sua validade enquanto possibilidade conceptual ou formal, não lhe ofereciam uma precisão construtiva que reconhecesse como válida, como foi o caso do injusto pouco apreço que devotava à série das telas configuradas (tradução de *shaped canvases*) – facto tanto mais curioso quanto podia interessar-se por obras de

outros artistas que obedecessem ao exato contrário do seu procedimento. Assim, a tónica no acabamento das pinturas, que se iniciava com um ritual prolongado de preparação das telas (com camadas sucessivas de gesso acrílico, lixado até não haver qualquer sinal da trama da tela), ou dos desenhos de maiores dimensões (mascarados ao ponto de não haver qualquer marca nas folhas do carvão que usava com uma massividade brutal) revela uma contradição que enformou todo o seu trabalho e que é fundamental para a compreensão da sua idiossincrasia – Calhau, que mantinha uma relação de desconfiança com a marca da mão, com o sinal expressivo da individualidade do artista e que, portanto, parecia ser um lídimo representante das preocupações dos artistas minimais de que, de facto, era um admirador confesso, procedia *a contrario*, disfarçando a manualidade através de uma enorme sofisticação na manufatura. Dito por outras palavras, como John McCracken procedia manualmente até a marca da manualidade desaparecer do trabalho, como se de um processo de apagamento autoral se tratasse.

Este processo desenvolvia-se a partir de um método de repetição do gesto que iria constituir, no desenvolvimento da sua pintura, bem como do seu desenho, um motivo tão recorrente que parece dele não haver exterior (quando muito, nas suas pinturas tardias). Mesmo quando abandona a cor para vir a produzir trabalho a negro, uma das características mais marcantes reside numa prática da pintura que pode ser vista como analítica, linguística e muito próxima de Robert Ryman. Não será, talvez, o caso, já que a sistematicidade do trabalho de Ryman não é diretamente justapostível à coerência tenaz de Calhau, porventura mais moral. No entanto, existe, desde o início da década de setenta (ou talvez mesmo antes), uma compulsão para um procedimento artístico que se fundamenta no valor acrescentado da repetição do gesto, no entanto alheia a duas componentes que lhe estão frequentemente associadas, o carácter ritualístico ou o procedimento analítico. Em contrapartida, a repetição produz, em cada momento pictórico, uma diferença, uma insubstituíbilidade que é claramente dependente da vontade de resolver cada pintura como um caso *per se*.

Parece que essa repetição do gesto no trabalho de Fernando Calhau se prende a uma necessidade quase compulsiva do fazer (Calhau, por exemplo, podia passar dias a encher folhas de papel com a mesma forma até ela lhe sair absolutamente irrepreensível), bem como deriva de uma ética produtiva assente numa necessidade intrínseca de coerência, de seguir, monogamicamente, um mesmo caminho. O segundo aspeto a fixar prende-se ao anterior e deriva do carácter serial do seu trabalho. A serialidade constitui um transcendental da sua forma de conceber a própria atividade artística, talvez porque é na repetição que se situa a possibilidade de um desenvolvimento de sentido fora de uma componente metafórica, só raramente evocada por Fernando Calhau. Desde muito cedo, a sua forma de conceber o processo criativo assentou no desenvolvimento de séries de obras concomitantes, tendo, provavelmente, o seu primeiro momento fundamental na série de pinturas verdes de 1972/1975. Trata-se do desenvolvimento de um conjunto de pinturas, todas quadradas, num léxico de dimensões definido (com dois raros “mavericks”). A continuidade das dimensões e a manutenção da forma quadrada permitiram uma exploração de um conjunto de variáveis (gradações tonais, cromáticas e variações compositivas) a partir da manutenção de constantes (forma quadrada, dimensões constantes, leque cromático muito estreito). O desenvolvimento desta série não possui, no entanto, qualquer conteúdo narrativo, tratando-se, para o artista, da tentativa de esgotamento das possibilidades de variação dentro de um esquema serial, isto é, dentro de um sistema repetitivo, no qual a existência de um elemento mais pode conferir um sentido acrescentado ao anterior e, hipoteticamente, ao posterior. Esta natureza serial do seu trabalho possui, no entanto, uma métrica do seu limite que reside no pavor que Calhau sempre teve ao maneirismo. Desta forma, uma série encontra-se sempre inacabada, na medida em que a sua continuação deveria ser abandonada se espreitasse qualquer perigo maneirista (ou formalista, para usar o jargão da época).

Este procedimento e esta ligação à manualidade para o apagamento da marca da mão, coexistente com a necessidade de criar pinturas que possuem

especificidades de problemas e resolução, só admitiram exceção nas obras que incluíam luzes de *néon* (ou *árgon*, para ser exato), bem como nas que usavam chapas de aço que utilizou sempre como lhe chegavam da serralharia com que trabalhava – em alguns casos, só vendo as obras quando eram entregues na galeria para a exposição, como aconteceu com a exposição *Razão/Ratio* de 1991 (realizada na Galeria Cómicos, em Lisboa). Neste caso específico, as placas de aço quinadas que usou nas paredes laterais da galeria eram confrontadas com duas palavras em *néon* (“razão”, invertida, escrita no exterior da galeria, e “ratio”, no interior), como absolutas obras monocromáticas que, no entanto, deixou oxidar, numa clara vontade de prolongar o processo pela vida das obras, numa assunção de finitude em tudo contraditória com a ideia de ordem que propunham e com o material perene e duro que as constituía.

Portanto, a sua obra desenvolveu-se sempre dentro de um eixo de pensamento sobre o processo, a partir de uma formulação contraditória, a da inevitabilidade da competência na manufatura para a produção do seu apagamento.

No entanto, o projeto de monocromia desemboca no reflexo, pelo menos com Richter, Pistoletto e outros que, percebendo a condenação pictórica do não-pictórico monocromático, optaram pelo puro reflexo, substituindo a superfície pintada pela superfície refletora, passando do monocromático para uma ausência mesmo da superfície pictórica através da pura devolução do mundo, esticando o limite da pintura para um campo de espacialidade que seria, também, absorvido para o interior da escultura, nomeadamente com Robert Morris e a sua participação na exposição *Primary Structures*, de 1966, no Jewish Museum de Nova Iorque.

Assim, a pintura, exemplo da estética clássica, distendida para lá da sua vocação representacional e mesmo ótica, transformou-se num campo frágil e rarefeito, exposto ao seu apagamento.

Talvez por isso mesmo, já em 1926, Alfred H. Barr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em viagem pela União Soviética para comprar pintura, se lastimava de que, ali, “já ninguém pintava”. Os artistas

faziam outras coisas, design, fotografia, filme e arquitetura, projetos sociais e escrita, edições e a Revolução. Pintura, já não.

Num texto particularmente importante de Yve-Alain Bois que ostenta precisamente um título funerário (“Painting, the task of mourning”¹⁰³), é claramente estabelecida uma enorme desconfiança em relação ao estilo apocalíptico que preside à ideia de morte (da arte, do autor, da pintura), mas que é inerente ao carácter de ressurreição que está presente em qualquer processo de renovação que se pretende radical. Nesse sentido, a ideia de morte da pintura, nomeadamente da pintura abstrata, é inerente e provavelmente equivalente, à sua ressurreição.

Assim, e fazendo um mapa histórico da conexão entre o uso da mão na pintura oitocentista e a sua retoma por Ryman, a tese de Bois é a de que a reinvenção da pintura é uma tarefa inerente à sua condição de morte iminente, como se fosse essencial, para o processo de desenvolvimento da pintura moderna, uma necessidade intrínseca de fim, uma sensação de abismo.

A história da pintura moderna é, portanto, uma história da sua própria *mise-en-âbime*, como renovação e crítica, ou como razão cínica, quando a esperança nas virtudes da imagem já não pode ter lugar – quer pela crítica política, quer pela renovação do pensamento estético, quer pela necessidade de ser-outro, o que será, provavelmente, o mesmo.

O final do texto de Bois é, no entanto, esperançoso e premonitório: citando Robert Musil, vaticina que, se mais pintores estarão para surgir no futuro, eles não surgirão de onde esperamos.

Provavelmente, o lugar de onde surgiram mais desafios para a pintura, desde a década de sessenta, foi a Alemanha, sobretudo através das obras de Gerhard Richter e Sigmar Polke.

Se Polke não constituiu um filão reprodutível, talvez pela complexidade e idiosincrasia da sua obra, Gerhard Richter constituiu-se como um dos pintores

¹⁰³ Cf. “Painting, the task of mourning”, in *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Cambridge, Mass., The MIT Press e ICA Boston, 1986 [versão portuguesa deste texto publicada no livro *Pintura: Abstracção Depois da Abstracção* (ed. Johannes Meinhardt). Porto, Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves, Museu de Serralves/Jornal Público, 2005.

mais marcantes das últimas décadas do século XX, por dois motivos: porque o seu percurso configura uma relação tão ambivalente com a história da pintura, a sua viabilidade e a natureza do virtuosismo, que definiu uma poderosa racionalidade enciclopédica; em segundo lugar, porque tomou a seu cargo a resolução da proverbial morte anunciada da pintura por Paul Delaroche depois de ter visto pela primeira vez a maravilhosa máquina de imagens de Daguerre. De facto, Richter pinta a partir de fotografias. Claro que não é o único: Vija Celmins, Alex Katz, Ed Ruscha, Eric Fishl ou Polke (só para citar alguns), parcial ou extensivamente, também o fizeram ou fazem. Mas Richter tomou a relação entre pintura e fotografia como o seu campo de trabalho, a partir de uma afirmação particularmente cirúrgica, visualmente explicitada num projeto (esse, sim, absolutamente fotográfico em sentido estrito) que é *Atlas*, a sua versão interminada e pessoal de um arquivo, ou a sua réplica do projeto *Mnemosyne*, de Aby Warburg.

Escreve Richter, em 1964:

“Sabem o que foi fantástico? Descobrir que uma coisa ridícula e estúpida, como copiar um postal, podia conduzir a uma pintura. Então, a liberdade de pintar o que me apetecesse. Aviões, reis, secretárias. Não ter que inventar nada, esquecer tudo o que se pode entender como pintura – cor, composição, espaço – e todas as coisas que previamente sabemos e pensamos. Subitamente, nada disto é uma necessidade prioritária para a arte.”¹⁰⁴

A afirmação oblíqua de que o uso de fotografia para a produção de imagens pictóricas representa uma libertação do motivo é rigorosamente equivalente a uma profissão de fé abstrata (e na abstração), mas resta uma questão importante e que reside na escolha das imagens que são utilizadas. Isto é, se o pintor assume que a sua tarefa de pintar a partir de uma fotografia dada tem um valor de “*readymade*”, então é necessário saber qual é o critério de escolha, já que o

¹⁰⁴ Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*. Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 31 (tradução do autor a partir da versão da edição inglesa citada).

processo do “*readymade*” radica num processo de decisão¹⁰⁵. Aliás, já Duchamp tinha efetuado a ligação entre o “*readymade*” e a pintura de uma forma muito mais profunda, considerando o tubo de tinta um “*readymade*”, resultado da industrialização e radicalmente diferente do processo de culinária pictórica indispensável antes da invenção das tintas industriais. Em relação ao processo de escolha, Richter fornece uma explicação essencial numa nota escrita a 12 de outubro de 1986¹⁰⁶, a propósito das perguntas “O que hei-de pintar? Como hei-de pintar?” A resposta é dada no início do texto, sob a forma de preceito:

“A intenção: não inventar nada – nem ideia, nem composição, nem objeto, nem forma – e receber tudo: composição, objeto, forma, ideia, imagem.”

No entanto, no final do texto surge uma afirmação terrível, que parece confirmar a sua incessante luta por um interior ao processo da pintura:

“Todos estes fracassos! Espanta-me que as pinturas possam ostentar algum brilho ocasional de distinção, porque basicamente são lamentáveis demonstrações de incapacidade e fracasso (fracasso na tentativa de superar esta incapacidade). Mas também não é verdade que não tenha nada específico em mente. Como com as minhas paisagens: vejo inúmeras paisagens, fotografo 1 em 100.000, e pinto 1 em cada 100 que fotografo. Portanto, procuro algo muito específico; daqui concluo que sei o que quero.”

Escolha, vontade e angústia do fracasso, porque a pintura é, para Richter, uma luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios. A pintura é, assim, uma ética da escolha.

¹⁰⁵ A este respeito, as referências são inúmeras, desde o próprio Marcel Duchamp quando, em 1917, nas páginas do opúsculo apócrifo *The Blind Man*, escreve que [a escolha do urinol] é um ato estético, porque um homem fez uma escolha. Richard Wolheim, em 1965, no texto já referido (“Minimal Art”) – p.71 --, defende a ideia de que o “*readymade*” representa uma rarefação do artístico em arte, face a uma extensão do processo de decisão, como vimos.

¹⁰⁶ Idem, pp. 129-130 (tradução livre do autor, a partir da edição inglesa citada).

Se a pintura de Richter representa uma herança inescapável para a maior parte dos pintores que iniciaram o seu percurso a partir da década de oitenta, ela compete com uma segunda teia de influências muito poderosa, oriunda da presença de Luc Tuymans, quase como a sombra do fracasso reprodutivo do enciclopedismo de Richter.

Ao contrário de Richter, Tuymans pratica o erro e o fracasso como metodologias, trabalhando sempre a partir de imagens fotográficas que são absorvidas para o interior das suas pinturas, sempre sujas, como que precocemente envelhecidas.

A pintura de Tuymans, rondando sistematicamente situações históricas de vergonha, culpa e fracasso (como é o caso da série *Signal*, a partir de imagens da revista homónima, ou a série sobre o passado colonial belga apresentada na Bienal de Veneza, em 2001) não possui, ao contrário da pintura de Richter, nenhuma glória operática no fracasso, nem nenhuma moral do processo pictórico, mas um carácter dúbio, banal e titubeante, ostentando por vezes um enorme desprezo por uma pintura em “modo maior”. Repare-se que, a esta dureza do banal, não corresponde qualquer necessidade de testar os limites da pintura – até porque as suas soluções pictóricas são claramente o resultado de uma elaboração que as coloca numa aparente displicência – resultando numa proposta para a qual o contributo da apropriação fotográfica possui uma importância a nível do que é representado, tão envolto numa névoa de indefinição que se cristaliza numa glorificação do próprio processo pictórico. Por outras palavras, a displicência de Tuymans, na qual uma turvação produzida a partir de uma técnica massacrada e longamente burilada parece descolar-se de qualquer possibilidade judicativa, deixa de colocar o problema da impossibilidade de representação da pintura, de uma pintura que permite aos olhos experimentarem o que a complexidade do mundo não poderia nunca produzir – como faz Richter – para colocar um outro problema de radicalidade, o do limite do representável em pintura, a vergonha colonial e o campo de concentração, só possível de ser figuração porque dela parece ter sido demitida toda a estética numa poética da secura e da recusa que roça o rigoroso cinismo.

Richter, por seu turno, só talvez na série sobre o assassinato de Andreas Baader e Ulrike Meinhoff (série de quinze pinturas intituladas *18 de outubro de 1977*, realizada em 1989) toca a mesma tipologia de procedimento e, mesmo assim, com um cuidado pictórico que se situa numa outra instância de pensamento sobre o limite do pictórico¹⁰⁷.



Gerhard Richter, da série *18 de outubro de 1977*, 1988



Luc Tuymans, *Gaskamer*, 1986

Óleo s/ tela

The Over Holland Collection.

¹⁰⁷ A este respeito, cf. “Conversation with Jan Thorn Prikker concerning the cycle *18th October 1977, 1989*”, in Gerhard Richter, *op. cit.*, pp. 183-203.

A pintura de Luc Tuymans representa, portanto -- pela introdução de uma enorme consciência da lassidão, da des-inscrição da pintura como imagem em si mesma --, uma assunção por parte do artista de que a pintura não possui nenhum problema de viabilidade. Se esse problema fosse colocado, não seria a propósito da pintura, mas sim da fotografia. Desta forma, a pintura de Tuymans é uma demonstração da vitalidade das possibilidades da pintura como médium, de forma que a sua capacidade de resistência ou, como tenho vindo a dizer, de sobrevivência não levanta qualquer dúvida, podendo suportar a violência da história, os campos de concentração, a baixeza humana, o sarcasmo, a anedota negra do colonialismo belga. Se, por um lado, se trata de produzir uma pintura do desconforto e da acidez, trata-se, por outro lado, de testar a resistência das imagens pictóricas, numa desconfiança em relação ao mundo das imagens que possui, no entanto, uma capacidade redentora na prática da pintura, resistente, permanentemente anacrónica, mas detentora de um poder próprio.

O uso do erro por Tuymans não é, portanto, o resultado de uma culpa, permanentemente operatizada da pintura, mas, bem pelo contrário, o exercício retórico de um “modo menor” que estabeleceu um patamar de utilização da pintura como um processo de impureza, contaminado pela história. A vários títulos, portanto, a pintura de Tuymans representa o reverso da proposta apropriacionista de Richter, as duas faces de um entendimento do pictórico que estabeleceram as bases para o ressurgimento da pintura durante a década de noventa.

1.1.4. Qualquer imagem pode ser uma pintura

O uso da fotografia, para a maior parte dos artistas que têm protagonizado o regresso da pintura na última década, encontra-se, assim, balizado a partir destes dois modelos, sendo claro que a sua amplitude permite variações enormes.

Se alguma sensação podemos ter quando tentamos compreender os caminhos da pintura recente, é a de que não é possível conceber qualquer tipo de grelha de inteligibilidade, para lá daquelas que a imprensa vai divulgando como as correntes e núcleos de influência do momento: a nova cena londrina, a escola de Leipzig, os pintores de Dresden, o grupo reunido em torno da Galeria Zeno X de Antuérpia, etc.

No entanto, mais interessante do que estabelecer as genealogias de proximidade será compreender por que eixos de desenvolvimento se tem vindo a afirmar o recurso reiterado à pintura como género, devolvida, mais uma vez, a uma vitalidade assinalável, embora contraditória e particularmente desigual.

Aliás, os processos genealógicos são sempre geradores de filiações que não podemos tomar de forma linear, como se demonstra pelo carácter polémico do texto de Jordan Kantor que procura identificar o “efeito Tuymans”¹⁰⁸ em pintores de gerações mais recentes (embora muito próximas), como é o caso de Eberhard Havekost e Wilhelm Sasnal – o último visivelmente tomado como epígono numa voragem de estabelecimento de filiações que, provavelmente, não tem sustentação efetiva.

Como primeiro ponto de análise dos anos mais recentes da produção pictórica, há a assinalar uma quase global presença da reutilização de imagens fotográficas, cuja natureza oscila entre a sua apropriação como modelo (Sasnal) ou a sua utilização como total nulidade conceptual, ou total vazio semântico (Karen Kilimnik e Elizabeth Peyton, por exemplo).

No caso da sua apropriação como modelo, presente em muitos pintores, ela situa-se ao serviço de um efeito de apagamento estilístico por pulverização de dispositivos pictóricos, num sentido muito próximo da construção de uma pintura absolutamente pragmática. Mais uma vez, neste campo, o exemplo de Wilhelm Sasnal¹⁰⁹ é particularmente interessante, na medida em que o pintor polaco oscila a escala das suas pinturas, a forma de resolução pictórica e mesmo a possibilidade que dá ao espectador de reconhecer a imagem como

¹⁰⁸ Jordan Kantor, “The Tuymans Effect”, in *Artforum*. Nova Iorque, novembro de 2004.

¹⁰⁹ Cf. Ulrich Loock, *Imagens em Pintura: Sasnal, Havekost, Kars, Plessen* (cat.). Porto, Museu de Serralves, 2006.

uma “imagem com significado” de uma forma radical. No entanto, as suas pinturas possuem um mecanismo de continuidade que lhe permite oscilar e manter uma recorrência de procedimentos face a uma ideia de modelo (uma fotografia retirada de um livro, um pormenor de um sinal ou de uma marca), normalmente reproduzido economicamente, mas ancorado sempre a uma realidade que extravasa o campo do problema estético interno do processo criativo.

O surgimento de modelos fotográficos nos pintores desta geração, no entanto, é produzido de forma muito diversa e abrangente, por vezes a partir de imagens trabalhadas em computador e posteriormente reproduzidas, como se o trabalho da pintura se remetesse para uma metáfora do processo reprodutivo. É o caso de Eberhard Havekost¹¹⁰, pintor alemão nascido em Dresden, que usa imagens fotográficas que trabalha no computador e, posteriormente, reproduz fielmente em pintura. Esta reprodução, no entanto – e apesar de não ser objeto de qualquer sofisticação matériaca, optando por uma superficialidade mecânica e quase tão regular que poderia ser impressa a *plotter* sobre tela –, é inscrita numa lógica fragmentar muito mais próxima de uma tipologia videográfica do que propriamente fotográfica, na medida em que pressupõe uma ideia de contínuo, reforçada pela coerência de *travelling* das séries que, normalmente, apresenta em conjunto. Temos, assim, uma segunda versão da ideia de apropriação, mas também de modelo.

Poderemos, neste sentido, afirmar uma metodologia transversal na prática recente da pintura que pressupõe a existência de um modelo, o que exclui, pela sua natureza, uma aceção modernista clássica de abstração (mesmo que a esta aceção de abstração corresponda um modelo, por mais metafísico que seja, como é patente no caso de Malevitch).

A ideia de produção pictórica a partir de um modelo pode ainda ser estendida a duas outras formas de referência, ou de citação: a referência interna no processo a outros autores, mesmo quando a citação surge sob a forma de abstração, facilmente descodificada como figuração de um modelo referencial.

¹¹⁰ Idem.

É o caso de Ian Davenport e a sua ligação a Robert Mangold, de Ángela de la Cruz e a presença de Steven Parrino. Ou seja, o pragmatismo do modelo atravessa grande parte da produção pictórica recente, quer o modelo seja constituído por uma imagem fotográfica, uma imagem videográfica, ou um modelo de referência da história de arte, frequentemente da história de arte moderna. Nesse sentido, poderíamos afirmar que uma das tónicas essenciais dos diversos processos de pintura que surgiram na última década resulta de um regresso à ideia de pintura de modelo, sabendo, no entanto, que o que podemos entender como modelo pode ser uma entidade a diversas instâncias: uma imagem fotográfica, uma imagem videográfica, um referente da história da pintura, uma imagem cinematográfica.

Esta metodologia de trabalho a partir de modelos implica um reconhecimento da pintura como processo de representação, independentemente de os processos de construção da relação com a figura serem nas linhagens da abstração, do modelo fotográfico, videográfico ou outro, ou mesmo quando são herdeiros do monocromático, tomado também como modelo. Qualquer imagem monocromática contemporânea é uma representação do monocromatismo, mesmo quando a sua resolução se embebe da paixão pelo particular, pelo peculiar, pelo autorreferencial ou pela individualidade de cada momento pictórico.

Qualquer um destes dispositivos pode ser cruzado (e é-o) com outras formas de procedimento, por vezes desviantes em relação ao modelo. No entanto, existe uma ausência declarada de dois aspetos importantes da pintura moderna – a natureza como modelo, registada de forma mais ou menos impressiva, e o abstrato como composição. Voltaremos de seguida a esta temática. Antes, no entanto, merece ser analisado o caso do recurso ao vídeo e ao filme como modelos.

Temos vindo a referir que, na presente situação da prática da pintura, existe o recurso a imagens prévias oriundas de outros suportes de imagem, sejam eles fotográficos, ou, de forma mais focada, imagens da história da arte.

Um dos casos que, no entanto, parece constituir uma tônica importante reside no uso de imagens que possuem a sua origem em filmes ou vídeos, podendo ainda, nos últimos, ser imagens televisivas. Não se trata do mesmo tipo de processos em ambos os casos. Quando os pintores usam imagens retiradas de filmes, a sua viabilidade ancora-se numa imagética que reside numa linearidade temporal da qual permanecem vestígios no uso reiterado, por exemplo, da mesma imagem em contextos ou aproximações diversos, procedendo a um dispositivo de, poderíamos assim chamar, desmultiplicação referencial. Quer isto dizer que, no caso dos artistas que incorporam imagens fílmicas, elas podem ter ecos de uma memória cinematográfica ou, antes pelo contrário, possuir somente uma qualidade cinemática. No caso oposto, os artistas que usam imagens de origem videográfica de *broadcast* optam por imagens “desclassificadas” em termos ontológicos, às quais o tratamento pictórico providencia uma requalificação.

No primeiro caso, é particularmente interessante analisar o trabalho de Johannes Kahrs, pintor alemão que usa, em pinturas que ostentam uma qualidade técnica próxima do virtuosismo, imagens de filmes que se desmultiplicam em versões diferentes a partir do mesmo fotograma. A origem do filme, no seu caso, não é determinante, na medida em que a utilização de um dispositivo muito definido – o emolduramento das pinturas com a utilização de um vidro – remete, em simultâneo, para um pintor com o qual não possui uma marcada similitude formal, mas uma consonância gótica no tratamento do corpo, Francis Bacon, provavelmente uma remissão tão intensa como a própria presença do material fílmico. Assim, as suas pinturas resultam, pela repetição e recorrência das mesmas imagens, em formulações cinematográficas centradas no processo de *montage* e edição, como se, do cinema, lhe interessasse mais a articulação construtiva do que puramente a imagem cristalizada.

No segundo caso, de uso de imagens de modelo televisivo, é curioso verificar a sua função no trabalho do português Bruno Pacheco, para quem o “evento” de que consta a pintura, ou a sua imagem, não parece ter qualquer relevo cognitivo

per se, mas faz parte de um sistema de *travelling* fornecido pela locomoção do espectador no espaço, envolvido por famílias de imagens de um mesmo lugar – por exemplo, um circo ou um picadeiro –, despojando ainda a imagem de qualquer luxúria cromática por um processo “beckettiano” de emagrecimento e redução. Nas suas pinturas mais recentes, a formatação de um modelo único de frontalidade de grupos de personagens – palhaços, ginastas, militares, nudistas, etc. – fornece uma frontalidade que é, claramente, televisiva, na medida em que o modelo da televisão é o da frontalidade em relação ao espectador a quem a imagem, sem silêncio, se dirige.

Repare-se ainda que a tónica em processos de edição, muito próxima da manipulação musical, frequentemente coexiste com estes nas práticas de diversos pintores, como é o caso de Havekost, por exemplo. Em ambas as situações, a manipulação de material preexistente é realizada com a desenvoltura de quem coexiste com um universo de referências que são, na sua exclusividade, edição.

Nesse sentido, parece clara uma distinção entre o uso enciclopédico da imagem fotográfica por Gerhard Richter, ou o seu uso contextual por Alex Katz, e os procedimentos muito mais fluidos, mais indexados à natureza fluida da reconstrução, permanentemente editada da realidade, por muitos dos pintores que trabalham a partir de modelos.

Em alguns casos, porventura de enorme diversidade quanto aos procedimentos, existe o recurso a duas tipologias de modelos: uma localização da citação ou do recurso à reinvenção de modalidades de visualidade que têm correspondência histórica, por um lado, ou a reinvenção dos próprios procedimentos da pintura, como se a prática da pintura permitisse uma finíssima linha de confluência entre a sua imanência e a transcendência do mundo.

No primeiro caso, será interessante introduzir a referência a Neo Rauch e a Michaël Borremans¹¹¹; no segundo, a João Queiroz.

¹¹¹ Cf. Delfim Sardo, “The Enchanted Wanderer”, in *Michael Borremans*. Dusseldorf, Haatje Cantz, 2007.

Quer Rauch, quer Borremans efetuam o seu percurso a partir de imagéticas que se podem, de uma forma vaga, ou por vezes mais precisa, situar em regimes de visualidade que remetem para períodos históricos, a saber, o período imediatamente anterior à II Guerra, provavelmente a nostalgia da década de 50 no caso de Rauch. Esse dispositivo é produzido de formas muito diversas pelos dois artistas: Rauch tipifica, a partir da manipulação, transformação de escala e montagem, um conjunto de sinais ambíguos sobre a Alemanha que viu subir ao poder o horror nazi, mas também a fátua glória da Alemanha que, do leste, nasceu da Guerra. No entanto, a sua pintura resulta numa apresentação sem qualquer juízo moral, de um universo de imagens que se recombina para formar um quadro simultaneamente violento, politicamente ambíguo e esteticamente dúbio. O artista não se demarca do seu próprio fascínio pelo registo de visualidade que a sinalética, as roupas ou os tipos físicos dos seus personagens podem convocar. Da mesma forma que a proficiência de registo linguístico e iconográfico comporta uma estranheza que, por definição, é dúbia, também a sua pintura abdica de produzir um discurso que se distancie da iconografia familiar que aplica numa alegoria cega da memória.

Já Michaël Borremans produz uma pintura que, partindo de premissas que poderiam ser similares – evocação de um tempo e da memória das suas imagens, tipificação de caracteres oriundos de um período histórico razoavelmente definido, etc. –, as envolve numa ironia e desadequação que o fazem aproximar de uma categoria estética quase esquecida, a “ironia romântica”. No entanto, à semelhança de Vija Celmins¹¹² (com quem possui relações isomórficas interessantes), toda a sua pintura é dominada por dois fatores sufocantes: a enorme proficiência pictórica que raia o efetivo virtuosismo – com toda a carga pejorativa e conservadora que, na tradição das vanguardas, a mestria da mão transporta – e uma corporalidade desviante, estranha e desconfortável, presente nos corpos truncados, nos gestos inúteis e no tom deslocado das personagens que povoam as suas pinturas, bem como os

¹¹² Cf. *Vija Celmins*. Madrid, MNCARS, 1994.

seus desenhos (e, mais recentemente, um trabalho videográfico que apresentou na Bienal de Berlim de 2006).

O processo de Borremans, curiosamente, é comparável ao processo pictórico de João Queiroz, também ele situado numa inatualidade do virtuosismo, embora desenvolvendo um projeto pictural completamente distinto.

João Queiroz tem vindo a produzir aquilo a que poderíamos chamar pintura de paisagem. No entanto, a utilização dessa ampla categoria histórica não constitui um destino do seu trabalho, mas um ponto de partida, um guarda-chuva que lhe permite tratar uma questão pragmática – o que pintar? –, mas também uma questão política – que processos hierárquicos gera a minha visão? – e, ainda, uma questão filosófica – como posso aproximar-me de tal forma do campo da minha perceção que possa dar a ver (ou antever) a transcendência do mundo?

Esta complexidade acaba por radicar numa prática da pintura de aturada maturação das relações corporais que a formam, a partir de um primeiro momento de desenho sobre a natureza, isto é, de edificação da paisagem como dispositivo¹¹³. Todo o trabalho posterior do pintor é centrado sobre dois fatores:

¹¹³ Merece um esclarecimento sobre o uso do termo “dispositivo”, particularmente importante na lógica deste texto e amiúde aqui usado: dispositivo é um termo que pertence ao vocabulário de Michel Foucault e veio a sedimentar-se no discurso crítico da pósmodernidade, mesmo no âmbito anglo-saxónico, sob a forma “apparatus”. O uso que Foucault lhe deu, na sequência do uso anterior do termo “positivité”, é pelo próprio esclarecido (o que é salientado por Giorgio Agamben) numa entrevista de 1977 (Michel Foucault, *Dits et Écrits: 1954-1988*. Paris, Gallimard, 1994, tomo III, p. 299-230): “ce que j’essaie de repérer sous ce nom c’est un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques (...). Le dispositif lui-même c’est le réseau qu’on établit entre ces éléments.” Agamben, no texto *Qu’est-ce qu’un Dispositif?* (Paris, Rivages Poche, 2007), amplia o conceito de dispositivo Foucaultiano ligando-o, na sua origem, ao “dispositivo” latino e ao termo “oikonomos” grego para fundar uma ontologia que comportaria dispositivos, substâncias e subjetivações. O seu objetivo é o de justificar porque é que o mundo contemporâneo, na sua de-subjetivização, trouxe consigo uma enorme dificuldade de “profanação” (*idem*, p. 40), isto é, de restituição do dispositivo ao uso comum. Sem efetuar qualquer juízo em relação à estrutura ontológica de Agamben, poderíamos dizer que, tomando a pintura como dispositivo (isto é, como rede de práticas, técnicas, metodologias, normas, discursos, juízos, procedimentos – e também de suportes materiais pintados), o moderno assistiu, precisamente, a uma profanação permanente, levando a uma erosão do dispositivo pintura: este será, de facto o tema que nos

a factura do próprio corpo e a memória das conexões entre o que não tem nome, que é, por si, uma percepção.

Assim, Queiroz representa uma possibilidade de usar a pintura como um processo performativo do corpo, mas também como exercício que se propõe na continuidade das tipologias de produção de imagem corporalizada (“embodied”) da pintura e que constituem a sua história.

Provavelmente, esta reafetação dos recursos técnicos e de uma epistemologia da pintura é sintomática de um dado que parece da maior importância: o reativar atual da pintura, em inúmeras vertentes, conduz à superação de um dos medos modernistas mais marcantes, o medo da manufatura. Repare-se que a recusa dos processos de manufatura, de presença da mão como marca autoral, ou mesmo de recursos expressivos veio a concretizar um segundo mito que atravessou, pelo menos, a segunda metade do século XX, o de que a prática artística poderia exercer-se como uma totalidade, um campo aberto, no qual não haveria mais lugar para o desenvolvimento de competências específicas – porque a *arte em geral* requer *artistas em geral*.

A tónica na pintura a que estamos, neste momento, a assistir traz consigo, precisamente, um argumento diverso: pela própria natureza da prática da pintura, os artistas têm de definir os seus campos de procedimento e competência – o que não quer dizer que se esteja a trabalhar para reinventar canónicas artísticas, evidentemente impossíveis –, configurando parâmetros de uma performatividade cuja métrica não é comum, estabelecendo mecanismos de especificidade que, não contrariando a ideia de arte em sentido amplo, podem retomar ficções, narratividades, procedimentos e tradições provisórios que desenvolvem, necessariamente, um corpo para a obra.

Finalmente, a pintura tem vindo a desenvolver-se num campo alargado de intervenção espacial, percorrendo um caminho semelhante ao efetuado pela escultura há 40 anos, nomeadamente a partir da ideia de “modo paisagístico”

encontramos a tratar. Assim, entendemos o género pintura como um dispositivo, da mesma forma que as restantes tipologias da prática artística, nomeadamente a exposição.

defendida por Robert Morris em 1967 e praticada de formas diversas por Gordon Matta-Clark, Robert Smithson ou Dan Graham na década seguinte.

Tratou-se, para estes artistas, de gerar um campo alargado de intervenção para a escultura que derivava, em primeira instância, da recusa das modalidades históricas do objeto e do monumento, para, em sintonia com o então recentemente publicado *The Hidden Order of Art*, de Anton Ehrenzweig¹¹⁴, definir uma prática artística invasora do campo físico do “espaço real”, como definiu Judd, desestruturado e móvel.

Da mesma forma, a pintura de muitos artistas tem vindo a invadir o espaço físico do museu ou da galeria, espalhando-se como intervenção que se situa a meio termo entre a prática espacializada da pintura e uma reformulação da ideia de suporte ou, mesmo, de espacialidade. Franz Ackermann, Katharina Grosse ou Hugo Canoilas são pintores que, por formas diversas, têm vindo a expandir o campo da pintura para o território do espaço real, tridimensionalizando o uso da pintura como uma pele que adere ao espaço, ou mesmo o produz, o gera¹¹⁵.

De uma certa forma, assiste-se, com estes autores, a uma retoma de um problema que é oriundo do primeiro modernismo, mas que só agora possui uma ferramenta grupal e de cultura urbana para se definir como fenómeno de alargamento efetivo da pintura. Claro que esta tendência só é viável como projeto enquanto não definir os seus contornos, isto é, enquanto constituir um problema móvel, quer em termos ontológicos, quer em termos epistemológicos. A sua tónica arquitetónica, por outro lado, propõe o reatar de uma tradição que, embora breve (de Schwitters a Lissitzky), cavou uma profunda ferida nas transformações artísticas no século XX, permanentemente afastada do discurso crítico sistematicamente circunscrito a questões de representação.

¹¹⁴ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Preception*. Londres, Phoenix Press, 1966.

¹¹⁵ Cf. p. 230 ss.

1.1.5. Duas questões para o futuro

Nesta complexa teia de relações que a pintura tem vindo a desenhar, nos seus diálogos com o corpo do pintor, nas questões espaciais que se colocam ao espectador, na confluência entre tradição – que, mais uma vez, é inerente à pintura como produção de imagens – e modernidade, que lugar fica para o desenvolvimento de processos de clivagem?

A pintura, retomada agora fora de qualquer parâmetro de regresso à ordem, com que nos anos oitenta foi claramente circunscrita (de tal forma que não se anteveem genealogias deste amplo grupo de pintores que possa ser ancorada nas práticas pictóricas expressionistas ou historicizantes de há 20 anos), pode realizar-se sem a compulsão de estabelecimento de novas canónicas da imagem? Provavelmente, não.

Uma segunda questão deriva da recorrência dos processos de reutilização de imagens segundo uma metodologia de “*samplagem*” e apropriação muito próximas dos processos compositivos da música eletrónica contemporânea ou, mesmo, da *pop* recente. Quer isto dizer que o alheamento em relação a critérios de relevância das imagens que as transforme em imagens “ontologicamente dignas” de serem pintadas levanta uma interrogação enorme sobre a natureza atual da pintura, bem como sobre a sua ética produtiva.

Por outro lado, a gigantesca liberdade dos processos de *samplagem* tem vindo a gerar pintura muito próxima da lógica do ecrã de computador, múltiplas nas instâncias de resolução de imagem, mas planas na superfície da tela como “prints”. Ou seja, não é claramente compreensível se a pintura se está a aproximar de um paradigma *pop* de aproximação em relação a uma lógica de imagem, ou se, pelo contrário, a utilização de imagens *sampladas* do mundo fotográfico, videográfico, fílmico, ou de “imagens de imagens” da imprensa, releva já de uma outra relação com a imagem, de segundo grau, em si procurando outra antropologia da imagem.

No entanto, e tentando fazer um balanço da relação da pintura com o universo da imagem, podemos estabelecer que esse processo de apropriação localiza a prática da pintura como uma prática que não é redutível ao universo da imagem. O esforço de compreensão dos mecanismos da pintura conduz, tendencialmente, à detecção de mesmidades, de identidades e de ligações. E estas são o caminho para o nome da coisa. E o nome é o princípio da decadência. Enquanto, no entanto, a pintura continuar a constituir uma retomada da corporalidade e da fisicalidade da imagem, o seu lugar como imagem corporalizada poderá permitir-lhe retomar uma discussão sobre o sentido das imagens, o seu profundo sentido antropológico e a sua liberdade – porque a pintura tem o enorme privilégio de eleger a sua realidade, de a fazer, a partir da definição do seu modelo.

Que pintura, então, estará para vir, de que pintores? Como respondia a essa pergunta Yve-Alain Bois citando Musil, virão, certamente, de onde menos esperamos.

1.2. A construção da viabilidade das imagens pictóricas

1.2.1. A suspensão da incredulidade

Samuel Taylor Coleridge (poeta, teórico derivativo, opiómano e tradutor de Schelling para o Inglês), na sua *Biographia Literaria*, publicada em 1817, introduziu a noção de “willing suspension of disbelief”. O excerto no qual este conceito foi proposto encontra-se no capítulo X:

“In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that *willing suspension of disbelief for the moment*, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention to the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand” (*sublinhado nosso*).¹¹⁶

A expressão de Coleridge refere-se ao contexto da sua poesia, mais precisamente aos diálogos com Wordsworth a propósito da natureza da poesia encetados em 1799 e que, embora desvalorizados pelo segundo, viriam a constituir a matéria para o prefácio à segunda edição das *Lyrical Ballads*.

¹¹⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Life and Opinions* (James Engell e W. Jackson Bate, ed.). New Jersey, Princeton University Press, capítulo XIV, p.5.

O eco das suas palavras foi, no entanto, importante e significativo: acabou por incidir sobre o processo que resulta e, paradoxalmente, circunscreve a nossa relação com a obra de arte, não só porque propõe uma suspensão do nosso habitual e racional processo de incredulidade em relação a qualquer criação ficcional, mas também porque define esse processo como voluntário – o que é frequentemente esquecido nas extrapolações a partir da citação de Coleridge – ,e sobretudo porque constrói um campo para a obra de arte que, aplicado ao universo visual, interroga o processo da crença nas imagens.

Este problema adquire um particular significado no contexto atual, tomado pela perda crescente do primado do julgamento que determinou a relação com a obra de arte desde o século XVIII, processo inerente à noção de *Arte Global* tal como é caracterizada por Peter Weibel¹¹⁷ e (embora noutros termos) por Boris Groys¹¹⁸. Numa primeira formulação simples, poderíamos dizer que o alargamento à escala do global da arte levanta um problema – com que inevitavelmente temos de lidar – de tradução e reescrita¹¹⁹, mas também de exercício crítico, na medida em que o inevitável e permanente processo de reescrita, ou seja, a permanente metonímia cultural da situação de globalização, torna o julgamento sempre eivado de uma relatividade que o demite ou, pelo menos, o desvaloriza, face a outras instâncias de relação com a obra de arte. Por outro lado, o alargamento do campo das imagens artísticas no sentido do campo em geral das imagens não-artísticas, a irrupção do banal no contexto da arte e o geral nivelamento no mundo das imagens trazem consigo uma dificuldade acrescida em relação ao estabelecimento das condições de produção de juízo – particularmente relevantes no caso de tipologias artísticas que possuem uma longa história de sedimentação de oscilações canónicas, como é o caso da pintura, como já tivemos ocasião de equacionar¹²⁰.

¹¹⁷ Cf. Peter Weibel, “Global Art: Rewritings, transformations and translations; Thoughts on the Project GAM” in Hans Belting e Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

¹¹⁸ Boris Groys, *Art Power*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.

¹¹⁹ Cf. Peter Weibel, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁰ Cf. Capítulo anterior.

Hoje em dia, este processo é tão mais interessante quanto ele se confronta com uma aporia de afundamento, ou de utópica simbiose, da arte e da vida¹²¹ (da arte *na* vida), fazendo com que a suspensão de incredulidade não seja tomada como voluntária, na formulação de Coleridge de 1817, mas inerente a um processo de imersão, quase de indiscernibilidade.

Esta situação, possível a partir de um percurso que se desenvolve desde o século XVIII com Burke¹²² e, posteriormente, com Schiller¹²³, sob formas distintas, tem a sua ínvia continuidade nas diversas versões do realismo oitocentista e desagua na utopia de uma arte absolutamente imanente à vida, como foi claro nos momentos fugazes (mas radicalmente intensos) do Cabaret Voltaire, na comunidade de Monte Verità¹²⁴, nas experiências das Vhutemas, na Bauhaus, em Haight-Ashbury, ou na afirmação das artes do corpo, embora todo este ciclo possa ser também analisado à luz de um paradigma pós-duchampiano e pós-beuysiano, como faz Thierry de Duve¹²⁵.

Por fim, o dedo fica colocado na ferida da relação entre arte e realidade, particularmente interessante na relação com as imagens da pintura e da fotografia: a fotografia remete sempre para um existente fora dela, enquanto que a pintura parece ser totalmente produzida para o seu interior, como se não remetesse para nada, como se não representasse – o que é particularmente

¹²¹ Claro que esta noção de “vida” é particularmente dúbia. Normalmente, é tomada como sinónimo de “vida quotidiana”, ou da “materialidade da vida”. Em termos próximos, a sua formulação mais persistente pode ser ligada à origem do Happening com Allan Kaprow (que usou pela primeira vez o termo no seu texto “The Legacy of Jackson Pollock”, de 1958) e à sua interpretação da pintura de Jackson Pollock, na esteira de Harold Rosenberg, bem como à receção por Kaprow do pensamento de John Dewey que leu e profusamente anotou em 1949. A este respeito, cf. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1993, particularmente pp. 1-14.

¹²² Edmund Burke, *Inquérito Filosófico sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo (A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757)*, tradução de Enid Abreu Dobranszy. Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

¹²³ Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, INCM, 1994.

¹²⁴ A respeito da comunidade de Monte Verità, é curioso compreender a enorme amplitude da adesão que a estranha simbiose entre criação artística, teosofia, naturismo e empenho político construíram no sanatório perto de Ascona, nos Alpes Suíços. Fazendo um rápido périplo pelos habitantes temporários do Monte Verità, encontramos nomes tão diversos como Rudolph von Laban, Marcel Duchamp, Lissitzky ou, mesmo, Lenine.

¹²⁵ Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.

relevante depois de Mondrian, de Kandinsky, de Malevitch ou de Rodschenko¹²⁶.

Recentemente, José Gil dedica-se a esta questão na obra de Malevitch a partir de uma análise do *Quadrado negro sobre fundo branco*, ou melhor, do *Quadrilátero*, nome com que a obra surgiu na primeira exposição em que foi apresentada ao público, dois anos após a sua realização¹²⁷.

Ora as imagens, nomeadamente as da pintura, representam sempre, embora as suas funções não se situem somente ao nível da representação, mas da sua condição metarrepresentacional, como veremos adiante.

Antes de tentarmos seguir estas questões, importa compreender um pouco mais o mecanismo proposto por Coleridge:

Na sua citação, estão presentes duas situações fundamentais: por um lado a temática da suspensão, ou seja, da interrupção de um processo; por outro, a temática do carácter voluntário e temporário dessa interrupção. Ambas as questões são importantes, porque é da sua concatenação que surge o elo entre vontade, suspensão e temporalidade que pode gerar o processo de crença¹²⁸.

¹²⁶ A referência a estes quatro nomes fundadores da abstração deve-se a razões diversas. Se o processo de abstratização de Piet Mondrian deriva de uma progressiva depuração do campo visual processada a partir de 1908, em Kandinsky a questão de uma teoria metafísica da forma transforma a abstração num destino platonizante para a pintura; Malevitch produz as suas pinturas suprematistas a partir de 1914 e Rodschenko dá o salto em direção ao monocromatismo em 1923. Poderíamos dizer que a conjugação destes quatro eixos (carácter visual sintético, teorização sobre a forma pura, planificação do suporte e radicalidade) constroem o discurso sobre a pura presença da obra pictórica em substituição da teoria da representação.

¹²⁷ A obra *Quadrilátero* faz parte de um catálogo da exposição *0, 10*, efetuada no Salão Artístico de Mme Nadezhda Dobytchina, n.º 7, Campo de Março, Petrogrado, em 1915. A este respeito, cf. Andrei Nakov (ed., tradução, notas e introdução), *Malevitch: Écrits*. Paris, Éditions Ivrea, 1996, p.71, bem como Evgeny Kovtun, “The beginning of suprematism”, in Sharon MaKee, *Malevitch, Artist and Theoretician*. Paris, Flammarion, 1990, p. 106.

Curiosamente, José Gil atribui à obra o título *Quadrângulo*, afirmando que a pintura não é quadrada, o que não corresponde às medidas atribuídas à obra em qualquer publicação de referência – 79,6 x 79,6 cm, onde se inscreve um quadrado negro centrado –, não sendo clara a fonte do autor. Cf. José Gil, *A Arte como Linguagem*. Lisboa, Relógio D’Água, 2010.

¹²⁸ É importante aqui distinguir entre o processo de suspensão da incredulidade, na sua tónica protocolada, efémera e voluntária, do processo de “make-believe”, tal como foi teorizado por Kendall L. Walton. Este autor desenvolve uma teoria sobre a crença a partir de processos de representação na sua aceção teatral ou cinematográfica, centrando-se sobre processos narrativos. A nossa opção é, precisamente, a de usar uma expressão de maior espectro que permite equacionar estruturas representacionais não-miméticas nem narrativas – o que acontece com frequência nas artes visuais desde o modernismo. A este respeito cf.

Neste sentido, de que falamos quando falamos de crença?

Numa primeira formulação, de uma ausência de dependência do processo positivo de reconhecimento da validade exclusiva das mecânicas do mundo para o estabelecimento de um plano a que Paul Ricoeur chamava, aplicando este raciocínio à literatura, o *quase-mundo dos textos*¹²⁹. Esta noção de quase-mundo é aqui relevante porque, no intervalo temporal que nos separa de Coleridge, há uma invasão de imagens tão avassaladora que pode mesmo ter convertido em verdade efetiva a noção de *mundo das imagens*, no sentido em que as imagens, à semelhança dos textos, definem fluxos de inter-remissões, o que é particularmente relevante no campo das imagens artísticas, na medida em que estas se inter-referenciam – embora esta inferência possa ser alargada para o campo mais lato da circulação imagética em geral, mas esse será um problema a tratar em sede sociológica ou antropológica.

Repare-se que, até ao último quartel do século XIX, as únicas imagens disponíveis eram imagens artísticas. Pinturas em igrejas ou nas casas aristocráticas, cópias de pinturas dos mestres (primeiro), originais (depois), nas casas da burguesia florescente. Algumas gravuras. As imagens não-artísticas eram imagens de espelhos, bocados de realidade, como dizia Carl Gustav Carus, sempre evanescentes e fugidias.

Só a partir da reprodutibilidade fotográfica é que passámos a conviver, em termos coletivos sociais, com imagens não-artísticas, que passaram a ocupar a quase-totalidade do quase-mundo das imagens, fazendo com que as nossas relações com a imagem em sentido amplo só remotamente tivessem ecos artísticos.

No campo dos dispositivos imagéticos, a pintura ocupa, como vimos, um lugar peculiar na medida em que constituiu, ao longo do tempo, uma sedimentação de debates sobre a sua condição e estatuto, sendo o suporte para uma enorme produção textual.

Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

¹²⁹ Cf. Paul Ricoeur, “Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre”, in Bubner, Cramer e Wiehl (ed.), *Hermeneutik und Dialektik*, Tübingen, Mohr, 1970, pp. 181-200.

Ou seja: ao contrário de qualquer outra tipologia artística, a pintura é uma prática de representação cuja história configura uma narrativa com uma determinada continuidade desde o Renascimento¹³⁰. Isso não acontece com nenhuma das outras disciplinas artísticas estabelecidas como arte desde a modernidade. A escultura é hoje um conjunto de procedimentos, metodologias e situações claramente dissociados da história da estatuária¹³¹, e o desenho sempre foi uma prática – muito mais do que uma disciplina¹³² – intimamente ligada ao carácter pessoal do desenvolvimento de mecanismos idiossincráticos de pensamento e representação gráficos.

¹³⁰ Por tal forma que Hans Belting, reiteradamente, efetua uma distinção entre as imagens pré-modernas, consideradas pré-artísticas, e as imagens estabelecidas a partir da modernidade, tomadas como imagens artísticas. Essa distinção passa pelo estabelecimento da pintura como uma tecnologia de suporte móvel, independente do lugar ou da arquitetura. A este respeito, cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2001, e *La vraie image, croire aux images?*. Paris, Gallimard, 2007.

¹³¹ A este respeito, cf. Cap. 2. Um dos textos de referência para este tema é, certamente, Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, in *October*, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44.

¹³² Note-se que, quando falamos de desenho, incluímos os desenhos preparatórios de artistas, os desenhos de projeto, o desenho encarado como médium específico, os esboços de arquiteto, os *doodles* de canto de página, as páginas de cadernos escolares cheias de reproduções de heróis de *Manga*, as indicações de direção que garatujamos ou que nos dão para deciframos numa visita a amigos remotos, os resumos de conteúdos de reuniões, os organigramas, o *mindmapping* com que tentamos orientar as nossas escolhas futuras, a escrita manual, enfim, toda a atividade inscritora e descritora de processos de pensamento a partir de formas gráficas?

Se, numa primeira abordagem, este campo parece ser (e é) demasiado amplo para poder ser tratado como se de uma unidade se tratasse (que não é), devemos então cingir-nos a um campo delimitado, cheio de regras de procedimento, cânones processuais, parâmetros de avaliação estéticos ou meramente qualitativos?

Não parece, sequer, que esse campo possa ser circunscrito, nomeadamente porque se existe, encontra-se sob o fogo crítico que o carácter derrisório do modernismo fez abater sobre as práticas artísticas, desconfiando de uma característica fundamental e tradicional da prática do desenho no interior das belas-artes: o virtuosismo. Se atentarmos um pouco no estatuto peculiar do desenho no interior do ensino das artes visuais, facilmente compreendemos que o desenho possui uma semelhança curiosa em relação à aprendizagem musical, ou ao ensino da dança em termos clássicos. Em qualquer destes casos, existe uma interna necessidade de promover uma proficiência que passa por ser não-ideológica, isto é, pretende configurar-se como uma destreza da mão sem estilo, uma capacidade de representação desvinculada de qualquer ideia sistemática sobre os mecanismos e processos do próprio primado de representação que lhe subjaz. De facto, o desenho é normalmente ensinado como uma técnica de representação, um sistema de recursos que implica determinadas competências específicas, bem como o domínio de códigos, de convenções em relação à forma como o mundo pode ser convertido em linha. Repare-se: a sofisticação do desenho como processo de representação é inerente ao facto de o desenho ser o que não existe no nosso sistema perceptivo – o desenho é linha, demarcação, fronteira, contorno das coisas, convenção sobre o interior e o exterior.

A pintura conjuga-se de forma diversa, porque continuamente persiste em resolver-se em moratórias passadas à sua própria história, retomando de um modo simultaneamente culpado e esperançoso questões que tanto podem ser oriundas da consolidação da *grande maneira*¹³³, como do exacerbado maneirismo ou, mesmo, da crítica interna que colocou na balança a sua própria morte.

Assim, a pintura é um campo artístico, como anteviram todas as vanguardas, em que se joga a inevitabilidade do depósito histórico, sendo, por conseguinte, permanentemente ferida de morte pelo regresso sistemático do problema da representação. Poderíamos dizer que o problema inevitável da pintura é a sua relação sempre terminal com a *impossibilidade representacional*, a partir da *inevitabilidade representacional* que ela própria gera: desde o momento em que se investe num suporte uma forma, a pintura passa a representar aquela forma, ao mesmo tempo que se representa a si própria como processo de representação. A partir do momento em que encontra os seus discursos especializados de fundamentação, em que existe uma “fala” da pintura, ela está claramente em crise, porque o discurso exige uma fundamentação, esta um léxico, este uma canónica e esta uma crítica – e aqui, neste preciso momento, no qual o moderno se requebra entre a norma e a sua violação, entre a violação e a sua glória, entre esta e a psicanálise do teste que o moderno sempre encena. Neste, vivendo a divisão entre comédia e tragédia, gera-se a crise e o fantasma da morte, a visão cataclísmica ou gloriosa do fim.

¹³³ Usamos aqui o termo em sentido amplo, não o restringindo à pintura histórica e de género francesa do século XVIII, mas alargando-o à pintura barroca da grande tradição espanhola, provavelmente a mais importante matriz para o desenvolvimento do arco que se estabelece desde Velázquez a Manet.

1.2.2. Viabilidade e representação

Esta condição da pintura está intimamente ligada ao problema da crença na viabilidade das imagens, na sua veracidade. Hans Belting coloca esta questão no seu contexto histórico, dizendo mesmo que o problema da imagem radica sempre na sua crença, o que reporta o problema da imagem para uma questão religiosa. Isto é, o estatuto das imagens – e das imagens da pintura em primeiro lugar – deriva da desconfiança em relação à imagem suscitada pela tradução do termo grego *λογοζ* como *verbum* por S. Jerónimo, posteriormente pelo paradigma estabelecido pela Reforma. Se o primeiro fornece um parâmetro linguístico para a verdade, o segundo momento abre uma fissura de desconfiança global em relação às imagens do verbo encarnado, fonte primeira da possibilidade imagética no contexto religioso de Roma¹³⁴. No entanto, se tentarmos pensar a questão da crença nas imagens fora de um contexto religioso, a questão da verdade da imagem é substituída pela da sua viabilidade. O que quer isto dizer? Numa primeira aproximação, significa que as imagens – e, dentro delas, as imagens-com-pele que são as pinturas – instauram um processo de reconhecimento que assenta em protocolos estabelecidos a partir de processos de representação e das suas formas de circunscrição. Para usar uma terminologia kantiana, a pintura transporta consigo, desde a modernidade, os seus transcendentais¹³⁵.

Em última instância (o diabo linguístico espreita sempre nas esquinas da descrição das imagens), a pintura carrega, portanto, consigo o peso de ser representação e metarrepresentação, isto é, ser inevitavelmente uma representação – mesmo se uma representação de uma possibilidade de abstração – e uma representação das possibilidades que estão contidas na atividade representacional.

¹³⁴ Cf. Hans Belting, *La Vraie Image, Croire aux Images?*. Paris, Gallimard, 2007.

¹³⁵ Tomamos “transcendentais” no sentido kantiano definido por Giorgio Agamben, *Image et Mémoire, Écrits sur l’Image, la Danse et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

Este duplo jogo relaciona-se com uma das aporias pictóricas mais perenes: a de que a pintura não tem exterior, ou seja, não possui, como o cinema, um fora-de-campo visual¹³⁶, embora esta remissão a partir do seu interior tenha constituído um dos aspetos mais interessantes da problemática pictórica, desde as vanguardas russas até à física e recentemente recorrente tridimensionalização do suporte, presente em inúmeros pintores contemporâneos: a produção de uma pintura política, que remete para o campo da representação do real (e para a sua impossibilidade), a assunção da pintura como dispositivo conceptual – que portanto só tem sentido pelos eixos que ativa fora de si –, patente na remissão linguística, tópica ou topológica de muita da pintura das últimas quatro décadas, ou a expansão da pintura pelo espaço físico, retomando uma inseparabilidade da pintura em relação ao espaço arquitetónico¹³⁷.



Luc Tuymans, *Himmler*, 1998

Óleo s/ tela, 51,5 x 36 cm

¹³⁶ Esta é, aliás, uma das questões centrais do formalismo greenberguiano e que levou ao desenvolvimento de um dos mal-entendidos críticos mais interessantes da arte do pós-guerra a partir da receção da obra de Jackson Pollock. A este respeito, cf. Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in Jorge Molder, *Arts Magazine*, dezembro de 1960, bem como a polémica com Harold Rosenberg, a propósito do artigo deste último, “The American Action Painters”, in *Art News* 51/8, dezembro de 1952, p. 22, respondido dez anos depois, em Clement Greenberg, “How Art Writing Earns its Bad Name”, in *Encounter*, dezembro de 1962.

¹³⁷ Como é o caso de Franz Ackerman, Katarina Grosse ou Thomas Scheibitz.

Esta complexa questão – da relação da pintura com a inexistência de um exterior, do qual está cortada pelo limite do quadro, coexistente com a sua produção de sentido a partir de uma exterioridade referencial –, pode-se constatar, por exemplo, em Luc Tuymans e na sua utilização da cor, como nota Robert Storr¹³⁸. A cor de Tuymans é aqui indexada a materialidades historicamente definidas, como as referências bélicas e a cor dos uniformes, mas também ligada à história da pintura desde Van Eyck, passando por Rubens e citando De Kooning, atravessando a história do modernismo e o uso das cores primárias, etc. A questão central é a de que a materialidade háptica da cor é compreensível sempre a partir do “fora-de-campo” que é a própria história do suporte ou o seu contexto. Ou seja, existe uma antinomia contraditória entre a autossuficiência radical do interior do pictórico – uma pintura possui uma articulação compositiva, uma determinação mútua dos seus elementos que é sempre interna e tendencialmente autossuficiente – e a permanente remissão para universos que fazem parte da construção de linhagens artísticas, fluxos de continuidades inter-remissivas e produtoras de sentido que se situam *para lá*, ou seja, fora de cada imagem, por vezes noutras imagens da mesma ou de outras tipologias, em construções textuais ou em determinações de pontos de vista específicos, fisicamente exteriores ao universo da representação: produzir um ver-específico como se tivéssemos um ponto de vista aéreo, ou inferior, ou situado do lado exterior da superfície da tela com consequências efetivas dentro desta, etc. Esta tipologia de criação de um ponto de vista para cá da superfície da tela está presente em inúmeras obras que pertencem ao nosso património imagético coletivo, como *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez (no qual a colocação espacial do espectador coincide simbolicamente com a representação da família real no espelho ao fundo da sala¹³⁹) ou na caveira anamorfizada dos

¹³⁸ Cf. Robert Storr, *Luc Tuymans. Mwana Kitoko*. Amesterdão, V.M.H.K.-S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001.

¹³⁹ Embora seja curioso observar como a representação especular é o resultado de uma corrupção do ponto de vista segundo as regras perspectivicas, na medida em que o reflexo não poderia possuir aquela profundidade de campo, abrangendo as costas de toda a cena representada. A corrupção da perspectiva surge, assim, ao serviço de uma manobra simbólica,

Embaixadores (1533) de Hans Holbein, que requer um ponto de vista específico para a visualização de um elemento simultaneamente central e excêntrico da pintura.

No modernismo, no entanto, a determinação de um ponto de vista exterior que cria uma situação hipotética de localização espacial para o espectador não é comum, construindo a pintura a ficção interna da sua expectativa de espacialidade, como é o caso do cubismo, ou da utilização da colagem, para dar dois exemplos paradigmáticos, sendo nomeadamente este o eixo fundamental do modernismo greenberguiano e o suporte da sua teoria da especificidade do pictórico, na medida em que a utilização dos meios de uma disciplina para a criticar, não para a subverter, mas para a localizar mais firmemente na sua área de competência¹⁴⁰.

fazendo o lugar do espectador coincidir com o hipotético lugar do objeto especulativo da pintura que o pintor executa, remetendo-se o campo pictórico para a situação de um ecrã que reproduz o campo de visão dos retratados.

¹⁴⁰ Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in *Arts Magazine*, dezembro de 1960.

1.2.3. Mais uma vez a “questão Malevitch”

Um caso, no entanto, interessante e possivelmente contraditório a verificar a este respeito situa-se na forma como em Malevitch, desde 1913, se estabelece uma ficção de um ponto de vista aéreo, podendo as composições suprematistas ser compreendidas como agenciadas à tipologia da planta de arquitetura. O próprio Kasimir Malevitch mantém um interesse pela arquitetura enquanto possibilidade estruturante do espaço liberta, finalmente, das suas balizas e atavismos neo-clássicos, ao encontro da sua “pureza” – termo que mereceria, por si só, uma investigação detalhada no contexto das vanguardas,

Num texto central do seu pensamento escrito em 1915, *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo – o novo realismo pictural*,¹⁴¹ não só o ponto de vista aéreo da sua pintura é aludido, como a noção de que a pintura deve desligar-se da questão representacional para poder encontrar um novo realismo (das formas sobre o plano-superfície, navegando na infinitude do espaço pictórico) afirmado como não-objetivo. Esta possibilidade de entendimento da viabilidade da pintura – porque o texto remete permanentemente para a questão da possibilidade pictórica –, é remetida para uma autonomia dos problemas internos da imagem entendidos de um ponto de vista “transracional” na sequência do movimento *Zaum*, em direção a um estatuto de independência ontológica da obra de arte libertada de qualquer questão extrapictural, como refere Andrei Nakov¹⁴² que agencia o trabalho de Malevitch à poesia de Alexei Kroutchenykh, o poeta *Zaum*, bem como ao nascimento da *Strukturanalyse* de Roman Jakobson, muito próximo do grupo de Malevitch.

¹⁴¹ Cf. Kasimir Malevitch, *Ot koubizma i foutourizma k souprematizmou. Novyi jivopisnyi realizm*, plaqueta de 16 páginas, Moscovo, 1916. Foi usada a tradução francesa de Andrée Robel publicada em Andrei Nakov (ed.), *Malévitch Écrits*. Paris, Éditions Ivrea, 1996, pp. 179-201.

¹⁴² Idem, p. 207.

Em suma, no pensamento malevitchiano, a ideia de “selvagem”, ou de “primitivo” (num contexto cultural claramente pré-antropológico e próximo de Adolf Loos), é sempre referida a uma fundamentação da imagem pictural na sua exterioridade, como representação do mundo percebido e psicologicamente investido, por contraposição a uma arte autoportante porque originária da intuição criadora definida por Ouspenski¹⁴³, certamente também tingida pelo pensamento de Soloviev e de Andrei Belji¹⁴⁴.

O que é interessante e permanece como primeiro ponto arqueológico de interrogação sobre a questão dos transcendentais da pintura no campo das primeiras vanguardas é saber como é que este ponto de vista não-objetivo constitui um novo realismo (presume-se que, não da realidade do sujeito, mas da matéria pictórica) e permite constituir-se como a arte ao serviço da Revolução que viria a estabelecer-se a partir de Vitebsk no início da década de vinte do século passado. Por outras palavras, o mecanismo de crença na viabilidade das imagens pictóricas em Malevitch centra-se em duas ideias centrais: que a imagem da pintura pode estabelecer em si mesma um sistema “real” de coordenadas espaciais e cromáticas que a instauram como uma realidade em si mesma e um campo de total liberdade; que esta possibilidade é um corte com a arte enquanto representação (o que não é claramente consentâneo com a ideia de que a pintura estabelece uma linguagem), situando-se numa instância de *desobjetivação do mundo* porque estabelece o seu próprio mundo.

O banal é a instância recorrente da imagem pública e é dentro dele que se recortam diferentes níveis de formalidade, diferentes tipos de protocolo e múltiplas possibilidades de compreensão; o próprio campo da pintura foi por ele invadido, nomeadamente alguma da pintura contemporânea desde Andy Warhol. Nesse sentido, é curioso que o paradigma que Arthur Danto reconhece

¹⁴³ Idem, p. 209.

¹⁴⁴ Cf. Tatyana Vilinbakhova, “Alfa e Omega. Dalle icone a Malevitch”, in *Malevitch e le Sacre Icone Russe*. Milão, Electa, 2000.

nas *Brillo Boxes* de 1964 só muito mais tarde, em 1983, seja por ele identificado como possuindo sinais do fim da arte¹⁴⁵. É, no entanto, de assinalar que, na sua memória, as *Brillo Boxes* eram fac-símiles das caixas de Brillo; quando, de facto, o não são. São pinturas tridimensionais, serigrafias sobre caixas de madeira, portanto, não é claro se a atitude que delas se desprende é de imitação ou distanciamento. Se for este o caso, aquilo que elas convocam é um estranhamento face ao modelo de “*readymade*” duchampiano e, portanto, continuam uma tradição interna da representação pictórica derrisória, ou seja, prolongariam o modernismo por outra via, mas sempre a partir de uma tônica na distância. Nesse caso, a arte não teria morrido na convulsão de 1964, mas continuaria viva, mesmo que no seu semblante se recortassem as cores gloriosas da morte plástica¹⁴⁶.

A este propósito, Jacinto Lageira¹⁴⁷, na análise da teoria do fim da arte de Arthur Danto (que já referimos antes) e da sua ligação à teoria-mãe de Hegel, onde se filia, suscita ainda a seguinte questão: se Danto concorda com Hegel (como ele próprio afirma) na *declaração da morte da arte* (embora os argumentos sejam diversos), e dá como exemplo derradeiro Andy Warhol, então a arte criada entre 1806 e 1964 continuava a ser arte, ou não? Se sim, Hegel estava errado, e Danto não poderia invocar essa filiação. Se não, o projeto de Warhol não matava nada, porque a arte já tinha chegado cadáver às *Brillo Boxes*.

¹⁴⁵ A ideia de fim da arte é particularmente complexa, seja por via do seu eco hegeliano, seja pela permanente revisão ou metaforização que acusa. Num texto publicado em 1997, Arthur Danto liga a sua ideia de fim da arte ao conceito de fim da História da Arte de Hans Belting, reforçando a tônica na exaustão das narrativas. A questão central suscitada por Danto é a de que o fim se reporta, de facto, ao fim do moderno, que localiza como atuante num eixo temporal que vai do último terço do século XIX até ao final da década de sessenta do século passado. Trata-se de uma cronologia que o filósofo assume como pessoal, na medida em que o início do modernismo é por ele localizado em Van Gogh e a arte contemporânea colocada como uma tipologia de recursivos pós-modernismos (insistindo no plural). A este respeito, cf. Arthur Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

¹⁴⁶ A este respeito, cf. Jacinto Lageira, *La Déréalisation du Monde, Réalité et Fiction en Conflit*. Paris, Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2010.

¹⁴⁷ Jacinto Lageira, *op. cit.*

Podemos também pensar que, provavelmente, a questão radica não no problema da imagem e da sua banalidade, mas no da relação entre imagem e aquilo que ela representa, ou seja, o mundo a que ela se reporta – na certeza de que este mundo não é necessariamente constituído por coisas, mas por relações, conexões, semelhanças, metáforas e outras entidades menos aparentemente materiais. Ou, pelo menos, é esse o campo de expectativa que a imagem gera: o seu campo de representacionalidade.

Para Paul Ricoeur, a questão da imagem é sempre a da sua relação de representação, seja por que via for. No seu livro essencial *A Metáfora Viva*¹⁴⁸, Ricoeur faz menção a Max Black, ao propor que o campo da imagem é sempre uma remissão para o campo mais geral da representação, partindo do princípio de que uma imagem representa sempre alguma coisa fora dela, algo de qualquer coisa.

Este é também o ponto de vista de Jacinto Lageira, que¹⁴⁹ alude a esta questão para se centrar na relação entre ficção e realidade, inferindo que a grande vítima da arte contemporânea é, precisamente, a realidade enquanto tal, isto é, enquanto material não-ficcional. O seu pressuposto é o de que o real é sempre representação, não podendo definir-se senão pela historicidade do acontecimento, restando-nos esclarecer a natureza deste acontecimento, questão a que voltaremos. Ora, esta historicidade, pressupõe-se, não é a das “grandes narrativas” do modernismo (embora esta nomenclatura se coloque com muito mais acuidade à História da Arte do que à criação artística, como se infere do texto esclarecedor de Arthur Danto de 1997¹⁵⁰), mas a das pequenas narrativas idiossincráticas, como veremos.

Voltemos, no entanto, à questão da viabilidade das imagens pictóricas, agora centrados no problema do sentido.

¹⁴⁸ Paul Ricoeur, *A Metáfora Viva*. Porto, Rés Editora, 1983.

¹⁴⁹ Lageira, Jacinto, *op. cit.*

¹⁵⁰ Arthur Danto, *op. cit.*, pp. 11-17.

Se tomarmos o ponto de partida que Ricoeur colhe de Paul Henle (o de que “a metáfora é qualquer mudança da literalidade para a figuratividade”¹⁵¹), temos como consequência a remissão da questão do sentido para a relação com o contexto: só o contexto pode produzir sentido, o que em arte é particularmente problemático, uma vez que parece afastar qualquer possibilidade de se constituir sentido *via* forma. E duplamente: porque a forma é sempre a de uma representação (como vimos), mas também porque o sentido dessa representação é necessariamente contextual, se aceitarmos que o sentido em arte advém sempre de um deslizamento entre o sentido literal e um outro, figurativo – e esta palavra é já metafórica neste contexto, pois tanto se refere ao sentido figurativo em termos linguísticos, como à figuratividade por oposição à abstração¹⁵².

Para Ricoeur, a teoria da metáfora está desenhada entre a tradição aristotélica da metáfora enquanto proporcionalidade e uma teoria iconológica da metáfora. Ícone deriva do grego *eikon*, que significa precisamente *imagem* e é uma das tipologias mais curiosas no âmbito da pintura: segundo a teoria do “ícone”¹⁵³, a imagem icónica não representa, é (ou pretende ser) pura presença, emanando de um autor que é um condutor ao serviço da divindade. A prática pictórica do ícone russo, altamente codificada, pretende desenvolver uma tipologia que permita desvelar o divino por um processo de mediação imagético. De facto, essa teoria da não-representação corresponde a uma ideia da arte como passaporte para a absoluta transcendência, único campo, aliás, no qual a questão da representação não se coloca, como compreendeu Malevitch, provavelmente um dos maiores responsáveis pela ideia de uma pintura a-

¹⁵¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵² Curiosamente esta oposição entre figuração e abstração em pintura foi o cavalo de batalha histórico entre uma arte centrada no contexto e aí adquirindo a sua possibilidade de sentido e uma pintura centrada na sua questão formal e compositiva. Para nos atermos ao contexto português, valeria a pena, a este respeito, analisar as polémicas entre os neorrealistas e a herança surrealista, nomeadamente os textos de Júlio Pomar da primeira metade da década de quarenta, bem como os textos de Mário Dionísio. Curiosamente, o campo do formalismo abstracionista inaugura-se com uma intensa ligação entre abstração e recentramento político nos problemas do espaço e da localização física do espectador. A este respeito, cf. supra, pp.185-191 a propósito de Lazar Lissitzky e da conversão do suprematismo em espaço real.

¹⁵³ A este respeito, cf. Hans Belting, *La Vraie Image*. Paris, Gallimard, 2007.

representacional, que, de várias formas, preencheu o século XX. Curiosamente, os anos de estabelecimento desta tônica no percurso de Malevitch, entre 1913 e 1915, são contemporâneos do surgimento (ou do re-surgimento) da cultura russa que passou pelo desvelamento da poderosa tradição do ícone¹⁵⁴. Em 1916, o artista Alexei Grishenko publicou um livro (*O Ícone Russo como a Arte da Pintura*¹⁵⁵) no qual, para além do estudo da tradição, eram efetuadas uma série de inferências sobre o relevo do ícone para as novas gerações de artistas, sobretudo pela *desobjectização* da pintura, pelo carácter formal (pelo menos assim era vista por Grishenko) da metodologia pictórica¹⁵⁶.

Na citada exposição de 1915¹⁵⁷, a colocação da obra central de Malevitch (o *Quadrilátero*) remete diretamente para a colocação do ícone nas casas russas no canto mais oriental da divisão. Se alguma dúvida restasse sobre a forma como Malevitch pensou a sua obra emblemática, a colocação no espaço da pintura não deixava qualquer margem para dúvidas: tratava-se de um ícone e era nessa aceção que devia ser entendido – mas um ícone realista e não objetivo.

Refira-se que, em 1913, foi também realizada uma exposição, em Moscovo, de arte religiosa e arqueologia (*Exposição de Arte Russa Antiga*, organizada por Pavel Muratov) na qual foram apresentados 147 ícones dos séculos XIV a XVII – nomeadamente das escolas de Dyonisus e Rublev, recentemente restaurados – e, portanto, devolvidos ao seu brilho original¹⁵⁸, o que causou um

¹⁵⁴ Cf. p. 100.

¹⁵⁵ Alexei Grishenko, *Ruskajaikona bak inkustivo zopisi*. Moscovo, edição de autor, 1917, p. 144, citado por Tatyana Vilinbakhova, “Alfa e Omega. Delle icone a Malevitch”, in *Malevitch e le Sacre Icone Russe*. Milão, 2000, p. 97.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Para uma descrição detalhada da exposição *0, 10*, cf. A. Strigalev, “An Excursion around the 0.10 Exhibition”, in *The Russian Avant-Garde, Academic Papers from the Conference Representation and Interpretation*. São Petersburgo, Russian Museum, Palace Editions, 2001, pp. 71-109.

¹⁵⁸ O restauro dos ícones começou a ser efetuado na Rússia no final do século XIX. Tradicionalmente, os ícones eram cobertos pelos seus pintores com uma camada de óleo que servia como forma de preservação. Este óleo possuía, no entanto, um defeito: ao longo do tempo ia escurecendo, cobrindo o brilho da pintura anterior, o que viria a provocar uma série de repintagens dos ícones, só devolvidos ao seu esplendor original no início do século XX, coincidindo com a chamada Renascença Russa. No ano seguinte, abriria em Moscovo o

grande impacto nos jovens artistas¹⁵⁹. Antes, em 1913, já Larionov tinha organizado uma exposição de pinturas rurais tradicionais russas (as chamadas *Lubok*), confrontadas com ícones. Anteriormente, em 1901, Dimitrii Nikiforov tinha organizado uma exposição (e publicado um catálogo, com o título *Tesouros de Moscovo*) em que apresentou artefactos religiosos, e Diaghilev incluiu ícones russos no seu *Salon d'Automne* em Paris em 1906, havendo, portanto, um ambiente generalizado de interesse pelo ícone, como é visível nos trabalhos destes anos de Natália Goncharova. Aliás, no período de transição malevitchiano de 1911-1914, há um momento fundamental no qual o quadrado negro surge pela primeira vez: fez parte do cenário da opera *Vitória sobre o Sol* (de Matyushin e com libreto de Krushenikh) apresentada no Teatro Luna Park de Petrogrado nas noites de 3 e 5 de dezembro de 1913, como um quadrado negro inscrito na cortina de cena, tendo o próprio pintor insistido na sua importância e no seu potencial¹⁶⁰. A tónica da nova proposta foi sendo entendida por Malevitch como por Matyushin como um novo realismo, no sentido radical em que a realidade do quadrado pintado era a origem e destino, tanto que o segundo sempre preferiu a expressão *Novo Realismo Pictórico* para a corrente a que Malevitch viria a chamar Suprematismo¹⁶¹ (do latim *supremus*).

Arquivo das Antiguidades Eclesiásticas e Pintura de Ícones Russa. Em 1917, o artista Alexei Grisichenko escreveu o livro *O Ícone Russo como a Arte da Pintura*, ligando a prática do ícone ao conceito de *Faktura*, tão caro às vanguardas da época. Cf. Tatyana Vilinbakhova, *op. cit.*, pp. 98-101.

¹⁵⁹ Cf. John E. Bowl, *Moscow and S. Petersburg in Russia's Silver Age*. Londres, Thames & Hudson, 2008, pp. 338-347.

¹⁶⁰ Cf. Evgeny Kovtun, "The beginning of suprematism", in *Malevitch, artist and theoretician*, Paris, Flammarion, 1990.

¹⁶¹ Idem, p. 105.

1.2.4. A fronteira aberta

A ideia de que a credibilidade de uma imagem – a sua viabilidade – se situa fora do processo de representação comporta um respeito platónico pela desvalorização imagética¹⁶² e, nesse sentido, uma acorporalidade que leva a uma aproximação entre a *imagem* e o *signo* –, e, num certo sentido, a proposta de uma visão superior parece corresponder a esta descorporalização. A imagem pictórica, no entanto, opera de forma diversa do signo, na medida em que este reenvia sempre para um referente ou diretamente para o seu significado (por mais polissémico que seja) a partir de um sistema convencional que não está presente na visualidade do signo, mas que lhe é outorgada (embora a caligrafia chinesa e algumas formas tipográficas contemporâneas comportem elos visuais morfologia/expressão/signo/significado interessantes). As imagens, pelo contrário, remetem sempre para corpos a partir do jogo que encenam entre presença e ausência – nomeadamente para um jogo de olhares ficcional e corporalizado entre o espectador e o que o cativa na imagem, na aparência de uma reciprocidade projetiva. Por isso, a questão da iconoclastia no Império Bizantino representou um nó górdio das relações entre imagens e signos, em alternâncias entre ambas as formulações, que arrastaram consigo violentos conflitos, destruições materiais de imagens, glorificações semióticas e violências operadas sobre o próprio corpo dos pintores, “culpados” não de representarem o corpo de Cristo, mas a própria presença, encarnada (apesar de descorporalizada).

Segundo, mais uma vez, Hans Belting, estas imagens são pré-artísticas precisamente porque não conduzem a um mecanismo de crença operado através da metáfora. No entanto, o que agora nos interessa, como refere também o historiador alemão, é sabermos que as imagens, ao contrário dos signos, não são legíveis. Inversamente, “são ambivalentes e dirigem-se à nossa

¹⁶² Platão, *A República*, livro X, 596e, tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

capacidade de animação. Ambivalência quer dizer fronteira aberta entre imagem e mundo físico, ao contrário da separação entre signo e significação, portanto entre referente e referência”¹⁶³. Ou seja, as imagens representam algo presente fora delas, no mundo, mas elas são também agentes físicos do e no mundo e, nesse sentido, são intrarremissivas.

A pintura e a sua história inscrevem-se, podemos já avançar, na possibilidade material dessa fronteira aberta, na medida em que a especificidade da pintura é criar a materialidade do processo de representação, diferentemente de todas as outras formas de produção imagética.

É essa a curiosa aporia de Malevitch, a sua descoberta de que poderia operar um sistema que, simbolicamente, não representa, mas que é sempre realista na medida em que a materialidade da tinta sobre o suporte, a construção do plano a partir da fisicalidade da tela é inescapável, mesmo que a questão da objetividade (isto é, da remissão para a materialidade do mundo) seja preterida face a um problema compositivo.

A pintura, em suma, é imagem com epiderme, porque é a epiderme, a sua materialidade, rarefação, subtileza, violência, aspereza ou doçura, que a define enquanto tipologia, na qual não é demissível o seu carácter radicalmente imanente e presencial – por outras palavras, performativo.

1.2.5. Pintura e epiderme – o caso de João Queiroz

Vejamos, a este respeito, um caso específico, o de João Queiroz, artista que tem vindo a desenvolver a questão dérmica da pintura de uma forma aturada e sistemática e nela tem feito assentar a sua estratégia de viabilização das imagens pictóricas. De entre as técnicas da pintura, aquela que convoca a questão da matéria superficial da imagem com maior acuidade é a encáustica.

¹⁶³ Hans Belting, *La vraie image, croire aux images?*. Paris, Gallimard, 2007, p. 167.

Não terá sido por acaso que João Queiroz começou o seu percurso pelo uso da encáustica, nomeadamente nos dípticos que incluem um retrato de Espinosa e uma superfície aérea, abstrata e de uma cor próxima da pele. A encáustica é uma técnica arqueológica da história da pintura e particularmente difícil de manusear¹⁶⁴.

As razões para a representação de Espinosa evidenciam o vínculo de João Queiroz relativamente ao filósofo sefardita, vínculo que se constituiu nos tempos em que estudou Filosofia na Universidade. De facto, o interesse por um filósofo que nunca produziu uma estética (a estética, em sentido próprio, só viria a surgir no século XVIII) é revelador de uma filiação que compreende duas componentes essenciais no seu percurso: o reconhecimento de uma ética da felicidade e o entendimento de que o espírito é uma declinação do corpo, ou melhor, de que o corpo é o destino da arte como prática.

Em 1994, João Queiroz realizou uma exposição na Porta 33, no Funchal, na qual apresentava, novamente, um conjunto de encáusticas que, em termos de desenho, radicavam na ideia de queda, um tema que o ocupava nessa altura, mas cuja presença era dominada pela qualidade táctil da superfície. A relação da superfície destas pinturas com uma epiderme animal ligava-se a um interesse pela obra de *Les cinq sens*, de Michel Serres, na qual o autor estabelece uma teoria epidérmica da sensualidade. Escrevia o filósofo francês em 1985:

“O olho perde a sua proeminência no seu próprio domínio, a pintura (...). A pele, cera dura e doce, recebe os pesos variáveis segundo a força das coisas e a suavidade da região, donde essas tatuagens, traços e marcas, nossa memória e

¹⁶⁴ Em termos muito simples, encáustica é uma técnica de pintura a cera tingida com pigmentos. É, provavelmente, a mais antiga técnica de pintura que se conhece e que precede a pintura enquanto arte. Com a invenção da pintura a óleo, a encáustica foi caindo em desuso, tendo sido redescoberta no século XIX, sobretudo na pintura mural, o que é compreensível, pois a encáustica, em suportes pictóricos móveis, é uma técnica frágil e pesada, que não se dá bem com a circulação moderna das obras de arte, além de ser (na sua versão histórica, porque hoje já há ceras manipuláveis a frio) particularmente nociva, pois o aquecimento a que é submetida faz libertar vapores tóxicos.

nossa história, pergaminho das nossas experiências. O nosso vestido cutâneo carrega e mostra as nossas recordações, não as da espécie, como acontece aos tigres e aos jaguares, mas as da pessoa, cada um com a sua máscara, a sua memória exteriorizada. Cobrimo-nos de capas e de casacos por pudor ou vergonha de mostrar o nosso passado, a nossa passividade, para esconder a nossa pele historicizada, mensagem privada, mensagem caótica, língua indizível, demasiado desordenada para ser compreendida (...). Nunca vivemos nus nem, em rigor, efetivamente vestidos, nunca velados nem desvelados, exatamente como o mundo. A lei apresenta-se sempre como um simultâneo véu ornamental. Exatamente como os fenómenos. Véus sobre véus, muda sobre muda, variedades impressionadas.”¹⁶⁵

O caminho é muito semelhante ao percorrido por João Queiroz nas obras deste período e, de um modo mais abrangente, ao seu mapa de procedimento para o futuro: pintura, superfície, pele, corpo, memória, subjetividade, fenómeno, ocultação/desocultação, metamorfose.

Independentemente do seu valor formal, a tónica háptica deste momento da sua pintura viria a inscrever uma qualidade no tratamento da superfície que não é puramente visual – o que não é contraditório com a sua condição pictórica, antes reifica a particularidade, o específico do pictórico no seio do universo das imagens. Estas pinturas, portanto, não são só e exclusivamente imagens, na medida em que convocam uma hapticidade que coloca a questão da visão corporalizada – na esteira do pensamento de Francisco Varela¹⁶⁶, nessa altura a realizar o seu grande *corpus* de inventariação das correntes fenomenológicas.

O desvio do olhar ótico para uma visão corporalizada adquire, neste primeiro momento, um princípio fundador a partir da qualidade tátil, que, curiosamente, viria a retomar recentemente em duas intervenções: numa

¹⁶⁵ Michel Serres, *Les cinq sens*. Paris, Éditions Grasset, 1985, pp. 35-36 (tradução do autor).

¹⁶⁶ Francisco Varela (com J. Petitot, B. Pachoud e J-M. Roy, eds.). *Naturalizing Phenomenology: Contemporary Issues in Phenomenology and Cognitive Science*. Stanford, Stanford University Press, 1999.

exposição em Faro e noutra em Lisboa¹⁶⁷, onde pintou a encáustica zonas da superfície da parede do espaço onde as exposições decorriam. Esta intervenção específica no espaço (antes desta, regista-se apenas a ocorrida no Boqueirão da Praia da Galé, em 1996¹⁶⁸) é de uma enorme discricção, estando a obra embebida na fisicalidade da parede, transformada numa pele subtil, cujas qualidades são tão cromáticas como tácteis.

A pele da pintura, como uma investigação sobre os arcaísmos que originam uma subtileza não-ótica, aponta o caminho que a sua obra viria a seguir posteriormente: a permanente crítica à ideia de uma opticalidade retiniana, por oposição à ideia de uma visão corporalizada¹⁶⁹. E esta é, certamente, uma das zonas mais complexas da afirmação duchampiana – Marcel Duchamp sempre reiterou que o seu abandono da pintura se devia a uma recusa do seu carácter retiniano¹⁷⁰ (apesar do interesse pelas *Optiques de précision*) – e, portanto, da colocação da pintura entre parêntesis pelas primeiras vanguardas.

Este é o campo a partir do qual se veio a desenhar o arco da obra de João Queiroz, na medida em que, no desenvolvimento da sua pintura nos últimos quinze anos, se condensa todo este processo: da crítica à desconfiança, desta à questão dos transcendentais da pintura e, com base nesta reflexão, à proposta de uma pintura que se inscreve numa reflexão política sobre a questão da representação e, daqui, para uma proposta estética.

¹⁶⁷ *Articulações*, projeto integrado no programa *Allgarve*, Faro, 2008, com curadoria de Nuno Faria (cat.), e projeto coletivo *Avenida 211*, Lisboa (cat.).

¹⁶⁸ *Refluxos feitos pelo pescoço de um pato meio afogado*. Lisboa, Boqueirão da Praia da Galé, 1996.

¹⁶⁹ A este respeito, seria interessante compreender que a crítica duchampiana ao problema do gosto é por ele claramente separada do problema da estética. Num debate em 1949, recentemente disponibilizado no site UbuWeb (*the western round table on modern art, 1949*), no qual participaram George Boas (moderador), Gregory Bateson, Kenneth Burke, Alfred Frankenstein, Robert Goldwater, Darius Milhaud, Andrew C. Richie, Arnold Schoenberg, Mark Tobey, Frank Lloyd Wright e o próprio Marcel Duchamp, este defende o ponto de vista de que a arte é dirigida ao “eco estético”, algo que fica entre o enlevo erótico e a devoção religiosa. Cf. <http://www.ubu.com/historical/wrtma/transcript.htm>.

¹⁷⁰ Cf. Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

Numa entrevista de 2007¹⁷¹, João Queiroz afirma que o seu processo é sempre o da produção de uma relação com a transcendência a partir de uma imanência: ou seja, a transcendência da natureza que alimenta o processo de representação na sua pintura só é produzida a partir da imanência de um gesto que produz um lastro, quase como uma metáfora escatológica.

Para cumprir o seu plano imanentista, João Queiroz encontrou uma tipologia histórica da pintura que, no seu caso, não deve ser tomada como uma questão de género, mas como uma opção a-temática: a paisagem. Foi do contacto com a natureza – que não lhe é nem natural nem evidente – que veio a definir a maior parte do seu trabalho desde 1996, mais precisamente a partir de *O Ecrã no Peito*¹⁷². Tratava-se de um projeto de corporalizar a ideia de representação, como se a relação com essa imanência radical de estar num lugar só pudesse ser resolvida através do entendimento do corpo enquanto suporte de representação que produzisse um lastro da evidência de que o campo visual lhe era transcendente.

Analisemos um pouco a relação entre a crise da representação paisagística e a invenção da colagem que se desenvolve no século XIX, de modo a melhor compreendermos a questão dessa imanência e, a partir daí, podermos passar melhor a *fronteira aberta* que continua a ativar a questão transcendental da pintura – e a sua possibilidade, como veremos, contratual.

¹⁷¹ “Vislumbres da Transcendência”, entrevista com Óscar Faria, jornal *Público* (suplemento Mil Folhas), 27 de maio de 2006, pp. 16-17.

¹⁷² Cf. D. Sardo, “Amplexo”, in *João Queiroz: O Ecrã no Peito*. Angra do Heroísmo, DRAC, 2012.

1.2.6. Três processos de crise

1.2.6.1. O panorama pintado

Um primeiro momento de grande crise na pintura e de colocação do problema da viabilidade pictórica *via* processo de suspensão de descrença surge no interior de um dos seus episódios mais gloriosos, com a formação da Academia Britânica por Sir Joshua Reynolds, em 1768. O mesmo Reynolds que acreditava na glória da pintura como um processo incessantemente recombinação das imagens dos mestres e das suas tipologias foi um dos mais empenhados apoiantes dos panoramas pintados do século XVIII, que ele conheceu na fase final da sua vida (viria a morrer em 1792). A reação de Reynolds não foi, no entanto, imediata em relação ao primeiro contacto com a nova tipologia. Reza a história que o inventor dos panoramas, um pintor medíocre chamado Robert Barker¹⁷³, terá tido a ideia para o panorama numa tarde em que passeava por Edimburgo. A ideia consistia em fazer uma pintura panorâmica a 180 graus (mais tarde passaria a ter 360) que figurasse a paisagem de uma forma perfeitamente ilusionista¹⁷⁴. Note-se que a regra na pintura de paisagem era produzir uma vista com uma abertura média de 46 graus, uma selecção do campo visual que vivia precisamente da capacidade de seleccionar o campo de visão a representar. Ora, a novidade de Barker consistia em mover uma moldura em círculo em redor do pintor, criando pontos de *repérage*.

Quando Henry, o filho de Barker (que o tinha iniciado nesta técnica aos 12 anos), apresentou uma primeira tentativa ainda portátil a Sir Joshua Reynolds, este mostrou-se cético, tendo-o aconselhado a desistir da ideia. Barker não seria homem para desistir facilmente e continuou as suas tentativas até mostrar em

¹⁷³ Stephan Oettermann, *The Panorama, History of a Mass Medium*. Nova Iorque, Zone Books, 1990.

¹⁷⁴ Bernard Comment, *The Painted Panorama*. Nova Iorque, Harry N. Abrahams Inc., Publishers, 2000.

Londres, em janeiro de 1792, um panorama das cidades de Londres e Westminster, depois de estabelecida a técnica perspectivica, que deveria funcionar em suporte curvo.

Desta vez, Sir Joshua Reynolds foi ver o panorama e recomendou-o vivamente a James Northcote, seu colega e discípulo, indicando-o como a mais avançada transformação da pintura. Porquê? Porque a verosimilhança da representação da paisagem fazia crer que estávamos efetivamente perante a própria paisagem. Como se anunciava na imprensa da época, “os observadores só ficarão desiludidos com a pintura por se suporem em Albion Mills, onde a vista foi colhida.”¹⁷⁵

E Reynolds regressou repetidamente ao panorama, enfaticamente advogando que aquele era o futuro da pintura. Porquê? Porque era uma pintura que aparecia claramente como a verdade da imagem, na qual se podia acreditar sem reservas.



Panorama de Bourbaki, Lucerna, Suíça

¹⁷⁵ “The observers of this Picture beeing by painting only deceived as to suppose themselves on the Albion Mills from which the view was taken”, tradução do autor. Cf. Comment, Bernard, *op. cit.*, p. 23 e ss.

No seu *Handbuch der Aesthetik*, de 1807, Johann Eberhard tece várias críticas aos panoramas, nomeadamente duas de carácter “técnico” – de particular relevo para nós, como veremos mais adiante – e duas do foro ético-moral. No primeiro caso, critica a ausência de som nos panoramas (haveriam de o ter) e o facto de as figuras serem imóveis (só o cinema viria a resolver este problema); no segundo, refere que o espectador está condenado a passar da ilusão para a consciência da decepção, e o mais grave, a seu ver, é que nem todos os que olham um panorama conseguem passar da ilusão para a consciência da sua falácia, o que constitui uma perda de liberdade do espectador¹⁷⁶.

A questão que Eberhard levanta é a do limite da verosimilhança e a da sua relação com o processo de fruição estética, apresentando um argumento próximo do de Quatremère de Quincy¹⁷⁷, o de que a perfeição da representação é inversamente proporcional à perfeição estética e ao sucesso como arte – visão também partilhada por Diderot, na medida em que o artifício da representação deve encaminhar-se no sentido de uma consciência da representação. A este respeito, Bernard Comment cita Diderot no seu elogio da qualidade representacional de Chardin e de Vernet (este último, a propósito de uma pintura: um naufrágio, de composição muito semelhante a outra obra do artista que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa). Escrevendo sobre o Salon de 1763, onde a pintura de Vernet foi mostrada, Diderot diz que “a ilusão vai ao ponto de provocar a alucinação no espectador: vemos a luz tremer e reflectir-se na superfície do mar, vemos os homens mover-se, o barulho do vento e o rugir das ondas”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁷ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts*, Elibron Classics, 2001 (edição fac-similada do original de Treutel & Würz de 1823), parágrafos IX, X, XI e XII.

¹⁷⁸ Denis Diderot, *Oeuvres Complètes de Diderot* (Roger Lewinter ed.). Paris, Club Français du Livre, 1970, pp. 379-380.



Claude Joseph Vernet, *Naufração*, 1772

National Gallery of Art, Washington

Esta *psicadelia* do efeito pictórico não assenta sobre o realismo da composição, mas sobre a forma como ela pode produzir uma sensação projetiva, ou seja, como pode desenvolver um processo de crença na viabilidade da pintura enquanto sensação, já não assente na beleza, numa fundamentação teológica ou numa outra razão que não a razão sensível. Por outras palavras: trata-se da possibilidade de produzir uma comoção a partir da sugestão conscientemente entendida como tal.

A questão começa a desenhar-se entre a capacidade de representação da imagem e a sua possibilidade de suscitar uma consciência sobre os mecanismos que produzem ilusão, o que não era, claramente, a questão dos panoramas pintados do século XVIII, até porque esses introduzem, na amplitude circular da sua representação, um tema importante, o da morte da moldura.

Ora, a pintura sempre tinha sido moldura – desde Alberti –, sempre tinha sido, em primeiro lugar, a forma rectangular que define um campo sem exterior. Uma pintura não é um segmento do mundo, é um mundo em si mesmo. Como diz Carl Gustav Carus, o romântico alemão: “Experimentamos ao mesmo tempo o sentimento de que a autêntica obra de arte constitui um todo, um pequeno mundo, um microcosmo em si mesma. Um reflexo, em contrapartida,

será sempre um fragmento, uma parte do todo da natureza, destacada dos seus elos orgânicos e circunscrita nos seus limites da natureza.”

Se, na construção da diegese cinematográfica, a antevisão de que fora da imagem se continua a passar realidade cinemática, já na pintura o tecido de viabilização ou de validade da imagem configura-se a partir do interior da imagem, visível ou não, sabendo que, nalguns casos – e este é o argumento que esquissamos acima – a localização do espectador ou a intrarremissão no campo referencial da história da arte, ou do resto do mundo, podem constituir a possibilidade do que se passa no interior da moldura.

O problema da relação do interior da moldura com o seu exterior já havia sido matéria de trabalho da pintura (por exemplo, com Caspar David Friedrich, que usou o dispositivo da janela dentro da janela da moldura, ou o monge que, na praia, olha para lá do alcance do nosso olhar, tendo o pintor alemão chegado a apagar os barcos que tinha pintado no horizonte para fazer esticar a nossa visão para lá do que conseguimos ver).



Caspar David Friedrich, *Monge a ver o mar*, 1809/10

Staatliche Museum zu Berlin, Nazionalgalerie

A pintura e a paisagem, enquanto dispositivos pictóricos fundadores, estão sempre associadas à moldura, e é nela que se situa o processo de voluntária suspensão de incredulidade, na medida em que reside na convenção da moldura a viabilidade da imagem. Os panoramas, na sua voragem de “tudo ver”, esticam o mecanismo de crença até ao ponto em que a verosimilhança não deriva da voluntária suspensão, mas de um efetivo impacto, que traz consigo uma dúvida moral e uma interrogação estética – revelados, por exemplo, na indignação suscitada pelo enjoo da princesa Charlotte (que se sentiu indisposta quando visitava um panorama representando uma batalha naval), na permanente lástima pelas mulheres que se deixam arrebatar pela sensação, ou na forma como a ignorância é a “virtude” de que os panoramas subrepticamente se aproveitam.

1.2.6.2. Manet e a triangulação do olhar

Um momento de forte convulsão no interior do processo pictórico pode ser encontrado em Manet. Já acima mencionámos a questão do tempo e a forma como colapsa em *Le Christ aux Anges*, ou como se distende com *Un Bar aux Folies Bergère*. Mais interessante, para o que agora nos toca, é a evidência de que, em Manet, há uma descoberta essencial, para a qual Jeff Wall nos chama a atenção de forma muito compacta e eficaz.¹⁷⁹ Olhando para a obra de Manet e para a sua evidente influência de Velázquez (que o próprio comenta, na sequência das suas visitas ao Prado, como uma epifania), aquilo que é surpreendente é a maneira como ele compreende que o corpo na sua representação pictórica é sempre duplo: porque é um corpo representado, mas também porque a qualidade corporal da sua representação deriva da presença aparente de um outro corpo, o do pintor. Isto é, a assinatura pictórica do pintor, a pincelada enquanto procedimento que deixa uma marca autoral, uma indelével presença corporal, é o passaporte para a corporalidade do corpo

¹⁷⁹ Jeff Wall, “Unity and fragmentation in Manet” (1984), in *Selected Writings and Interviews*. Nova Iorque, MoMA, 2007.

representado, e por isso a pintura é sempre duplamente erótica – ela não é erótica porque representa corpos (ou só porque representa corpos), mas porque representa corpos a partir de uma erótica do gesto que fica agarrada ao processo representacional enquanto marca de uma mão que *se faz*. Ou seja, como uma mão que define um corpo e que se constrói como corpo no próprio processo de fazer.

É curioso, a este respeito, pensar como as transformações da pintura estão claramente indexadas também ao efeito da fotografia de pormenor das obras dos mestres, o que trouxe uma nova linguagem figurativa – uma luxúria do craquelê, uma tematização da pincelada como reificação do estilo, quase abstrata, não fosse a capacidade para figurar (e fixar) a função autoral.

Manet compreendeu enormemente esta possibilidade erótica do corpo pictórico em *Olympia* (1863), por exemplo, mas é claro que o seu modelo (além da *Vénus de Urbino*, de 1538, de Ticiano)¹⁸⁰ é a chamada *Rokeby Venus* (1647-51) de Diego Velázquez, notável na clivagem entre a matéria pictórica do corpo e do rosto reflectido no espelho. Repare-se que, no espelho, a *Vénus* não se olha, olha-nos, encontrando um triângulo amoroso para a sua erótica, devidamente sinalizado no olhar com que nos suga para o seu enredo. Em *Olympia*, Manet joga o mesmo jogo, mas de uma forma direta, fazendo a sua *Vénus* olhar para nós diretamente, por efeito do exacerbado estrabismo de Victorine Meurent, jogando o mesmo jogo de olhar do *Bufón Calabacillas* (1637-39) de Velázquez.

A crença nestas pinturas assenta, deste modo, na forma como se entretêm num jogo em que a dualidade entre o corpo representado e o corpo que representa (e que se apresenta a partir de um desempenho – diríamos hoje: de uma performatividade do gesto) incluem no interior do processo pictórico um vocativo em direção ao espectador. Este processo é aquilo a que Thierry de

¹⁸⁰ Mallarmé, no seu elogio de Manet, diz que a figura do gato presente no quadro é inspirada, não no cão da pintura de Ticiano, mas num poema em prosa de Baudelaire, de quem Manet, não só era amigo como admirador. A este respeito, cf. Stephane Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet”, in *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, Londres, 30 de setembro de 1876, pp. 117-122.

Duve chama pintura na primeira pessoa¹⁸¹, ou seja, é uma pintura que se declina a partir da identidade vivida do próprio processo de produção pictórica, jogando no seu interior a sua modernidade, que reside na sua vivência autoperformativa, que ostenta o seu desempenho como pintura na relação direta com o espectador, ou seja, abrindo a fronteira numa direção vocativa.

1.2.6.3 A colagem como *Verfremdung*

Uma outra tipologia de clivagem, provavelmente derradeira, surge mais tarde, sob a forma da colagem.

A primeira colagem identificada enquanto tal (ou seja, no contexto da pintura) surge numa pintura de Picasso de maio de 1912, *Nature Morte à la Chaise Cannée*, na qual um pedaço de tela encerada é colada sobre a pintura. Ou ainda de forma mais marcante em *Comptoir et Verre*, de Braque, do mesmo ano, no qual um papel de parede pintado é colado à tela. Esta colagem possui uma função extremamente importante, porque posiciona a pintura numa instância de significação múltipla.

¹⁸¹ Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'Art Contemporain*. Gent/Paris, Ludion/Flammarion, 2000.



Pablo Picasso, *Nature Morte à la Chaise Cannée*, 1912

Num jogo de linguagem particularmente feliz, Thierry de Duve¹⁸² diz que a quebra com os processos de *suspension of disbelief* que se verificam nas obras de Braque e de Picasso resultam de um jogo de quebra com os processos de *trompe-l'oeil* através de um processo de *détrompe-l'oeil*, isto é, de uma desmontagem por um dispositivo da própria metodologia que o dispositivo parece servir. De uma forma similar, Gregory Ulmer¹⁸³ estabelece que a colagem, tornada dispositivo modernista por excelência em Picasso, produz uma clivagem na unidade da imagem, gerando diferentes camadas de sentido pelo próprio processo de apropriação. De facto, a colagem usa um mecanismo de “proto-*readymade*” para quebrar a fiabilidade da imagem, propondo um novo protocolo ao espectador, que passa a olhar para a imagem como um

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Gregory L. Ulmer, “The Object of Post-Criticism”, in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, pp. 83-110.

constructo – e, como veremos, um contrato – que possui uma nova unidade oriunda de uma proposta de sentido e não vice-versa. Curioso é compreender como esse mecanismo, posteriormente parte integrante da fotografia, quer na versão da fotocoloragem, quer na montagem, se articula com um outro, o do corte presente nos processos de edição cinematográficos, de criação muito próxima. Assim, o moderno afirma-se por uma instância crítica de clivagem nos processos de continuidade espaciotemporais, seja por via da decomposição da imagem e sua recomposição, seja na criação de uma determinada diegese.

Desta forma, o processo de *suspension of disbelief* é colocado sob uma enorme tensão, exigindo ao espectador que siga a desmontagem de um processo protocolar para poder lidar com uma pintura que, continuando a seguir as pegadas da figuração (isto é, do jogo de reconhecimento), abdica da unidade espaciotemporal, da interlocução com o espectador, para definir um campo de jogo que propõe – e é isto o mais surpreendente – um *si mesmo* e um *como se* em simultâneo. A pintura inclui um pedaço de realidade que é concorrencial com a realidade da própria pintura, porque também é representação: um papel encerado com uma representação de palhinha de cadeira.

Repare-se que este não é um processo de reflexão formal sobre as condições da imagem, mas um dispositivo de construir uma complexidade pela quebra da unidade do *continuum* espaciotemporal, muito semelhante à forma como, num contexto completamente diferente, Hélio Oiticica compõe *Tropicália*, de facto uma tridimensionalização tornada ambiental de um processo de composição a partir do dispositivo da colagem e da montagem – e que, precisamente por isso, foi objeto da maior desconfiança quando foi apresentado o ambiente *Eden*, herdeiro de *Tropicália*, em Londres em 1969 na Whitechapel sob o nome *The London Experiment*. Provavelmente, será legítimo inferir daqui que o processo protocolar de deteção de várias instâncias de representação não estava ainda suficientemente maduro no contexto das segundas vanguardas, ou seja, não havia condições para o estabelecimento de um contrato de receção que instaurasse a possibilidade de planos-diversificados-de-relação cultural

existirem no interior de uma mesma obra (flores naturais, papagaios, palmeiras de plástico, tudo ligado num *continuum* entre verismo, representação, simulacro, ironia e militância que se situava muito para lá do espírito *camp*¹⁸⁴ unitário da *pop*¹⁸⁵). Esta será a tensão pós-moderna, mas essa é outra história.

Temos, então, um primeiro ponto fundamental na construção do modernismo (ou seja, do debate sobre a condição de ser moderno), que assenta na quebra da unidade da imagem pela inclusão de elementos cortados do mundo e recontextualizados no interior de uma obra que, pelas várias instâncias de sentido que convoca, passa a ser portadora de uma complexidade crítica – e isto em vários sentidos, quer como metacrítica do seu próprio dispositivo, quer como crítica de uma relação no mundo pela exogenia implícita no processo de apropriação. Estamos perante uma dimensão em tensão da suspensão da incredulidade que exige uma nova negociação do contrato de viabilidade da pintura, agora numa antevisão do processo a que Bertold Brecht chamaria *Verfremdungseffekt*. Esta distanciação e estranhamento passam por processos de introdução física de elementos, mas também, noutros casos, pela procura da distância numa instância pré-artística, situada numa qualquer possibilidade anterior à estética e, portanto, nunca passível de ser sujeita a processos judicativos – e os exemplos são inúmeros, desde logo a saga dúbia, ficcional e dilatada que foi *Les Demoiselles d'Avignon*¹⁸⁶.

¹⁸⁴ No sentido em que é definido por Susan Sontag em “On Camp”, (originalmente publicado na *Partisan Review* em 1964), in *Against Interpretation*. Londres, Vintage Books, 2001, pp. 275-291.

¹⁸⁵ Vale a pena fazermos um périplo pela receção da instalação aquando da sua apresentação na Whitechapel em Londres, em 1969. As opiniões repartiram-se entre o alheamento de grande parte da comunidade artística, a crítica em relação ao exótico tropical que a exposição parecia propor e a efetiva admiração. Cf. *Oitica in London*. Londres, Tate, 2007, sobretudo o ensaio de Guy Brett, “Recollection”, pp. 11-17.

¹⁸⁶ A pintura de Picasso de 1907 foi sempre um objeto estranho para o próprio autor, que o manteve longamente fechado no ateliê, primeiro no Bateau-Lavoir, depois em Clichy (aqui, durante 15 anos), tendo vindo a criar uma multiplicidade de histórias contraditórias sobre a origem negra dos rostos de duas das personagens femininas. Em “Conversation de Picasso avec Christian Zervos”, publicada nos *Cahiers d'Art* de 1935, a influência negra prévia é claramente negada, dizendo que, à data “não conhecia nada disso” – o que não corresponde à verdade e é comprovado por Matisse e Gertrude Stein (pelo menos em casa desta, terá visto exemplos de arte africana que os irmãos Stein começavam, em 1906, a colecionar. Sobre a inclusão das máscaras afirma, nessa mesma entrevista, que numa visita ao Musée de

Mais: a construção do modernismo, nesta versão, assenta também (como aliás, a outro propósito, refere Peter Bürger¹⁸⁷) numa vontade de “anterioridade” (o que é um outro processo “em profundidade” de distanciação – em relação ao artístico dos processos artísticos, numa necessidade de brutalizar a relação de reconhecimento do artístico a partir de uma determinada vernacularidade – mas esta aproximação da arte e da vida é, precisamente, um dos *topoi* fundamentais do moderno e da sua dificuldade de reconhecimento enquanto arte, mas a este aspeto voltaremos.

Sculpture Comparée, no Palais du Trocadéro, visitou as salas do antigo Museu de Etnologia e teve uma profunda comoção ao ver as esculturas africanas. Esta história, se bem que contada 28 anos depois de realizada a pintura, acaba por fazer um importante eco nos comentadores mais ilustres de Picasso, como Alfred Barr, o *marchand* Kahnweiler, o etnógrafo Jean Laude, etc. A este respeito, cf. Pierre Cabanne, *El Siglo de Picasso*, vol. I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 185-189.

¹⁸⁷ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

1.2.7. Outra vez o caso João Queiroz e a questão do reconhecimento

Voltemos à pintura de João Queiroz. Em termos de representação, a sua matriz de desenvolvimento da possibilidade da pintura localiza-se necessariamente no paradigma moderno de construção de uma pintura na terceira pessoa, isto é, uma pintura que se processa como uma nomeação de si mesma como pintura vista de um hipotético exterior, o que é uma inevitável consequência do modernismo, como vimos. No entanto (e este é o aspeto essencial), ela transforma-se na possibilidade de uma pintura na primeira pessoa – e não pré-moderna, ou a-moderna como alguns comentadores pretendem crer¹⁸⁸ –, através de uma figura que poderíamos metaforizar na ideia literária de narrador onisciente. Quer isto dizer que, à semelhança de algumas personagens narrativas (como sucede nas obras mais recentes de J.M. Coetzee, por exemplo, ou de forma ainda mais similar em Thomas Pynchon¹⁸⁹), a omnisciência do pintor é tomada como uma narrativa do *pintor post-mortem* da pintura, ou seja, como um retorno do esquecido por meio de metodologias que são de anamnese. A metodologia pictórica é retomada, na sua última fase, como uma putativa experiência de volta depois da morte da possibilidade pictórica, substituindo o paradigma da construção de instâncias diversas (através da colagem) pela construção de camadas diversas de sentido utilizando as próprias metodologias da pintura enquanto prática múltipla e corporalizada. Trata-se de uma versão do *Nachleben*¹⁹⁰ de Aby Warburg, uma sobrevivência ou, mais rigorosamente, uma vida depois da morte. Assim, a sua erótica irónica da pintura procede pela alusão permanente a procedimentos históricos que têm sentido porque lhes é reconferida uma possibilidade sensível estética enquanto

¹⁸⁸ A este respeito, cf. Manuel Castro Caldas, “A higiene de Apeles”, in *Liber Studiorum*. Lisboa, Parque ’Expo, 2001, pp. 7-8.

¹⁸⁹ Em *Against the Day*, a novela monumental de Thomas Pynchon de 2006, existe uma absoluta obsessão com a multiplicação referencial que, no entanto, se encontra subsumida no interior do texto.

¹⁹⁰ Usamos o termo alemão *Nachleben* na aceção prevista na tradução do termo por Giorgio Agamben e por Georges Didi-Huberman. A este respeito, cf. Cap. 1, 1.1., notas 4 e 5.

remissões (transcendências) só visíveis pela sua radical imanência. Para usar uma linguagem filosófica, a sua unissubstancialidade não se declina senão pelos seus acidentes.

Para dar um exemplo concreto: as aguarelas mais recentes de João Queiroz, como os seus desenhos a cera, são notáveis, mas não enquanto aguarelas ou desenhos *tout court*. A sua construção, desviada dos procedimentos líquidos da aguarela, e muito mais densos, transforma-as em pinturas que possuem uma ética de procedimento que passa pela sua transfiguração interna. São aguarelas que são outra coisa (parecem encáusticas sobre papel, ou acrílicos aglutinados com um *medium* mate, mas não aguarelas). Portanto, não são celebrações neoclássicas (que é o oposto de moderno) de um procedimento oitocentista de pintar, mas um desvio com base num léxico de procedimentos que já existiam como tal na história da pintura.

Este tem sido, como vimos, e por diversas formas, a metodologia de procedimento de João Queiroz e, podemos agora adiantá-lo, o mecanismo interno do seu processo de estranhamento: produzir a partir da história da pintura entendida enquanto tal, mas olhando-a através de um erro de paralaxe que desvirtua a tradição porque a recoloca.

Nesse sentido, a pintura não é um *medium* para João Queiroz, porque é uma prática testada em cada momento, um destino do trabalho artístico. O *medium* é a própria história da pintura, na medida em que é usada de uma forma apropriada como um meio operativo veiculado por essa prática, sempre com uma consciência de que é indispensável efetuar um jogo de suspensões de juízo (e, portanto, de suspensões de incredulidade), para gerar sentido desencadeado por processos de distanciação e estranhamento.

Podemos daqui inferir uma segunda aporia provisória sobre o seu trabalho: a questão central da representação na obra de João Queiroz não pode ser encaminhada para a questão do *quê* – esse *quê*, nós sabemos o que é, é a paisagem como tipologia de representação histórica no contexto da prática da pintura –, mas para a questão do *como*, que está implícito no problema da

representação. O *como* é o centro do processo (como dizia Gerhard Richter em 1965¹⁹¹) porque o *como* é o nó da sua questão representacional.

Repare-se: não estamos a falar da construção de uma linguagem pictórica que possui citações ou referências a diferentes línguas. A metáfora linguística não é relevante no seu trabalho, por uma razão: a linguagem é um processo de clarificação do mundo, atribui significados a significantes, isto é, nomes a coisas. Pela nomeação, podemos referir-nos a entidades do mundo, sejam entidades físicas ou conceptuais. A pintura erudita procede de uma forma oposta, ao contrário da pintura *naïf*, que, essa sim, procede precisamente por nomeação: isto é uma coisa, e isto, outra, e temos um nome para cada uma delas, para a casa, para a estrada e para a árvore. A questão central que temos vindo a colocar, ou seja, a de que o problema da pintura desde as primeiras vanguardas radica na impossível utopia de uma pintura que não representasse, mas fosse uma pura presença esbarra permanentemente na questão do sentido que, no entanto, não pode ser confundida com a questão do assunto: o sentido pertence, como afirma Suzanne Langer, ao domínio do indizível, enquanto o “assunto” pode ser nomeado, mas não investe o sentido – somente a questão da reificação do contexto. Clement Greenberg, sempre a putativa ovelha negra do formalismo modernista, refere precisamente (com enorme acuidade, diga-se) esta impossibilidade nominativa do sentido – ou melhor, a sua impossibilidade declarativa –, fazendo radicar o sentido (o “conteúdo”, para usar um termo mais comum neste tipo de *vexata questio*), numa imanação do que está, formalmente, no espaço pictórico. Sem nos interessarmos agora por outras questões greenberguianas, a possibilidade de pensar uma obra cujo sentido é uma decorrência do seu desempenho enquanto concreção material e percetiva constrói uma estética claramente materialista, independentemente daquilo a que podemos chamar a essa irreduzível presença¹⁹².

¹⁹¹ Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

¹⁹² A este respeito, é interessante a entrevista tardia efetuada na Nova Scotia School of Art em 13 de março de 1987. Nesse curioso diálogo orientado por Thierry de Duve no contexto da sua atividade docente, o problema da forma é aqui indiciado, como o lugar onde o conteúdo

No procedimento pictórico de João Queiroz, a relação visual que é proposta é sempre desviada, suja e metamórfica: uma coisa transforma-se noutra e depois noutra, em blocos de um contínuo perceptivo. Esta ambição de produzir uma mecânica representativa que se articula utopicamente com a percepção será tratada mais adiante.

A questão que propomos para uma terceira aporia é a de que o procedimento da pintura de João Queiroz é oposto aos mecanismos de nomeação da linguagem, o que implica um ajuste permanente das instâncias e dos recursos dos procedimentos pictóricos, formando *clusters* de acontecimentos. Tomando a metáfora paisagística, o próprio João Queiroz diz, num texto que escreveu em 1999 sobre o seu desconforto em relação à nomenclatura paisagística:

“(...) não aceitando uma ordem categorial fixa, nem naquilo a que a pintura se refere, nem tão-pouco no modo de pintar. Em vez de um sistema de correspondências entre os elementos da pintura e aquele outro a que ela se refere, uso um sistema de mistura com um grande grau de impureza. Posso pensar em: pincelada-sombra-luz; árvore-cor-direção; vento-risco-ramo; descida-queda-amarelo-rápido; contraste-árvores-três; árvore-pincelada-cor do fundo que corta a forma, etc.”¹⁹³.

Assim, demitida a questão linguístico-paisagística, fica inscrita a temática da recusa categorial. A sua pintura não opera por categorias, tomando, no entanto, modalidades de visão constituídas historicamente para efetuar o seu projeto moderno de teste, como é o caso da paisagem. A questão da sua pintura, não sendo categorial, passa por um problema que deriva de um específico entendimento da forma, a questão central da discussão nas segundas vanguardas e inevitavelmente ligada à possibilidade da pintura como linhagem histórica.

indizível se manifesta. Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre Lignes, Suivi d'un Débat Inédit avec Clement Greenberg*. Paris, Dis Voir, 1996, pp. 123-155.

¹⁹³ Apontamentos inéditos de João Queiroz, datados de 1999, transmitidos ao autor.

1.2.8. Forma e mal-entendido

Uma das asserções mais comuns sobre o modernismo consiste em afirmar a sua vinculação à ideia de *forma*, nomeadamente a partir da crítica anglo-saxónica que colou o modernismo a Clement Greenberg (num país que não possuiu um primeiro modernismo sólido) e à sua teoria do aprofundamento dos géneros artísticos, por via do isolamento formal da obra no seu ensimesmamento. Não sendo este o momento para uma crítica global deste incompleto entendimento de Greenberg (que, de facto, não possuía uma visão da pintura tão claramente descorporalizada¹⁹⁴), é no entanto interessante regressar brevemente à sua conceção da incontornabilidade da forma. Para Greenberg, na formulação que encontrou no final da vida, a forma é claramente sobrevalorizada enquanto valor discursivo, seja no contexto da redenção pela ideia, seja a partir da problemática do valor intrínseco do “conteúdo”. Já mencionámos a referência de Greenberg a Suzanne Langer e à questão da indizibilidade do conteúdo (a que chamámos “sentido”) face à nominabilidade do assunto, sempre lateral à questão interpretativa – pelo menos, tão prévia¹⁹⁵ que não constitui nenhum tipo de imersão no acontecimento da obra. Em termos muito diretos, Greenberg descreve a “forma” como “o que se pode ver” – não distinguindo entre forma e matéria, o que é particularmente interessante –, mas na sua abordagem (protokantiana) encara a arte (que, no seu caso, é um outro nome para a experiência estética) como um fim em si. A questão é que é necessário pensar a prática artística e a questão da forma não como uma emanção de sentido a partir de uma forma “boa” ou “de qualidade” (para usar a terminologia greenberguiana¹⁹⁶), mas como uma relação, certamente formal, mas produzida

¹⁹⁴ Como se pode facilmente verificar em textos como “Modernist Painting”.

¹⁹⁵ A este respeito, cf. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989, pp. 13-42.

¹⁹⁶ Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre Lignes, Suivi d'un Débat Inédit avec Clement Greenberg*. Paris, Dis Voir, 1996, pp. 123-155.

a partir de um “como se”, para usar a expressão de Thierry de Duve, ou melhor, como um conjunto protocolar – e, nesse sentido, duplamente formal. Por outras palavras, o jogo instaurado na relação com a obra de arte – e, no caso da pintura, a partir de um enorme eixo de anamneses formais e produtivas – é um jogo que implica uma contratualização que toma o carácter protocolar da prática da pintura como uma possibilidade estética, como um projeto que é vivido “como se” e que, para tal, define um campo de imanência a que chamamos “forma” como o seu campo relacional e especulativo.

No entanto, é necessário compreender que o modernismo possui muito mais facetas do que aquelas que se encontram na crítica da forma teorizada e aplicada por Greenberg.

Nesse sentido, há dois momentos importantes para podermos compreender a permanência do moderno: o primeiro reside num campo entre vanguardas russas, Mondrian e Theo van Doesburg, na dicotomia entre Malevitch, Rodchenko e Tatlin, com a figura de charneira que é Lissitzky; o segundo situa-se no destino da herança de Jackson Pollock, partilhada entre uma interpretação greenberguiana e uma outra (fortemente criticada por Greenberg) que surgiu da pena de Harold Rosenberg e que teria uma importante continuação em Allan Kaprow e no grupo japonês Gutai. Em 1962, Clement Greenberg, que sempre tinha visto em Pollock a mais clara materialização da sua visão do modernismo como uma saga de aprofundamento crítico dos processos artísticos pelos meios de uma determinada disciplina – e, portanto, a demonstração de que a pintura encontraria nos dispositivos de revelação da tela uma determinada pureza correspondente a uma anterioridade em relação ao gesto criativo –, escreveu um artigo intitulado “How Art Writing Earns Its Bad Name”¹⁹⁷, no qual ridicularizava Harold Rosenberg pela sua adesão a uma visão da pintura como gestualidade não-formal. A razão profunda desta atitude residiu numa clivagem intensa sobre a natureza do moderno. Rosenberg, que escrevera um artigo dez anos antes, em 1952 (que forneceu uma marca),

¹⁹⁷ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

intitulado “The American Action Painters”, defendia uma secundaridade do resultado da pintura relativamente ao processo e ao gesto. A especificidade que Rosenberg encontrava na pintura nova-iorquina de 1950 radicava na ação, no gesto que desvelava uma total subsunção da arte na vida, como o próprio afirma¹⁹⁸. Por outras palavras, a sua abordagem do moderno residia num entendimento deste como um processo de saída da natureza formal da pintura através de uma outra formalidade – a do gesto ou da coreografia da razão psicológica –, ao passo que Greenberg não podia, pelos seus pressupostos kantianos, demarcar-se da crítica enquanto atividade judicativa e, por conseguinte, dependente do reconhecimento da atividade própria da imaginação transcendental: a deteção da forma (ou a sua construção pelo sujeito).

Curioso é que a atitude de Rosenberg, influenciada pelas imagens de Hans Namuth, seja derivada de um pensamento existencialista (sartriano, segundo Greenberg), o que hoje nos surge eivado de um fumo moralista e conservador. Porém, o ónus do conservadorismo e do formalismo acabou por pesar sobre Greenberg – embora a raiz da questão sobre a forma se encontre numa abordagem muito mais coletiva e fundadora de princípios de sociedade, como Schiller¹⁹⁹ demonstrou: o debate do gosto é fundador do sentido comum e, portanto, da possibilidade convivial, sendo, em última instância, a estética o elemento fundador do sentido comunitário e da própria partilha que estabelece a ideia de comunidade e, por extensão, de espaço público. Como diz Rancière:

“Este estado suspensivo, este estado sensível libertado dos interesses do conhecimento e do prazer, Kant caracterizou-o como o objeto da universalidade subjectiva do julgamento estético; Schiller transformou-o no objeto da pulsão de jogo que vem misturar a velha oposição entre forma e matéria. O primeiro viu nesta universalidade sem conceito o princípio de um senso comum de tipo novo. O segundo opôs à revolução violenta das

¹⁹⁸ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. Nova Iorque, Horizon Press, 1960.

¹⁹⁹ Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*, [1792-1795]. Lisboa, INCM (trad. Teresa Rodrigues Cadete), 1994.

instituições políticas uma educação estética da humanidade, inferindo desta igualdade sensível o princípio de uma nova liberdade.”²⁰⁰

Curiosamente, foram, em grande parte, as fotografias e o filme de Hans Namuth que vieram a fazer de Pollock um paladino da ligação entre arte e vida, e esta mesma assunção leva Allan Kaprow, na década de 50, a entender a obra de Pollock como um caminho em direção a uma performatividade do momento, ou do instante, que instauraria uma arte do acontecimento, do efêmero e do teatral – embora Pollock tenha realizado pinturas a tinta de óleo que nada têm de efêmero. Assim, Kaprow²⁰¹ vê em Pollock o caminho de uma arte performativa, não porque a objetualidade da sua pintura possua um carácter performativo – o que é verdade, mesmo do ponto de vista de uma estética da recepção –, mas porque a gestualidade introspectiva e radical de Pollock parece encaminhar-se para uma ideia de acontecimento que possui um carácter (pasmem-se) teatral. Na ausência total de contaminação de disciplinas onde Greenberg encontra o cerne do modernismo, Kaprow encontra a contaminação teatral, que é, para ele, o núcleo central do destino do modernismo pela presença do corpo. O que é interessante é a forma como Kaprow reivindica a herança de Pollock como a cortina final sobre a pintura, provavelmente tendo mais em mente, como diz Barbara Rose²⁰², as imagens de Namuth apresentadas no MoMA em 1951 do que as pinturas do próprio Pollock. Acrescente-se que, depois dos *drips*, Pollock continuou a pintar, tendo inclusivamente realizado uma exposição retrospectiva em 1953 na qual era claro o regresso à figuração e o abandono da fase *Lavender Mist*.

Por outro lado, verifica-se uma segunda contradição curiosa, que é referida por Peter Bürger²⁰³ a propósito de outras questões, mas que aqui se aplicam com importante acuidade: a ficção de alargamento de procedimentos artísticos de

²⁰⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du Régime Esthétique de l'Art*. Paris, Galilée, 2011, p. 89 (tradução do autor).

²⁰¹ Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock”, in *Art News* 57 n.º 6, outubro de 1958, p. 56.

²⁰² Barbara Rose, “Hans Namuth photograph and the Jackson Pollock Myth. Part One: Impact and the failure of criticism”, in *Arts Magazine*, 53/7, março de 1979, p. 112.

²⁰³ Peter Bürger, *op. cit.*

Kaprow procura, evidentemente, pela ausência de disciplina, uma utopia de obra de arte total (ideia romântica que deriva do ocaso épico da ideia de sistema de pensamento, a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, sistematicamente mal interpretada²⁰⁴), que proporcionaria uma total liberdade de procedimento e, nesta aceção, o cumprimento do plano da barbárie modernista das primeiras vanguardas, ou seja, o horror do escândalo público da diluição de género face à absoluta liberdade. No entanto, o alargamento do espectro de possibilidade só implica um alargamento de campo – e este seria, também, o erro de Kosuth²⁰⁵ ao propor, como se *ex nihilo*, uma ideia de “arte em geral”, ou de “arte em sentido amplo” –, nunca um aprofundamento no sentido da dimensão exploratória. Por outro lado, a ideia de progresso ou de avanço localiza-se na intensidade prospectiva da disciplina, promovendo um maior campo de liberdade. É por este motivo que as grandes transformações na arte do século XX se dão frequentemente a partir de programas muito estreitos, de que o monocromatismo é um exemplo fundamental, na medida em que o campo de liberdade proporcionado por um espectro de possibilidades limitado implica uma radicalidade que a generalidade da utopia faz, normalmente, radicar em cânones estilísticos.

A influência do legado pollockiano iria prolongar-se em campos muito distantes como, por exemplo, nas ações do Grupo japonês Gutai, como também em John Cage²⁰⁶ ou até, curiosamente e de um ponto de vista completamente diverso, em Donald Judd – a partir da questão da escala que retoma a partir da influência de Barnett Newman²⁰⁷.

²⁰⁴ A respeito da noção de *Gesamtkunst*, cf. Juliet Koss, *Modernism after Wagner*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

²⁰⁵ Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, in *Art After Philosophy and After*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.

²⁰⁶ Paul Schimmel, “Leap into the void: Performance and the object”, in *Out of Actions, Between Performance and the Object 1949-1979*. Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 17 ss.

²⁰⁷ Donald Judd, “Barnett Newman”, *Studio International*, fevereiro de 1970, pp. 67-69. O artigo, no entanto, foi escrito em 1964.

Assim, a redenção da pintura, o seu futuro auspicioso e destino na opinião de Clement Greenberg entre 1947 e 1950²⁰⁸, coincide com o fim da pintura, a sua conversão em gesto, o seu mergulho na vida – onde se supõe a inutilidade da representação porque a vida é para ser vivida.

1.2.9. Acontecimento *enquanto* acontecimento

Normalmente, os processos de *suspension of disbelief* não são tratados no interior das artes visuais, na medida em que é geralmente aceite que a passagem da representação (ou seja, da verosimilhança no mundo) para o universo da abstração implica uma ausência destes processos. Pelo contrário, o mecanismo de microacontecimentos produzidos por meio de inconsistências, inadequações e desajustes – aquilo a que chamámos, em termos gerais, processos de dissensão, ou de divisão interna – estica os mecanismos de *suspension of disbelief* até à sua metaformulação.

Assim, a condução do microacontecimento artístico para uma certa forma de *epoché*, de suspensão – no sentido aludido em Queiroz --, é um dos mais interessantes caminhos de afirmação do *desempenho* (ou da *performatividade*) da *pequena alteração* – e aqui reencontramos a função não-fenomenológica da *epoché* a que se referia Jorge Molder no texto que escreveu para a exposição de João Queiroz no Centro de Arte Moderna²⁰⁹. É certo que esta suspensão é encontrável em John Cage, como em Robert Rauschenberg, em Robert Ryman como em Samuel Beckett, em Bruce Nauman (como teremos oportunidade de verificar²¹⁰) como em Trisha Donnelly ou Tino Sehgal – e em todos eles se inscreve desta forma desviada a marca do moderno.

O não-acontecimento é, então, a produção de uma suspensão sobre uma expectativa, ou seja, uma fissura na suspensão da incredulidade que a catapulta

²⁰⁸ Cf. Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre Lignes, Suivi d'un Débat Inédit avec Clement Greenberg*. Paris, Dis Voir, 1996, sobretudo pp. 134-136.

²⁰⁹ Jorge Molder, “Introdução” a *João Queiroz* (cat.). Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 5-9.

²¹⁰ Cf. cap. 4.1.2.

para uma outra instância: a da suspensão da incredulidade no contexto do protocolo *enquanto* protocolo.

De uma maneira metafórica, poderíamos dizer que a história da pintura, da verdade em pintura, e dos mecanismos de crença que a pintura convoca, são oriundos da laicização moderna da pintura e da imagem pictóricas. A especificidade da pintura, do Renascimento em diante – e sobretudo a partir do século XVIII –, reside, por um lado, na autonomia do suporte pictórico, em segundo lugar na construção do espaço pictórico e, em terceiro lugar, no surgimento de questões que não são pura e simplesmente redimidas no interior do discurso teológico, isto é:

As imagens modernas são imagens que tendem a não obter os seus processos de legitimação do discurso teológico para o discurso estético mas que, pelo contrário, procuram encontrar processos de legitimação para as suas imagens na criação de discursos autónomos acerca dos mecanismos de representação (e esta é a especificidade do moderno, a de estiolar o discurso teológico, como propunha Max Weber, em discursos da ordem do moral, do científico e do estético -- a que se poderia acrescentar o político-económico -- que, no seu desenvolvimento, vêm a solicitar discursos específicos e, conseqüentemente, especialistas).

O aparecimento de discursos disciplinares de fundamentação é paralelo ao surgimento de instituições especializadas, com divisões internas de trabalho e função, com regras e métodos próprios que, a prazo, exigem especialistas nos seus métodos e processos (a instituição hospital, a instituição museu, a instituição teatro, a instituição tribunal e a instituição universidade são, *grosso modo*, contemporâneas na sua estabilização moderna). Nesse sentido, os discursos especializados fizeram rodar a questão da fundamentação das imagens de uma ontologia teológica para uma estética e, mais tarde, para uma política da imagem, uma teleologia ou uma terapêutica. Nesse sentido, o desenvolvimento de discursos de fundamentação está inevitavelmente associado à criação de mecanismos de legitimação e fundamentação e, necessariamente, à criação de processos de gestão de crise (e a palavra

moderna por excelência é crítica, que tem a mesma raiz etimológica grega – *kritês* -- que crise). A pintura, a partir do momento em que encontra os seus discursos especializados de fundamentação, em que existe uma “fala” da pintura, encontra a (produz o discurso da) sua crise, porque o discurso exige uma fundamentação, esta um léxico, este uma canónica, e esta uma crítica – e aqui, neste preciso momento no qual o moderno se requebra entre a norma e a sua violação, entre a violação e a sua glória, entre esta e a psicanálise do teste e por fim neste, vivendo a divisão entre a comédia e a tragédia, gera-se a crise e o fantasma da morte, a visão cataclísmica ou gloriosa do fim. A pintura morreu, a arte morreu. O imperador morreu, viva o imperador, como pugnava Trisha Donnelly.

Arte *enquanto* arte e protocolo *enquanto* protocolo. Mais uma vez, a questão que nos surge como determinante é a deste espaço, deste intervalo entre a prática artística e ela mesma, entre a sua afirmação e a sua possibilidade.

Um dos exemplos mais interessantes do exercício metódico deste intervalo pode ser encontrado na obra de Blinky Palermo, nomeadamente na sua opus magna *To the People of New York City*, de 1976. A respeito do trabalho de Palermo, o seu professor Joseph Beuys (de quem Palermo foi muito próximo) usava o termo “poroso”²¹¹, qualificativo paradoxal para um trabalho que se mantinha no interior da pintura, nomeadamente do abstracionismo tendencialmente mono, ou bicromático. Certeira, a descrição beuysiana coloca o dedo na ferida da relação entre o sistema pictórico de Palermo e a forma como este se comporta na sua absorção permanente do real, sabendo que a localização de Palermo como pintor é sistematicamente colocada em causa (desde Briony Fer a Benjamin Buchloh²¹²) em favor do seu entendimento como artista-em-geral, ou como artista concetual. O que é curioso nos diversos entendimentos da obra de Palermo é a forma como o seu enquadramento dentro

²¹¹ A este respeito cf. Lynne Cooke, Karen Kelly e Barbara Schröder (ed), *Blinky Palermo: To The People of New Yourk City*. Nova Iorque e Dusseldorf, Dia Foundation e Richter Verlag, 2011, p. 13 e 21-29.

²¹² Idem, p. 11.

de uma tradição das vanguardas europeias da primeira metade do século (no eixo Malevitch-Lissitzky-Mondrian), da vocação épica de Barnett Newman e Mark Rothko (das séries, respetivamente, *Stations of the Cross*, 1958-66 e a chamada *Rothko Chapel*, de Houston, terminada em 1964, ou mesmo a série de pinturas do *Four Seasons*), ou ainda como um artista da vanguarda proto-concetual europeia – ou ainda como um espiritualista na senda de Beuys --, não consegue apagar a demissão narrativa que o projeto *To the People of New York City* propõe.

O debate em torno da obra de Palermo parece iluminar o caminho das contradições na definição do contacto poroso entre modernismo e as segundas vanguardas, não por semelhança processual, mas por radical ambiguidade – ou seja, por não explicitar os protocolos da sua porosidade.



Blinky Palermo, *To the People of New York City*, 1976, Dia Beacon, 2011.

Nesse sentido, a estrutura da pequena alteração no entendimento da serialidade implica, claro, um modelo de prática artística que se afirma a partir da micronarrativa e não da grande narrativa, questão a que regressaremos. Mas essa nunca foi a aporia central do moderno, nem em James Joyce, nem em Marcel Proust, nem em Picasso, nem em Marcel Duchamp. A grande narrativa é um elemento central do classicismo e, portanto, não entra na nossa indagação arqueológica do moderno. O grande acontecimento, bem como a grande narrativa, é a condição clássica, quer na sua versão trágica, quer na comédia. O nosso campo é o da microalteração, e esta é sempre produzida na imanência, como, curiosamente, é detetado pelo papa Pio X na encíclica “Contra o Modernismo”, de 1907, na qual determina o grande pecado da modernidade: a paixão pela imanência.

E a imanência é, inevitavelmente, o campo, o destino e a possibilidade do exercício do dispositivo pictórico, nas suas percepções, conceitos e afetos.

A percepção de que este caminho de modernidade é sempre produzido a partir do estabelecimento de intervalos foi claramente intuída por Aby Warburg, o historiador de arte alemão que desenvolveu um enorme projeto de entender a arte como uma iconologia do intervalo, construída a partir de recorrências e sobrevivências, de voltas depois da morte. É neste campo que poderemos, hoje, entender o modernismo como uma forma sobrevivente, em relação à qual necessitamos de ir construindo o nosso processo de reconhecimento da sua *Nachleben*, ou seja, da sua vida *post-mortem*.

Essa vida está sempre a fibrilar, como um *flicker*, entre a forma, a crítica, a imanência, a pequena alteração, a saída de si, o desvio, a margem, o político e a representação da sua própria, trágica e cómica, morte.

CAPÍTULO 2

O ENORME CAMPO DO QUE NÃO TEM NOME

2.1. A sobrevivência da invenção da escultura

2.1.1. Entre a mortalha e o monumento

“Já não queremos que o espaço seja um caixão pintado para o nosso corpo vivo”, afirmou, com uma certeza apodítica, Lazar Lissitzky em 1923 na conferência do InKuhk, no mesmo ano em que viria a apresentar, na *Grosse Berliner Kunstausstellung*, o projeto conhecido como *Espaço* (ou sala) *Proun*.

Esta afirmação de Lissitzky poderia ser relacionada, embora de forma vagamente recôndita mas paradoxalmente esclarecedora, com uma das cenas finais do filme de Sam Mendes, de 1999, *American Beauty*. Não porque tenham qualquer coisa em comum burilada na distância de 76 anos que os separa, nem que possuam qualquer campo de partilha, mas porque a segunda também diz respeito à morte, neste caso à memória de um corpo que se ausenta. Trata-se de uma das imagens finais, na qual a personagem Jane (interpretada por Anette Benning) abre a porta de um armário no quarto e se abraça às roupas do marido assassinado²¹³.

A conexão é que são ambas afirmações *escultóricas*, embora a primeira se refira à pintura, e a segunda seja só uma cena muito pequena, um episódio no complexo contínuo do filme de Mendes.

Ambas produzem, de formas antitéticas, é certo, uma teoria da escultura. A primeira implica que o espaço, campo privilegiado do escultórico, não deve amortilhar o corpo vivo. Pressupõe-se que o espaço serve para outra coisa, precisamente para fazer um corpo vivo, *viver*.

A cena do filme de Sam Mendes não tem, aparentemente, nenhuma relação direta com escultura em sentido literal. É só um momento no qual uma mulher chora um desaparecimento. No entanto, a mulher que se lança contra um armário cheio de roupas vazias do marido morto parece produzir toda uma tese

²¹³ “She opens the closet door and shoves the gun into a HAMPER. Then, suddenly aware of Lester’s scent, she grabs as many of his clothes as she can and pulls them to her, burying her face in them. She sinks to her knees, pulling several items of clothing down with her, and she begins to cry” (Do argumento do filme *American Beauty*, de Allan Ball).

sobre a memória volumétrica de um corpo ausente, ou seja, sobre o campo de evocação do corpo desaparecido que é central na história da escultura. Num certo sentido, fala do molde para o corpo que é a roupa, portanto de escultura, da sua relação com o corpo, da espacialidade do vazio e da morte. Fala do caixão, da mortalha, do desaparecimento.

A escultura nasceu de uma outra atividade mais antiga, a estatuária. E a estatuária sempre foi uma evocação da ausência – de alguém que desapareceu, de um acontecimento que, por já não estar presente, deve ser congelado em pedra ou em bronze.

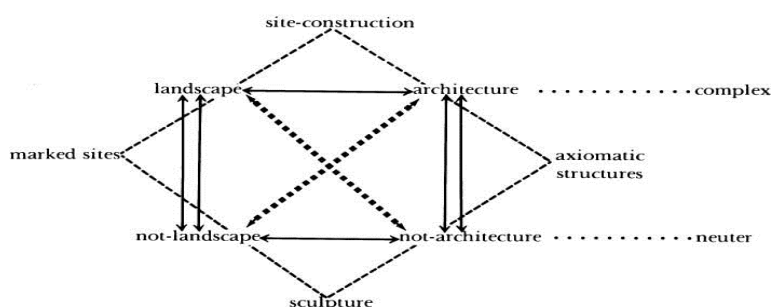
O nosso grau zero, o ponto de partida, é o seguinte pressuposto: a escultura é o substituto da estatuária e, na sua afirmação, está contida a sua morte, até porque a morte, a sua evocação, a evidência da ausência estão sempre no interior do processo escultórico. Nesse sentido (e este é o segundo pressuposto), a escultura do século XX consiste num permanente retrabalhar a ideia de ausência, de um corpo que já não está lá – porque está noutra lugar, porque foi metamorfoseado, porque dele só resta um indício. Nesse processo, a escultura ampliou-se; ampliou-se tanto que deixou de o ser para se transformar no género artístico mais difícil de definir, mais difícil de circunscrever, porque a sua amplitude quase não possui exterior. Esta falta de exterior da escultura é contemporânea de um crescimento da intervenção escultórica para o espaço público, não só no sentido físico do domínio público da cidade, mas também para o espaço público na aceção de Habermas, como espaço da decisão e da convivialidade. Esse processo não corresponde a uma evolução, nem tão-pouco se processou de uma forma contínua e constante ao longo do século XX, nem se desenvolveu só a partir de um eixo que poderíamos sintetizar na linha de força que leva do abstracionismo ao minimal, deste à escultura em campo expandido, desta à instalação.

Este campo foi, aliás, irrepreensivelmente descrito por Rosalind Krauss num texto²¹⁴ que haveria de marcar a maior parte das abordagens sobre a escultura nos últimos trinta anos, mas que serviria, acima de tudo, para justificar a noção

²¹⁴ Rosalind Krauss, *October*, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44

vasta de “campo expandido” tomado como o enorme amplexo da arte-em-sentido-amplio que atrás comentámos²¹⁵. Em termos sintéticos, o texto de Krauss recoloca a questão da escultura em termos da sua relação com a tradição do monumento (deixando de lado a escultura de pequena dimensão assimilável à tipologia do objeto e que possui uma gigantesca tradição na modernidade italiana do *cinquecento*) para falar, não da escultura *como* um campo expandido, mas da escultura *no* campo expandido.

Para isso, Krauss usa um grupo de Klein (como também Frederic Jameson), o modelo estruturalista por excelência, para encontrar a colocação da escultura na sua relação (negativa) com a arquitetura e a paisagem²¹⁶.



A escultura surge como “não-arquitetura e não-paisagem”, ou seja, é definida de uma forma negativa – melhor, não é definida porque as suas fronteiras estão de tal forma diluídas que não é possível encontrar a sua fala. Esta ambivalência marcará todo o texto e a maior parte das suas interpretações mais simplistas, na medida em que as propostas inventariadas como pertencendo aos campos “marked sites”, “site construction” e “axiomatic structures” foram progressivamente sendo absorvidos para o interior do campo da escultura, dando, simultaneamente, conta da rigidez do próprio modelo estruturalista, como também da contradição do texto que nos diz que “sabemos bem o que é a escultura” (afirmação temerária na própria economia argumentativa do artigo), mas necessita de encontrar outras três tipologias de intervenção espacial para categorizar as intervenções dos artistas que lhe servem de mote (Robert Morris,

²¹⁵ Cf. Introdução,

²¹⁶ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 38. O diagrama foi retirado diretamente do texto.

Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Serra, Bruce Nauman *et al.*) porque o seu trabalho já não será escultura, mas “campo expandido” – ou arte-em-geral.

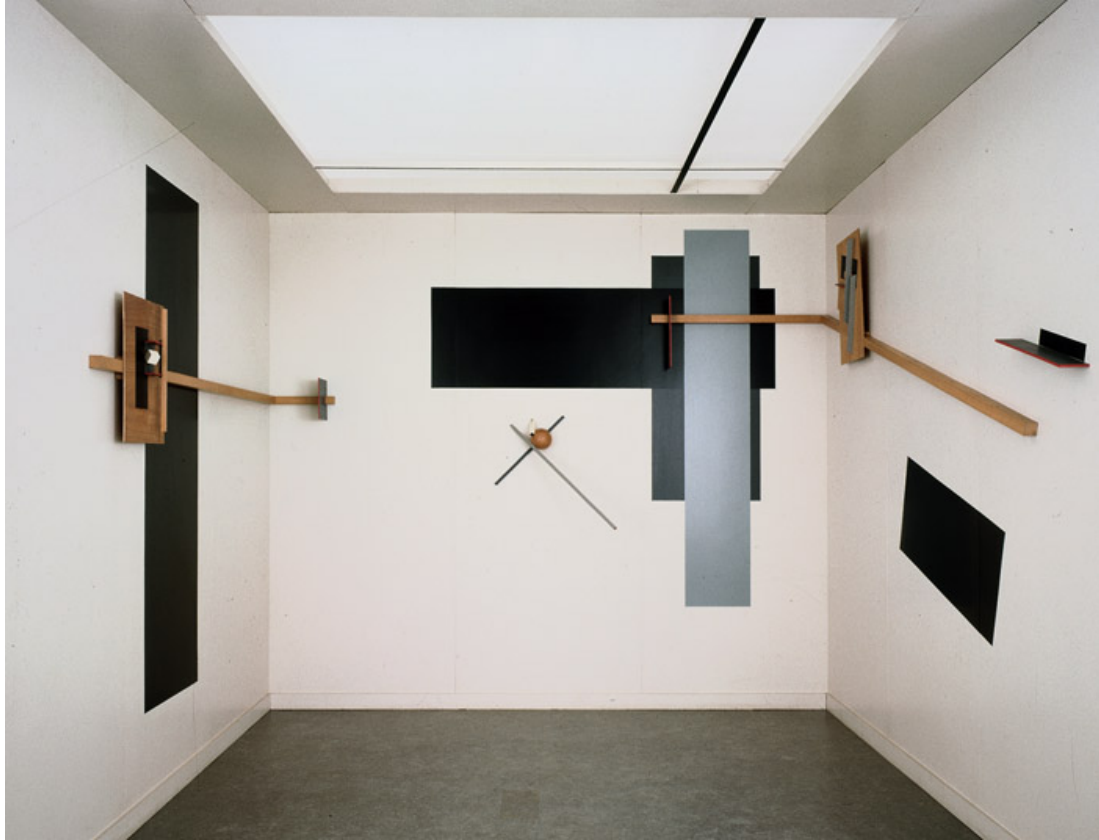
O brilhante texto de Krauss e o seu esforço de compreensão das transformações na relação da arte com a tradição escultórica, a recusa do historicismo que insiste em rever o mesmo na evidência da diferença não consegue, no entanto, dar conta da plasticidade das transformações nos próprios campos da arquitetura e da paisagem, na mesma altura sob inúmeros processos de mudança – abrangendo áreas que poderiam estar sob os guarda-chuvas das três categorias topográficas que Rosalind Krauss detetou.

Nos últimos trinta anos, esta situação voltou a alterar-se significativamente, quer em termos de nomenclatura – com muitos destes artistas a voltarem a reivindicar-se da tradição escultórica –, quer também em termos da possível conceção de uma aceção de escultura como “ambiente”.

Para avançarmos neste domínio de trabalho, é necessário esclarecer que a proposta que vamos tentar delinear se situa num eixo de pensamento que, em primeiro lugar, não admite qualquer identificação entre escultura e abstração – o que tem consequências a nível do pensamento sobre a representação, mas também sobre o modernismo –, na medida em que a escultura se refere sempre a entidades físicas que equacionam a questão da representação, mas a partir da irredutibilidade da sua materialidade. Em segundo lugar, essa pertença intrínseca ao mundo da escultura encaminha-se para a realidade do espaço. Em terceiro lugar, a escultura existe num eixo de intervenção que cruza, de facto, a arquitetura, a paisagem, a imagem projetada e o som, porque esses são os seus correlatos de ocupação do espaço. Mais, a escultura hoje (e esta é uma estranha característica da sua impossível demarcação) fala por via da arquitetura, do filme ou do som, sendo notório um processo de antropofagia, no sentido que lhe atribui Oswald de Andrade²¹⁷, como um processo de tudo engolir, nós próprios incluídos, numa voragem que tudo absorve – desde o espaço até ao

²¹⁷ Oswald de Andrade, “Manifesto Antropofágico: Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, in *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n.º 1, maio de 1928.

corpo do espectador. Passados 90 anos sobre a afirmação de Lissitzky, a escultura é o casulo para o nosso corpo, o mais perfeito correlato da própria ideia de museu. Ou, então, é uma metáfora do nosso próprio interior²¹⁸.



Lazar Lissitzky, *Proun Raum*, reconstituição no Museu de Eindhoven

²¹⁸ Cf. início do cap. 2.2., especificamente as referências a Gilbert Clavel, p.211-214.

2.1.2. A *Casa U r* e o horror

Um dos mais misteriosos artistas contemporâneos, Gregor Schneider, que apresentou o seu trabalho no Museu de Serralves em 2005, tem vindo a desenvolver, desde 1985, um trabalho de desmultiplicação, subdivisão e esarteamento de uma habitação – agora interrompido por manifesta impossibilidade de o continuar em termos físicos na sua casa no número 12 de Unterheydener Strasse, em Rheydt, na Alemanha. Durante anos, o seu trabalho consistiu em recriar, duplicando, multiplicando divisões internas, desdobrando a circulação, transformando a sua própria casa num estranho labirinto, naquela que é a demonstração mais eloquente do conceito de “estranho arquitetónico” de que fala Anthony Vidler²¹⁹. A *Casa u r*, assim denominada²²⁰, é o exemplo mais complexo e desarmante de um ponto extremo dos caminhos atuais da escultura²²¹, a transmutação do espaço a partir de modelos disruptivos de interioridades. O trabalho de Schneider tem vindo a comportar não só o desenvolvimento do próprio espaço da casa e a sua utilização para uma espécie de contínua ação sobre o espaço e o seu desempenho – de que fazem parte também as suas afirmações, as informações esparsas e criteriosas que vai fazendo sobre a gigantesca ficção que a *Casa u r* é –, como também a apresentação de segmentos da casa que batiza como “mortos”. Todas as divisões da casa possuem nomes, por vezes com intensa e explícita conotação sexual; esses títulos são adjetivados de “mortos” quando são trasladados para outros lugares, por exemplo para museus – numa clara evocação da desconfiança modernista em relação ao museu como mausoléu.

²¹⁹ Cf. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Mass., MIT Press Books, 1993, pp. 17-63.

²²⁰ “A grafia correta da abreviatura “u r” é com um espaço no meio. Tendo origem na morada – Unterheydener Strasse em Rheydt –, “u r” pode indicar, por exemplo, “Umbauter Raum” (Espaço reconstruído) ou “Unsichtbarer Raum” (Espaço Invisível); pode também despertar outras associações”, Ulrich Loock, “A compulsão de Construir”, in *Gregor Schneider*. Porto, Museu de Serralves, 2005, p. 49.

²²¹ Adiante, regressaremos à questão da definição de “escultura”.

A circulação na sua casa é hoje praticamente impossível porque as camadas de paredes, bem como o espaço de circulação entre elas converteu o espaço numa sucessão de casulos feéricos, por vezes descarnados. Estas intervenções são pontuadas por objetos de tipo muito diverso: desperdícios, coisas aparentemente deixadas ao acaso, intervenções mórbidas a que o artista chama *esculturas*. De facto, são adereços de um cenário de horror, claramente evocador de um universo de crime e tragédia, de perversão e morte.

A descrição da *Casa u r* efetuada por Udo Kittelman²²² é esclarecedora do processo de progressiva estranheza e incompreensão que a visita proporciona:

“parede atrás de parede, parede atrás de parede, parede para lá da parede, passagem no quarto, quarto dentro do quarto, passagem no quarto, parede atrás de parede, área de papel azul na parede, quarto dentro do quarto, quarto dentro do quarto, pedra vermelha a seguir ao quarto, chumbo em torno do quarto, luz no quarto”, etc.

O percurso, qualquer um dos três que Gregor Schneider efetua para os seus visitantes convidados, nunca é exaustivo e deixa uma sensação de que existe muito mais, muito mais divisões, passagens, janelas cegas, quartos rotativos que não foram acedidos. A planta da casa torna-se um mistério para o visitante e é provável que o próprio artista não tenha um plano completo (como ele afirma²²³, aliás) das modificações que a casa foi sofrendo desde 1985 até à exaustão das suas possibilidades de complexificação e saturação. Por outro lado, esta configuração de um espaço que se entrelaça num plano que revolve em torno de si mesmo, que admite todas as inferências tenebristas, possui um eco poderoso na nossa memória do horror²²⁴, por vezes identificado com momentos do grande horror histórico contemporâneo, como o holocausto, outras vezes em escavação nos caminhos da psicologia.

²²²Udo Kittelmann,, “Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur, Venedig”, in *Gregor Schneider, Totes Haus ur*. Krefeld, Hatje Cantz, 2000, pp. 11-15 (tradução do autor).

²²³Ulrich Loock, *ibidem*.

²²⁴A maior parte dos textos de análise sobre a obra de Gregor Schneider possui a mesma alusão recorrente a episódios de crime, a histórias sórdidas, numa panóplia de tipologias góticas. Esta vertente de impressões possui dois tipos de ecos: uma interpretação psicanalítica e uma outra que se afunda na tradição gótica alemã. A este respeito, cf. Gordon Burn, “In the dark”, in *Gregor Schneider*. Porto, Museu de Serralves, 2005, p. 89 ss.

De onde vem este entendimento da escultura? Qual o processo de passagem da escultura como um objeto independente no espaço para uma condição? Acima de tudo, uma condição de qualquer coisa que pertence ao domínio do inominável? De onde nasce esta voragem arquitetónica que varre o tecido, a epiderme da possibilidade de género na escultura?

Para podermos compreender este processo gostaríamos que fosse possível estabelecer uma genealogia linear; no entanto, não é.

A história da arte, na sua voragem de definição de anterioridades causais, frequentemente esquece a diferença²²⁵. Para podermos compreender um pouco o desenvolvimento de quadros de ação e pensamento de forma diacrónica, vamos usar um termo por nós apropriado a um artista português, o termo “linhagens”, no plural²²⁶.

No caso específico de Gregor Schneider, existem, pelo menos, duas linhagens concomitantes que se cruzam. Uma é a que nasce da ideia de construção e de acumulação; a segunda é oriunda da ideia de transformação espacial a partir da tónica no casulo (no escavado, no envolvente), no *Grotto*, que possui uma clara origem germânica. Poderíamos ainda acrescentar uma linhagem do “horror” no sentido da sua recorrência na repetição – que poderíamos reportar ao final da viagem de Marlow, a subida do rio Congo ao encontro de Kurtz, para ouvir as suas últimas palavras “the horror, the horror...”, na nossa memória coletiva repetidas por Marlon Brando na versão de Francis Ford Coppola²²⁷.

²²⁵ Como Krauss (*op. cit.*), aliás, diagnóstica.

²²⁶ Na obra de Francisco Tropa, o termo é usado para descrever continuidades de objetos que podem surgir a partir de instâncias diversas de conexões. Da mesma forma, o termo será aqui usado para referir familiaridades entre diversos percursos, de uma forma totalmente diversa das continuidades de estilo, referência ou, mesmo, citação.

²²⁷ As últimas palavras de Kurtz na novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness* foram mantidas inalteradas na versão de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*. Apesar da mudança de cenário (a novela de Conrad é passada no Congo e tem a colonização oitocentista como enredo, enquanto o filme de Coppola é passado entre o Vietname e o Camboja e tem a guerra do Vietname como pano de fundo). Em ambos os casos, no entanto, o peso da constatação moderna do horror, do horror sem glória nem saga, do horror que é inerente à condição humana, constitui o seu centro e destino. De facto, mais talvez do que a crença no progresso, a constatação do horror como destino último da glória é um dos traços mais permanentes da modernidade no sentido habermassiano: no moderno que se afirma em qualquer momento da história como uma aguda consciência do presente, o horror que advém

Esta linha de influência inicia-se, de facto, no século XIX, a partir de uma paixão pela ideia de interior encenado, de refúgio e de delírio, que possui a sua expressão mais conhecida na gruta do castelo de Neuschwanstein, de Ludovico da Baviera. No entanto, este interesse pelo interior, com todas as conotações sexuais, providenciou uma categoria estética, o grotesco, cuja origem etimológica remonta, precisamente, a “Grotto”, gruta. Na literatura gótica do século XIX, encontram-se amiúde referências a um estranho que é arquitetónico, isto é, um estranho que é não puramente relacional, mas que se manifesta a propósito de erupções no espaço real de situações que alternam entre o familiar e o estranho, seguindo a etimologia da palavra providenciada por Freud no célebre ensaio *Das Unheimliche*, de 1919²²⁸, no qual a fina cortina entre familiaridade e estranhamento é entreaberta.

De facto, o interstício aberto pelo desconforto da estranheza possui uma história que se cruza com o dealbar da estética enquanto disciplina, possivelmente aberta pela ideia de Sublime em Burke, como posteriormente na versão kantiana, como deteta António Marques²²⁹. Ou ainda na genealogia da

da distância e do carácter dúbio da culpa estão presentes, de Shakespeare a Géricault, de Conrad a Bacon, de Artaud a Bruce Nauman.

²²⁸ Sigmund Freud, “Das Unheimliche” (1919), usado na versão francesa (trad. de Bertrand Féron), “L’Inquiétante Étrangeté”, in *L’Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, pp. 213-268.

²²⁹ Aliás, a ligação entre o sublime kantiano e a ideia de “unheimlich”, como sentimento estético fundado na dissensão e no surgimento do “sem forma”, propõe uma possibilidade de entendimento do estranho como aquilo que instaura uma fratura, uma divisão interna. Claro que o que provoca uma fissura gera um mistério, um desconhecimento vivido como um segredo. António Marques, no “prefácio” à tradução portuguesa da *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução e notas de António Marques e Valerie Rohden (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992), escreve: “É tendo isto em conta, e particularmente o lugar da “Análítica do Sublime” na economia da globalidade da *CFJ*, que se pode dizer que esta possui os seguintes elementos decisivos para a compreensão contemporânea do estético:

- 1- a abertura ao belo como familiaridade e pertença, assim como ao sublime como estranho e incontrolável, aquilo que em grande parte corresponde ao conceito freudiano de *unheimlich*;
- 2- a abertura à representabilidade do sem-forma, quer através do simbólico, quer pela persistência no elemento da ausência de forma;
- 3- a abertura ao artefactual e ao ficcional como materiais preponderantes de uma estética que em grande parte abandona o desejo de *mimesis* para explorar os domínios do acontecimento sem referência objetivante.

É neste sentido que Lyotard diz do artista de vanguarda que ele “experimenta combinações que permitem o acontecimento” (pp. 27-28).

ideia de estranhamento de Hegel a Marx, posteriormente por Georg Simmel e Walter Benjamin²³⁰. Neste percurso, o estranho vai sendo associado à sociedade moderna, ao seu desconforto e desenraizamento, numa identificação entre estranhamento e condição de estrangeiro, de alguém que está fora de si, ou melhor, fora do lugar-de-si²³¹.

No ensaio de Sigmund Freud, a novela gótica de E.T.A. Hoffman, *Der Sandman*, bem como a análise semântica da palavra alemã *Das Unheimliche*, servem para a construção de um dispositivo que se viria a revelar uma das mais interessantes e influentes categorias estéticas do século XX (embora a dimensão estética não seja prioritária no ensaio de Freud.)

De entre os inúmeros teóricos que têm vindo a refletir sobre a importância (ou a reutilizar) o conceito freudiano de “Unheimlich”, conta-se Anthony Vidler²³² que, partindo do texto de Sigmund Freud, encontra o conto *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, no qual localiza uma descrição do *estranho arquitetónico* (“architectural uncanny”) como o resultado de uma visão de conjunto, mais do que dos detalhes. De facto, reconhece Vidler, analisada em pormenor, a Casa de Usher poderia mesmo ser considerada familiar e, no entanto, é um exemplo perfeito do estranho arquitetónico como o jogo que resulta da relação entre “homely” e “unhomely”, referindo, numa genealogia do conceito de “unheimlich”, a sua amplitude anterior a Freud, bem como a relação com o conceito de Sublime. No texto de Vidler, fica claro que a arquitetura produziu, quer em termos literários, quer como motivo de representação na pintura e na literatura, um modelo a partir do qual o estranho se pode revivificar em termos reais. Ora, esta estranheza radica na produção de uma espacialidade e, conseqüentemente, uma sua possível vivência, que faz reportar sobre o corpo uma determinada sensação de deslocação, de desenraizamento, de alteridade que podem recolher-se sob o guarda-chuva da alienação.

²³⁰ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1992, p. 5.

²³¹ A este respeito, cf. *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society, and International Biennial of Contemporary Art of Seville* (cat.). Sevilha, BIAC/BOM, 2006.

²³² Anthony Vidler, *op. cit.*

Assim, mais nas suas consequências do que na sua prática, a arquitetura define um campo de espacialidade que lida com as sucessivas adequações e desadequações do corpo na sua vivência do espaço, ou seja: a maneira como a forma se problematiza a partir da multiplicação de espaços de circulação, de espaços dentro de espaços, quer sob a matriz do labirinto, quer sob uma matriz mais orgânica – como, por exemplo, a floresta. Nesse sentido, a prática da arquitetura distingue-se claramente da escultura, na medida em que a escultura se desenvolveu praticamente sem teoria – que não a decorrente de questões formais ou técnicas – até ao modernismo (ou, se quisermos, até Rodin), não definindo, portanto, um campo que possibilitasse o desvio, na medida em que um processo de estranheza necessita de radicar numa gestão de distâncias. A escultura, sempre reportada a uma prática de representação, foi-se questionando e problematizando, por vezes politizando-se, mas sem definir qualquer situação de crise dos processos representacionais.

É nessa medida que a convocação da ideia de estranho, poderosa no interior dos processos arquitetónicos, se transformou numa importante máquina referencial para a prática da escultura, substituindo o problema da estranheza no edificado (sempre reportado a um corpo ausente, como é caso maior a homenagem de Rodin a Balzac encomendada pela Académie Française), pela estranheza de um corpo que deambula no interior de um casulo – e, portanto, vertendo a questão escultórica num problema de penetrabilidade, domínio que sempre tinha pertencido ao arquitetónico.

2.1.3. *Merz*: totalidade e projeto

A situação de penetrabilidade, inerente a esta formulação da *gruta* como modelo escultórico/arquitetónico, possui um dos seus primeiros desenvolvimentos num projeto artístico que resultou numa das mais poderosas metáforas sobre a condição da arte e do artista que atravessaram a primeira metade do século XX – e sistematicamente tomada como o modelo da *Casa u r*. Trata-se do épico trabalho *Merzbau*, de Kurt Schwitters, por vezes referido como *Kathedrale des erotischen Elends* (Catedral da Miséria Erótica) ou *KdeE*. Como refere John Elderfield²³³, a *Merzbau* é uma enorme tentativa pessoal de realizar uma efetiva *Gesamtkunstwerk*, embora, curiosamente, essa denominação (neste específica fórmula) não surja nos textos de Schwitters. Desde 1919 que Kurt Schwitters, em rotura com o Clube Dada de Berlim de Huelsenbeck (no qual não foi aceite apesar das suas ligações ao grupo Dada de Zurique, nomeadamente a Hans Arp e Tristan Tzara), vinha desenvolvendo uma particular forma de colagem que apresentou no *Der Sturm* e a que chamou *Merz*. O nome surgiu pela impossibilidade de lhes chamar Dada (pela recusa de Huelsenbeck) e resulta de um acaso, segundo o próprio artista: o termo surgiu como um recorte de um cartaz de publicidade ao Kommerz und Privatbank incluído numa das colagens (*Mertzmalerei*, de 1919)²³⁴ que se encontrava na sua primeira exposição no *Der Sturm*.

Depois da publicação de um manifesto pessoal (*Die Mertzmalerei*, do mesmo ano) dado à estampa em várias publicações de arte²³⁵, o termo *Merz* ficou definitivamente cunhado, estendendo-se a todas as atividades de Schwitters, desde a literatura à pintura, colagem e teatro. O termo *Merz* viria, portanto, a

²³³ John Elderfield, *Kurt Schwitters*. London, Thames and Hudson, 1985, p. 94.

²³⁴ A obra foi incluída na exposição de Arte Degenerada de 1936 e perdeu-se-lhe o rasto posteriormente.

²³⁵ Segundo Isabel Schultz, no ensaio “What would life be without Merz? On the evolution and meaning of Kurt Schwitters’ concept of art” (*In the Beginning Was Merz: from Kurt Schwitters to Present Day*. Hanover, Kunstmuseum Hannover e Hatje Cantz, 2000, pp. 244-250), o manifesto foi publicado nas revistas *Der Sturm*, *Der Cicerone* e *Der Zweeman*, em qualquer dos casos em 1919.

confundir-se com a globalidade da sua vida, conseqüentemente, da sua obra. Para nós, no contexto do pensamento sobre a questão dos géneros artísticos, é importante a tónica na questão transversal do projeto *Merz* que Schwitters aponta no texto acima mencionado: “a amálgama de todos os materiais imagináveis com propósitos artísticos e, a nível técnico, sendo o mesmo valor colocado nos materiais individuais como uma questão de princípio”²³⁶.

A amálgama de que fala Schwitters é a da possibilidade de entender qualquer material como possível material artístico, numa posição totalmente incomum em 1919 – o “*readymade*” de Duchamp era um dispositivo de circulação restrita, e a colagem de Picasso e Braque tinha surgido há 7 anos mas circunscrevia-se a uma possibilidade pictórica, com importância dentro do universo das questões ontológicas e representacionais da pintura²³⁷. A questão é que o projeto *Merz* possui uma muito mais ampla ambição: em rigor, não se trata de construir uma *Gesamtkunstwerk* no sentido wagneriano, mas em realizar um projeto simbiótico entre arte e vida, entre arte e não-arte (em sentido material, como vivencial) em direção ao que chama “uma total visão *Merz* do mundo”. De facto, a palavra *Merz* foi sendo incorporada no seu nome (assinando frequentemente Kurt Merz Schwitters), mas foi-se, também, transformando em marca num sentido contemporâneo – tendo, aliás, Schwitters trabalhado como *designer* tipográfico a partir de 1924 e estabelecido uma estratégia publicitária *Merz*, um logótipo (vários, ao longo do tempo, de facto). Como afirma Anette Kruszynski, o termo *Merz* refere-se a toda a atividade artística de Schwitters, mesmo às obras pictóricas convencionais de paisagem e retrato que sempre foi produzindo e assinando, nunca enfeitando a sua pertença ao universo da *Merzgesamtkunstwerk*²³⁸.

O coração de toda esta atividade reside, no entanto, na simbiose entre espaço de ateliê, espaço habitacional e projeto escultórico que é a *Merzbau*.

²³⁶ Cf. *Der Sturm* X, n.º 4, Berlim, julho de 1919, p. 61, citado por Isabel Schultz, *op. cit.*, p. 247..

²³⁷ Cf. p. 122-123.

²³⁸ Cf. Anette Kruszynski, “‘My goal is the Merzgesamtkunstwerk...’: On the unity of Kurt Schwitters’s Oeuvre”, in *Merz: In the Beginning Was Merz: from Kurt Schwitters to Present Day*. Hannover, Kunstmuseum Hannover e Hatje Cantz, 2000, p. 253.



Kurt Schwitters, *Säule*, ca. 1923

O projeto nasceu de uma acumulação que Schwitters foi desenvolvendo em torno de uma coluna onde, no seu ateliê, tinha colocado uma cabeça de boneca. O desenvolvimento posterior é conhecido, com uma primeira fase de desenvolvimento do trabalho sob a forma cumulativa em Hannover até 1937, seguida da fuga para a Noruega, quando a situação política era insustentável para Schwitters, e, depois, para Inglaterra onde, durante um ano, ainda conseguiu retomar o projeto até à sua morte em 1948.

Iniciado em 1923, o primeiro título que teve foi *Säule* (Coluna), mas o desenvolvimento da acumulação transformou-se numa progressiva ocupação do espaço do ateliê segundo um sistema de escolha que, nas palavras do artista, foi sempre ditado por razões estéticas do conjunto²³⁹.

No tema das transformações da *Merzbau*, é curioso constatar dois tópicos: em primeiro lugar, que as transformações são sempre ditadas por razões que se prendem com opções estéticas em função de uma ideia de globalidade, composição orgânica e interação entre as partes; e que o projeto de Schwitters (se é que lhe podemos chamar assim, dado o seu carácter assistemático), é

²³⁹ Kurt Schwitters, “Ich und meine Ziele”, 1930, citado por Ulrich Krempel, “Ateliê Merzbau: The Merzbau in the tradition of artists studios and the problems of its reconstruction”, in *Merz: In the Beginning Was Merz: from Kurt Schwitters to Present Day*. Hannover, Kunstmuseum Hannover e Hatje Cantz, 2000, p. 269.

inseparável do ateliê e da sua habitação, sendo um espaço convertido em escultura sob o modelo da gruta usando uma sucessão de grutas, para vir a desaguar numa falsa construção arquitetónica. Em 1931, Schwitters descreve a *Kathedrale des erotischen Elends* (KdeE) como uma sucessão de “vales, vazios, caves, que ganham uma vida própria no interior da estrutura global”²⁴⁰. A partir de determinado momento, a *Merzbau* vai-se transformando, de uma possibilidade cumulativa numa estrutura (que John Elderfield chama “Construtivista” a partir do próprio interesse de Schwitters no Construtivismo Russo e em De Stijl) a que camadas de gesso e tinta branca dão uma unidade narrativa, organizada em câmaras – as grutas – com nomes (como por exemplo a *Passagem dos Nibelungos*, a *Gruta de Goethe*, a *Caverna do Sexo/Crime*, a *Gruta do Amor*, etc.). Este desenvolvimento da *Merzbau*, a partir de 1933 recoberta da mesma pintura uniforme branca, indicia um desenvolvimento da escultura no sentido de uma absoluta tónica na penetrabilidade, novamente espreitando a conotação sexual, como se tivesse criado o inverso de uma escultura, um vazio, um lugar, uma possibilidade.

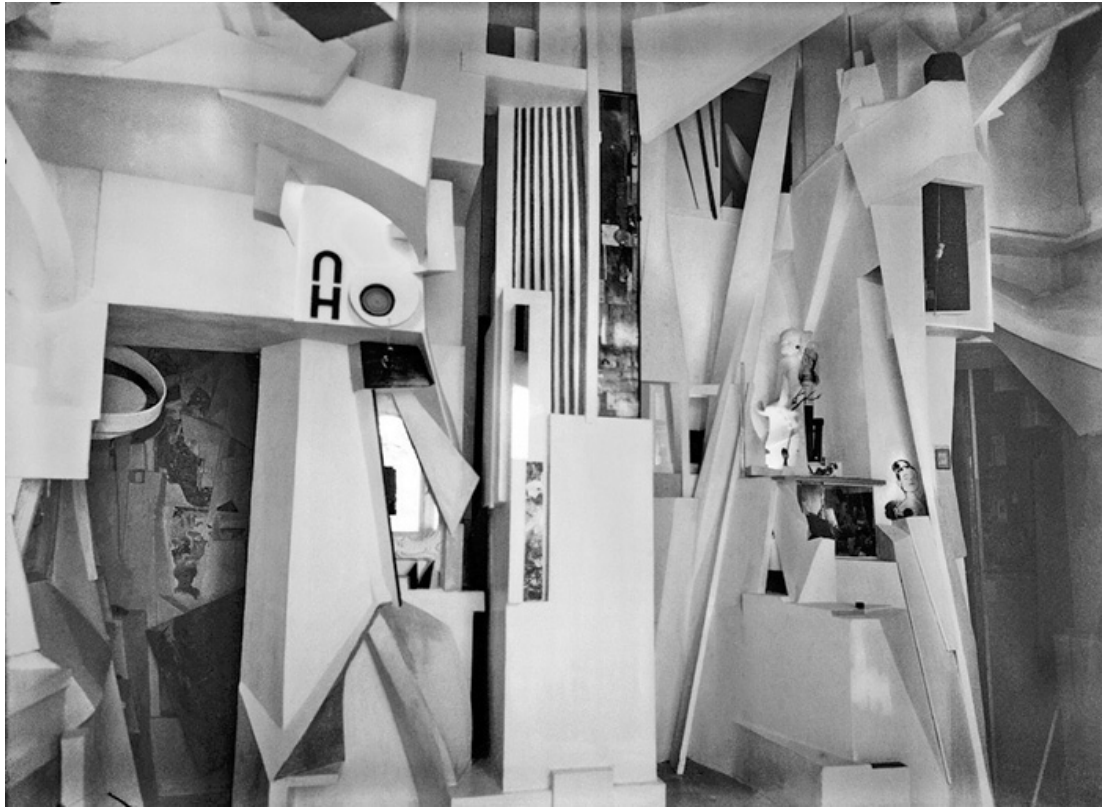
A *Merzbau* de Schwitters, ao longo das suas diversas vicissitudes, foi-se transformando de uma acumulação heteróclita num campo que só se materializa a partir do movimento do espectador no seu interior, que constrói espaços ficcionais, resultado de uma virtualização do espaço, numa construção que é, também ela, muito próxima do cinema. Isto mesmo é dito numa carta que Schwitters escreveu a Alfred Barr em 23 de Novembro de 1936²⁴¹:

“In order to avoid mistakes, I must expressly tell you that my working method is not a question of interior design, i.e. decorative style; that by no means do I construct an interior for people to live in, for that would be done far better by the new architects. I am building an abstract (cubist) sculpture, into which people can go. From the directions and movements of the constructed surfaces, there emanate imaginary planes which act as as directions and movements in space, and which intersect each other in empty space. The

²⁴⁰ Kurt Schwitters, *op. cit.*, citado por John Elderfield, *op. cit.*, p. 154.

²⁴¹ Citado por John Elderfield, *op. cit.*, p. 157.

suggestive impact of the sculpture is based on the fact that people themselves cross these imaginary planes as they go into the sculpture. It is the dynamics of this impact that is most importante to me. I am building a composition without boundaries, each individual part is at the same time a frame for the neighboring parts, all parts are mutually interdependant.”



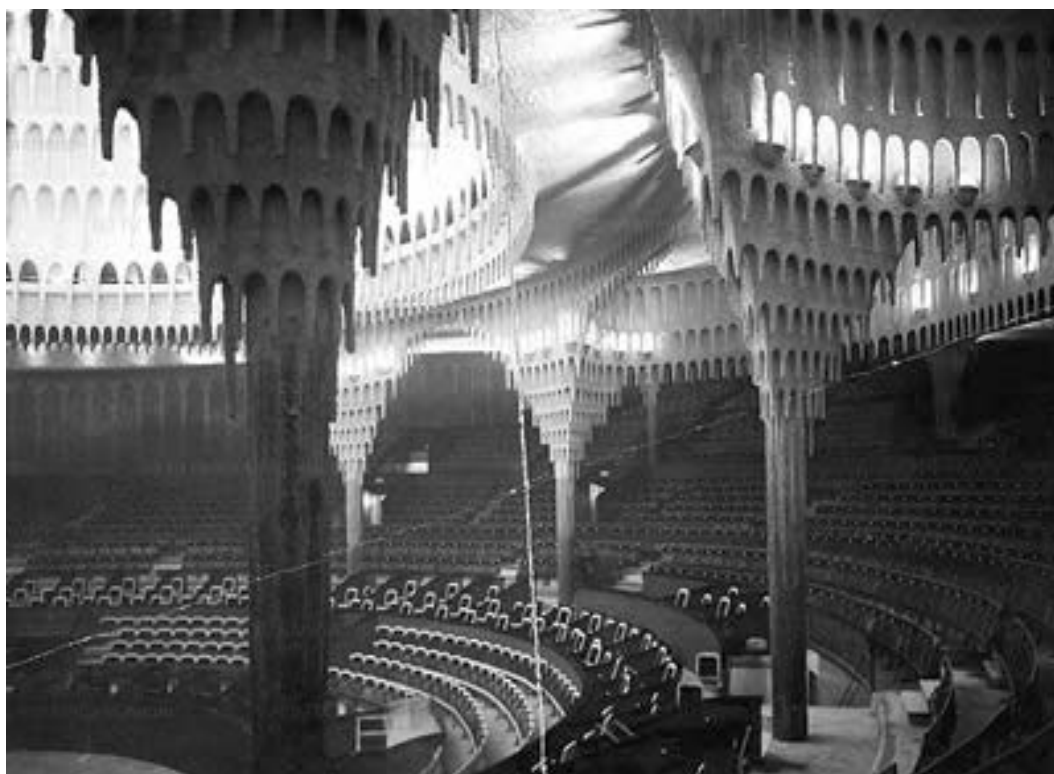
Merzbau de Hannover. Reprodução no Sprengel Museum

Assim, Schwitters, que não conseguiu levar a bom termo a sua intenção de montar a *Merzbau* no MoMA, chama à sua obra uma escultura, embora os seus parâmetros surjam invertidos (de facto é o negativo de uma escultura), sob a forma de gruta, ou de passagem. Numa breve cronologia: entre 1919 e 1922 Schwitters realizou uma série de esculturas-colunas. Em 1923 levou-as para o novo ateliê (e casa) em Waldhausenstrasse 5, em Hannover. Para além de duas aparições de fotografias da coluna que originou a *Merzbau* em publicações em 1924 e 1925²⁴², só em 1930 aparecem menções ao projeto em textos do próprio

²⁴² As fotografias de *Säule* surgiram com a legenda “Ateliê” na revista *G*, n.º 3 (junho de 1924), p. 46.

artista, o que parece ser revelador das alterações que surgiram entre as nove colunas e a versão espacial da escultura como um casulo, ora mais geometricamente definido, ora em resultado de um crescimento cumulativo, ora suavizando-se em superfícies curvas. O carácter penetrável e de gruta possui uma sintonia com questões arquitetónicas desses anos, por vezes com uma tónica no cristalino que está patente na descrição da *Merzbau* presente na carta a Alfred Barr, especificamente na alusão aos planos imaginários que atravessam o espaço, como em muitas referências arquitetónicas que se anunciavam nas obras dos primeiros anos da década de vinte²⁴³. Em termos arquitetónicos há uma clara proximidade em relação à arquitetura expressionista e de pendor gótico do primeiro modernismo alemão, com influências de Bruno Taut, na qual o cristalino e o orgânico se cruzam, constituindo a gruta a melhor metáfora para esta simbiose da ordem e do caos, súbita erupção que, por outras formas, foi emergindo no pensamento alemão desde o romantismo até *Heliopolis*, de Ernst Jünger (1949).

²⁴³ Referimo-nos especificamente a duas obras que consubstanciam maquetes de construções futuras, consideradas por Schwitters como incursões no campo da arquitetura. Trata-se das esculturas/maquete *Haus Merz*, de 1920, e *Schloss und Kathedrale mit Hofbrunnen*, do ano seguinte. Ambas são modelos de possíveis arquiteturas (ou de arquiteturas impossíveis), mas ambas possuem a mesma qualidade visionária, fazendo coincidir uma ideia gótica de espaço, o expressionismo que existe em muitos desenhos e pequenas esculturas de Schwitters e uma intensidade dramática que antevê a complexidade da *Merzbau*.



Grosse Schauspielhaus de Berlim, 1919

Em termos cinematográficos, podemos relacionar a *Merzbau* com os cenários do filme de Paul Wegener e Carl Boese, *Der Golem, wie er in die Welt Kam* (1920), da autoria de Hans Poelzig, o arquiteto que tinha desenhado o interior da Grosse Schauspielhaus de Berlim.

Esta tónica gótica está na base do processo de inversão do escultórico que Schwitters protagonizou, muito mais do que a presença da arquitetura, tomada por Schwitters sempre com uma ironia dúplice: ora entusiasta, ora caricatural. A inversão do espaço, transformado de volume em corpo oco, atravessado por formas que, ora orgânicas ora cristalinas, são movidas pelo atravessamento do espectador, nunca se encaminha, no entanto, para uma qualquer visão social da arte. Este corpo que cresce a partir da estrutura do ateliê de Schwitters em Hannover de 1923 a 1936, ora um corpo orgânico, ora um feérico corpo sem órgãos²⁴⁴ como o interior de um cristal, é sempre entendido por Schwitters

²⁴⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*, Paris. Éditions de la Différence, 1981, p. 39 ss.

como um corpo individual mas, simultaneamente, como uma imagem global do mundo, ou como o próprio Ihe chama, uma *Gesamtweltbild*.

Assim, temos um primeiro ponto de construção de uma possibilidade de entendimento da escultura como a abertura de um espaço disponível para a deambulação do espectador. Esta possibilidade não deriva, no entanto, de uma aproximação arquitetônica, mas da abertura da escultura a uma corporalidade que oscila entre o orgânico e o cristalino, longe de uma tipologia de projeto.

2.1.4. Competências específicas e cultura de projeto

Outro é o caso da tradição construtiva russa que, mantendo uma intensa relação com Schwitters via Lissitzky, se situa no eixo de divisão entre o ponto de vista da imagem com Malevitch e o nascimento de um ponto de vista construtivo com Tatlin.

Já referimos no capítulo anterior²⁴⁵ que o ponto de vista de Malevitch se centrava num primado de crítica da representação na esteira de Kandinsky; o outro lado das vanguardas russas possui o seu centro na ideia de fusão entre arte e arquitetura, como se entre ambas existisse uma interna comunhão de propósito. Aliás, para o primeiro grupo de construtivistas em redor de Alexander Rodshenko e Alexei Gan, o termo usado para a definição do seu ponto de vista é *Konstruktivisty*. Ora este termo é derivado de *Konstruktor* que, em russo, quer dizer um “especialista”, no mesmo sentido em que hoje falamos de um especialista em engenharia eletrónica, para usar a comparação que efetua Catherine Cooke²⁴⁶. A atividade construtivista liga-se, portanto, mais intensamente à idealização, conceção, planificação do que à atividade braçal da construção²⁴⁷. Nesse sentido, embora não exista qualquer diminuição ética ou

²⁴⁵ Cf. cap. 1, p.111.

²⁴⁶ Catherine Cooke, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*. Londres, Academy Editions, 1995, p. 101.

²⁴⁷ A noção de *konstruksiia* tem também uma importante ligação à linguística, na medida em que uma construção gramatical é uma *konstruksiia*. Esta ligação ao início do formalismo russo e, nomeadamente, a Roman Jakobson é de particular relevância, na medida em que não

política da ideia e da prática de trabalho braçal, há uma clara tônica na ideia de que a atividade artística é, sobretudo, projeto, com mais similitudes em relação à engenharia e à arquitetura do que à tradição do fazer oriunda da prática oficial da escultura.

Assim, se existe nestes artistas uma influência de Alexander Bogdanov, o rival de Lenine e criador do *Proletkult*²⁴⁸ no que toca a uma ideia não leninista de radicalidade criativa, a matriz que os seus projetos escultóricos seguem é, sem dúvida de cariz arquitetónico, ligada e inter-relacionada com o desenvolvimento de uma cultura de projeto que se encontra particularmente clara nas palavras de um dos mais notáveis arquitetos deste período, Moisei Ginzburg:

“Não pode haver qualquer questão no facto do artista perder criatividade só por saber o que quer, o que pretende e no que consiste o sentido do seu trabalho. Mas o inconsciente, a intuição, o impulso criativo, devem ser substituídos por um método claro e organizado, que é económico da energia do arquiteto...”²⁴⁹

Este ponto de vista, se bem que mitigado pela prática artística, está claramente presente no nascimento de uma cultura de projeto que decididamente contamina a escultura e a faz usar a arquitetura como uma “fala”. Dir-se-ia

só os seus cultores partilhavam com os futuros construtivistas o universo editorial do jornal *LEF (Frente para a Esquerda nas Artes)*, como permite compreender melhor a tônica de articulação conceptual que subjaz à matriz de projeto que se define em torno do projeto contrutivo.

²⁴⁸ Idem. Bogdanov defendia um ponto de vista radical de que a cultura proletária deveria nascer *ex nihilo* das cinzas da Revolução, construída no trabalho coletivo como um monismo entre a manufatura e a colaboração, segundo planos que correspondem a uma ideia de interligação comunitária.

²⁴⁹ M. Ginzburg, “Tselevaia ustanovka v sovremennoi arkhitekture”, *SA*, 1927, n.º 1, pp. 4-10. Tradução para inglês (“Aims in Contemporary Architecture”) de Catherine Cooke, idem, *ibidem*: “There can be no question of any sort of artist losing creativity just because he knows clearly what he wants, what he is aiming for, and what consists the meaning of his work. But subconscious, impulsive creativity must be replaced by a clear and distinctly organized method, which is economical of the architect’s energy and transfers the freed surplus of it into inventiveness and the force of the creative impulse” (tradução, para português, do autor).

mesmo que a arquitetura se transforma, neste processo, no transcendental²⁵⁰ da escultura, isto é, a escultura só pode existir *via* arquitetura. Do ponto de vista da arquitetura, nomeadamente com Ginzburg e Nicolai Krasilnikov e a defesa de um “monismo” entre aspetos físicos da criatividade e aspetos “espirituais²⁵¹” (ou psicológicos), existe claramente a ideia de que as práticas artísticas se subsumirão numa nova prática construtiva, laboratorial e organizadora de novas formas coletivas de vida. Este grande plano total de definir uma prática utilitária do espaço incide, também, na posterior demissão da “idealidade” e da “subjetividade” da arte de Vladimir Tatlin por Ginzburg, preteridas em função do carácter laboratorial e científico dessa enorme fusão disciplinar que, no entanto, tinha tido, em 1919, o seu momento fundador.

Porventura, o modelo deste pensamento será o *Monumento à 3.ª Internacional*, de 1919. Tatlin, provavelmente o pioneiro mais marcante da primeira fase do Construtivismo, tinha estudado, a partir de 1910, no Colégio de Pintura, Arquitetura e Escultura de Moscovo (após uma idiossincrática carreira de marinheiro), onde partilhou estúdio com Alexander Vesnin, um dos três irmãos Vesnin que ocuparam um lugar fundamental na arquitetura construtivista russa nos anos subsequentes à Revolução.

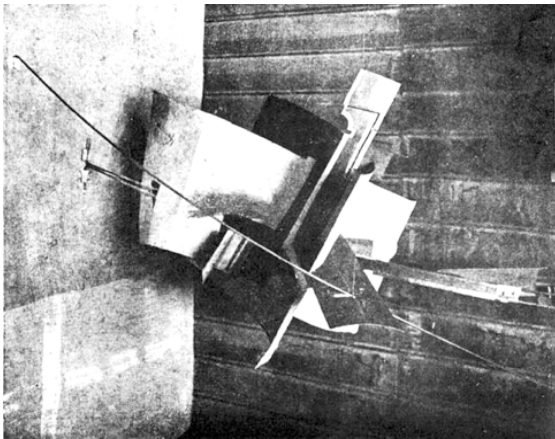
Com uma prática artística que usava frequentemente maquetes e modelos, Tatlin veio a interessar-se pela construção de pequenos objetos de manufatura elementar (a partir de 1913-14) que usavam materiais muito pobres num cruzamento entre primitivismo e infantilismo. A sua participação na exposição, de 1912, *A Cauda do Burro* (exposição escandalosa organizada por Larionov) com Goncharova, Malevitch e Larionov antevia já esta tipologia de trabalho²⁵²

²⁵⁰ Mais uma vez, usamos o termo “transcendental” em sentido kantiano, como “condição de possibilidade”.

²⁵¹ O termo “espiritual”, usado entre aspas no texto, reporta ao termo russo “byt”, de muito difícil tradução, mas que se refere à totalidade da vida como experiência holística.

²⁵² Camilla Gray refere que a prática de artistas apresentarem em exposições modelos de cenários para peças de teatro, por vezes mesmo projetos de adereços de cena para toda uma produção, independentemente de qualquer encomenda, mas como um trabalho artístico autónomo era muito comum na Rússia. Esta explicação contribui, porventura, para explicar como a relação entre modelo e obra final se combina neste período, deixando um lastro para o futuro desenvolvimento desta tipologia de trabalho. Cf. Camilla Gray, *The Great Russian*

em desenhos de muito pequena dimensão. A grande alteração, no entanto – e que marca o afastamento em relação à pintura e uma clara consciência das relações entre objetualidade e espaço real – passa-se com a introdução dos *Relevos de Canto* em 1915 na exposição *0,10* de Petrogrado, continuados no ano seguinte. Nessas obras, efetivas ligações entre duas paredes em estruturas frágeis de canto, desaparece o fundo, ou a substituição da tela, para se transformarem em peças autoportantes no espaço. Esta mudança de uma tipologia pictórica herdada do cubismo e muito influenciada por Picasso²⁵³ para uma tipologia escultórica desviada é sobretudo importante pela vernacularidade dos materiais e objetos acoplados, mas também pela forma como não partem da tradição da escultura enquanto objeto centralizado no espaço ou relevo: são ligações arquitetónicas flutuantes, nas quais é suprimido o fundo, saindo, definitivamente, de uma lógica de fundo/figura, estruturante de toda a prática pictórica (mesmo aquela que, na mesma exposição, se desenhava nas obras de Malevitch²⁵⁴).



Vladimir Tatlin, *Contra-Relevo*, 1914-15

Experiment 1863-1922. Londres, Thames & Hudson, 1962, p. 122, e, a respeito da sua participação nas exposições *Mundo da Arte*, em 1913 e 1914, pp. 142-143.

²⁵³ A importância de Picasso terá sido tão grande em Tatlin que este, de passagem por Paris cerca de 1912, ter-se-á ido oferecer ao pintor catalão para assistente, tendo como única retribuição dormir no estúdio. A pretensão não foi satisfeita por Picasso, mas a “petite histoire” circulou. Cf. Camilla Gray, *op. cit.*

²⁵⁴ Cf. cap. 1, p.57 ss.

O *Monumento à 3.^a Internacional* corresponde a um desenvolvimento no sentido da monumentalidade dessa fina fronteira entre modelo (ou maquete) e obra escultórica, arquitetura e *design* que consubstancia as discussões no seio do Inkhuk.

A enorme construção pretendia albergar três níveis e ser um efetivo edifício de homenagem à Revolução. Os três níveis seriam um cubo, uma pirâmide e um cilindro. “Era suposto o cubo albergar o Comissário dos Sovietes do Povo (*Sovnarkom*) e rodar à velocidade de uma revolução por ano. A pirâmide seria o comité executivo e administrativo da 3.^a Internacional e rodaria ao ritmo de uma revolução por mês; o cilindro seria um centro de informação e propaganda e rodaria uma vez por dia”²⁵⁵.

Nesse sentido, é necessário compreender que a imagem que possuímos da obra de Tatlin é de um modelo de um projeto nunca realizado, que nunca passou do estado de maquete – e, nesse sentido, o seu carácter utópico é inseparável da sua importância como *modelo-arquitetónico-enquanto-escultura*. Repare-se que o edifício foi encomendado com a ambição de suplantar a Torre Eiffel, no entanto o seu processo construtivo foi, em grande parte, o de uma escultura, na medida em que só dois desenhos foram realizados, segundo T.M. Sapiro²⁵⁶ (um dos elementos da equipa), sendo as decisões tomadas na realização do modelo. Esta ambivalência é particularmente interessante, sendo notória a impraticabilidade do modelo de Tatlin em termos construtivos e estruturais.

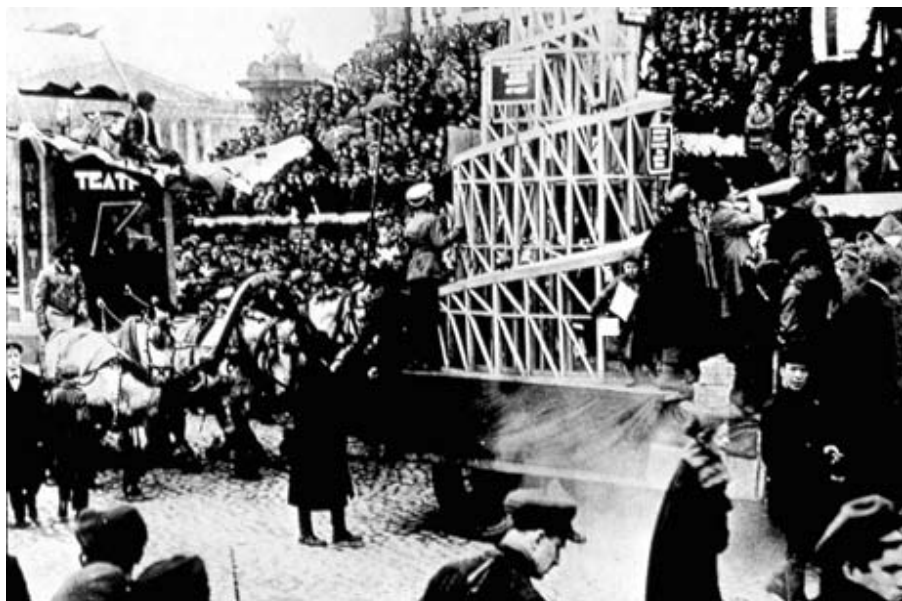
O projeto foi concebido enquanto Tatlin trabalhava para a Secção de Belas-Artes do Comissariado para as Luzes de Lunacharsky e montado no 8.º Congresso dos Sovietes de 1920. De notar que, no congresso havia uma folha

²⁵⁵ Cf. Svetlana Boym, “Tatlin, or Ruinophilia”, in *Cabinet Magazine*, n.º 28, inverno 2007/08: “The cube was supposed to house the “Soviet of the People’s Commissars (*Sovnarkom*) and turn at the rate of one revolution a year; the pyramid, intended for the executive and administrative committees of the Third International, would rotate once a month; and the cylinder, a center for information and propaganda, would complete one revolution daily”.

²⁵⁶ Cf. John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. New Haven e Londres, Yale University Press, p. 151. Milner providencia uma descrição detalhada do edifício, chamando a atenção para as inúmeras ligações referenciais da obra, desde El Malvyyia, no Iraque, até ao *Monumento ao Trabalho* (1893-94), de Auguste Rodin, passando pelas conotações náuticas do conjunto, numa clara alusão à biografia de Tatlin.

distribuída aos congressistas que explicava o *Monumento*, com o título “O trabalho que nos confronta”²⁵⁷. Nesse documento, era efetuada uma demissão da arte burguesa que pretendia ilustrar a revolução e atribuía ao *Monumento* a tarefa de demonstrar como existia uma possibilidade holística para as artes, numa reunião da arquitetura, da escultura e da pintura subordinada a uma desconfiança em relação ao olho e uma tônica na fisicalidade do táctil.

No ano seguinte, esta tônica viria a afetar todo o grupo do Inkhuk (Instituto para as Artes), havendo o estabelecimento, no seu seio, de um grupo construtivista. Os debates e aprofundamentos que se seguiram são interessantes a ponto de nos determos nalguns conceitos centrais, nomeadamente os de *Tektonika*²⁵⁸, *Konstruksiia* e *Faktura* (voltaremos ao último em relação à fotografia).



Modelo do *Monumento* a ser transportado numa manifestação, Moscovo, 1925

²⁵⁷ Cf. Catherine Cooke, *op. cit.*, p. 97. “What happened in 1917 in social respects had already taken place in our art in 1914, when we adopted ‘material, volume and construction (konstruktsiia) as the Foundation of our work.

Having declared our distrust of the eye, we place the eye under the control of the tactile, of touch.

In Moscow in 1915 there was an exhibition of material laboratory examples (*materialnykh laboratornykh obraztsov*), an exhibition of reliefs and counter-reliefs.

(...) This investigation of material, volume and construction made it possible for us to move on, in 1918, to start creating selections of materials as an artistic form, using steel and glass as the materials of a modern classicism, equal in their rigour (*strogost*) to the marble of the past (...).” Tradução do russo de Catherine Cooke.

²⁵⁸ *Idem*, p. 104.

O primeiro conceito diz respeito ao elo orgânico entre valores políticos e técnicas industriais. *Faktura* diz respeito aos valores específicos dos materiais usados. *Konstruksiia* é a formulação levada ao extremo, isto é, a performatividade do projeto.

Num prazo muito rápido, tinha-se constituído um grupo de artistas que, trabalhando sistematicamente tridimensionalidades, estavam prestes a efetuar uma síntese entre a génese da linguística estruturalista (sob a influência de Roman Jakobson), um procedimento projetual e um primado material. A escultura tinha-se transformado em Construção Social²⁵⁹.

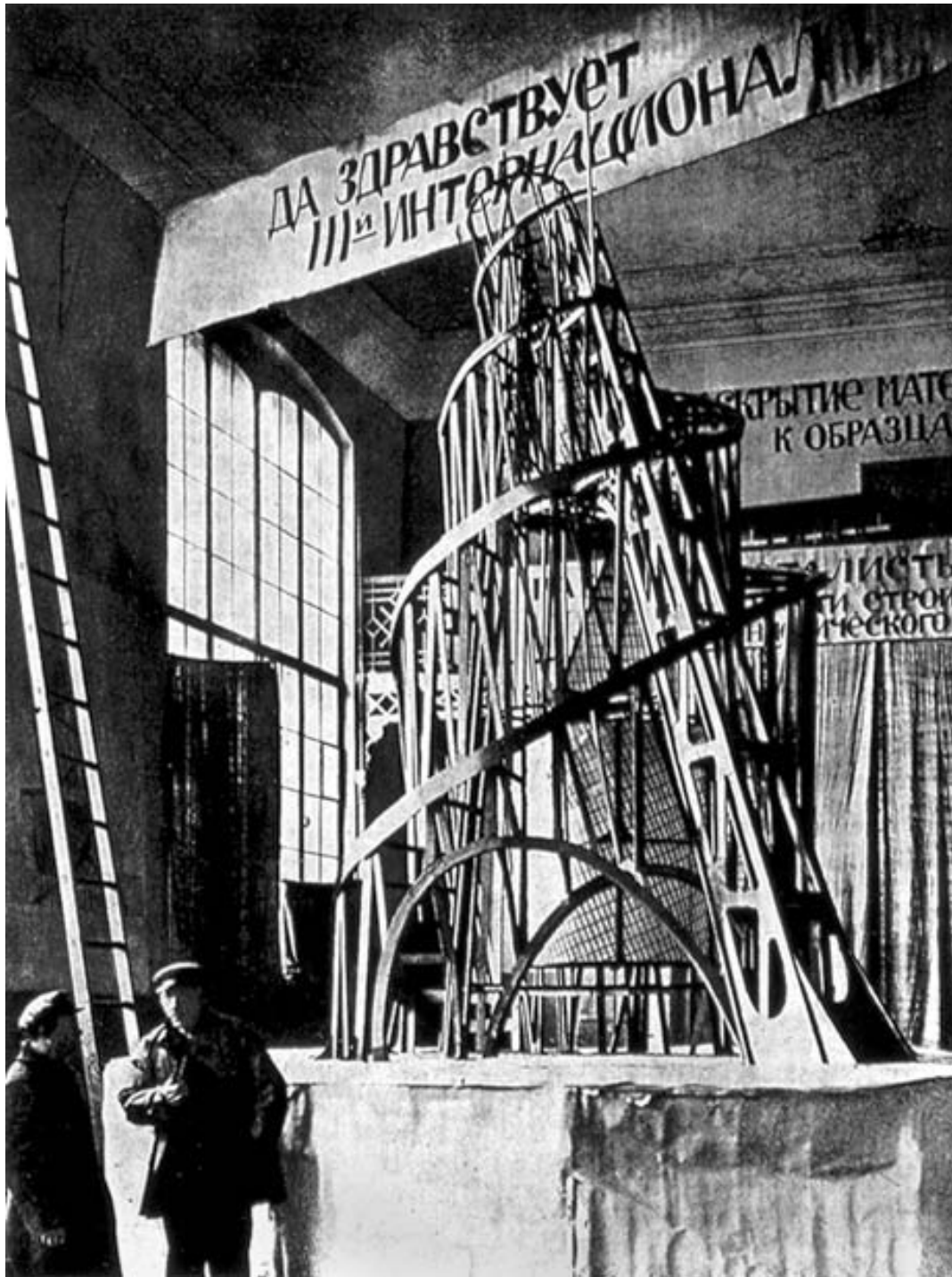
Assim, a escultura parecia não poder ser outra coisa senão uma metáfora de si mesma, ou uma insistência no processo de transformação coletiva, tendo, portanto, no espaço público o seu único campo de atuação – e esse é o sentido das críticas de “idealismo” de Ginzburg ao projeto de Tatlin, impossível de realizar nos seus próprios termos. Quando não é intervenção no espaço público, então será certamente maquete, modelo, como se passou com Vantongerloo. Se quisermos, a escultura, através deste processo de arquiteturalização passa a ter uma escala natural, que é a escala do próprio corpo, não pela antropomorfia, mas pela metáfora da utilização efetiva²⁶⁰.

Ficamos, então, com uma segunda versão desta penetrabilidade do espaço, agora produzida em termos projetuais: a maquete de Vladimir Tatlin é uma versão da escultura via arquitetura, projetivamente um edifício que, no entanto, nunca teria as condições para a sua construção.

Fiquemos, para já, com a nota desta performatividade escultórica, maior do que a vida.

²⁵⁹ A este respeito, é curioso notar como a tutela do INKhUK passou, em 1921, do Comissariado para a Cultura (Narkompros) para a entidade de tutela económica (Vesenkha), o que revela uma clara tónica nas questões produtivas e industriais.

²⁶⁰ Quando um dos artistas da geração dita minimal, Carl André, porventura aquele que mais intimidade tinha com as vanguardas russas, cria os seus “chãos”, ele está a reportar-se a uma escala que é a escala do mundo real – é escultura à escala real.



Tatlin em frente do modelo do *Monumento*, 1920

2.1.5. O real como destino simbólico e o espectador móvel

Quando tentamos estabelecer uma genealogia do conceito de espaço real a partir das vanguardas russas, encontramos necessariamente como pedra basilar a definição de Lissitzky, que aponta o espaço real como o caminho necessário para o desenvolvimento do ponto de confluência entre arte, arquitetura, desenho de exposições e imersão no projeto político que constituiu o seu percurso, sobretudo nos anos que se seguiram à sua permanência na Alemanha. Num primeiro momento, devemos considerar o surgimento da preocupação em relação ao espaço real no contexto das vanguardas russas, sabendo que este período pode ser definido entre 1907 e 1927, seguindo a cronologia de Jean-Claude Marcadé²⁶¹.

Esta tônica no real é particularmente importante neste período, que assiste à utilização do termo “espaço real”, que Lissitzky introduz na sua conferência no Inkhuk em 1921. Curiosamente, o termo “espaço real” é usado por Lazar Lissitzky em referência a Malevitch, dizendo que a sua pintura de 1913 tinha acabado com a era da representação e tinha inaugurado o espaço real, que era, agora, um espaço já não euclidiano, mas um espaço que se define a partir de uma noção de temporalidade²⁶².

O percurso de Lissitzky que o conduz ao importante papel que teve na reformulação da questão espacial da escultura e da relação entre obra de arte e espaço expositivo merece aqui ser lembrada.

Oriundo de uma família judia de Vitebsk (embora nascido em 1890 em Polshinok, uma pequena cidade na província de Smolensk), aí cresceu e frequentou o ensino primário Eleazar Markovich Lissitzky, tendo frequentado o ensino secundário (na terminologia francófona russa de então, o *lycée*) em Smolensk. Tendo feito exames para a Academia de Artes de Petrogrado, foi

²⁶¹ Jean-Claude Marcadé, “Nouveaux Aspects de la Recherche Malevitchienne”, in *K. Malevitch. Les Arts de la Représentation*. Lausanne, Éditions L’Âge d’Homme, 1994. tome 3, p. 160.

²⁶² Cf. conferência “Nova Arte Russa” (texto datilografado. Arquivo Lissitzky no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado), in Sophie Lissitzkij-Küpers, *El Lissotzkij: Pittore, Architto, Tipografo, Fotografo*. Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 326-332.

recusado por ser judeu e veio a ingressar na Technische Hochschule de Darmstadt, na Alemanha, onde se matriculou em 1909 e que frequentou até 1914, tendo aí estudado arquitetura. Em Darmstadt, foi aluno de Joseph Maria Olbricht, o arquiteto que tinha desenhado, anos antes, o edifício da Secção Vienense – edifício fundamental na consolidação da ideia de espaço expositivo e que influenciaria determinantemente Lissitzky. Assim, o facto de não ter sido admitido em Petrogrado teve consequências positivas. A Academia de Artes de Petrogrado era uma instituição conservadora, desde meados do século XIX controlada por uma tendência formalista e de recusa do moderno, ao contrário do que tinha sucedido com o Colégio de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscovo (MUZhVZ), pioneiro de uma atitude “constructiva” – ou, pelo menos, moderna – em arquitetura.

A primeira viagem de Lissitzky a ocidente da Europa Central teve lugar em 1911, quando viajou de Darmstadt para Paris em visita ao seu amigo Ossip Zadkine, também natural de Smolensk.

De Paris, a viagem europeia de Lissitzky prolongou-se, no regresso, até Bruxelas, onde se deslocou para contactar com o arquiteto Henry Van de Velde²⁶³. Compreende-se este interesse de Lissitzky por Van de Velde: o arquiteto belga tinha sido o diretor da Escola de Artes e Ofícios de Weimar, tendo sido o autor do projeto cuja construção tinha sido iniciada em 1904 e terminado no ano anterior à visita de Lissitzky²⁶⁴. No ano seguinte, a decisão de viajar levou-o a Itália, onde tomaria contacto com a pintura dos grandes

²⁶³ Conhecia dele uma casa desenhada para o colecionador Sergey Shchukin que o impressionara pela sua segura modernista. Este último (com Ivan Morosov os mais ricos colecionadores de Moscovo desde meados da década de 90 de Oitocentos até à Revolução), nas suas viagens a Paris, adquiriu obras da maior parte dos modernistas, sendo a escadaria de sua casa o cenário para a instalação de *La Danse* de Matisse.

²⁶⁴ Aliás, o edifício de vidro e metal foi o local onde se instalou, em 1919, a Bauhaus, constituindo uma direta inspiração para o edifício desenhado por Walter Gropius e Adolf Meyer para Fagus-Werk em Alfeld/Leine, iniciado em 1911 e que constituiria, conjuntamente com o edifício para a exposição do Deutscher Werkbund de 1914 (da autoria dos mesmos arquitetos), um marco na arquitetura de vidro e metal – tão relevante, como veremos, para a arquitetura construtiva soviética e para Lissitzky em particular. Registe-se ainda que a Bauhaus tem, na Escola dirigida por Van de Velde, um importante antecedente, mesmo em termos pedagógicos, sendo compreensível a vontade de Lissitzky em travar conhecimento com o belga.

mestres renascentistas e, na opinião da sua filha, faria uma comparação com a pintura tradicional russa de ícones, nomeadamente com Andrej Rublyev. Em 1914, depois de a guerra rebentar, regressaria a Vitebsk, tendo-se perdido toda a produção de Darmstadt que o artista não conseguiu levar consigo²⁶⁵.

Lissitzky, influenciado por Chagall, seria um dos importantes pilares do movimento de renascimento judaico que está na origem do projeto da Escola de Vitebsk fundada por Chagall, pelo menos na sua formulação original – o que quer dizer até à nomeação de Malevitch, que o viria a expulsar.

As primeiras experiências de Lissitzky no campo do desenho de exposições teriam lugar de regresso à Rússia, no ateliê do arquiteto Roman Ivanovitch Klein contribuindo para o desenho do Departamento Egípcio do Museu Pushkin. Sophie Lissitzky-Küppers²⁶⁶ indica que Lazar Lissitzky possuía um enorme orgulho na sua colaboração neste projeto, sendo estruturante na aprendizagem para o trabalho expositivo posterior, sobretudo no contacto com questões de organização e produção de projetos expositivos.

Após um período de concentração na ilustração, Lissitzky viveu com enorme intensidade a Revolução, tendo-se apresentado, ainda em 1917, no Comité para a Arte lançado pelos Deputados dos Soldados, para se oferecer para realizar ações de propaganda. O ano e meio seguinte foi de enorme intensidade e Lissitzky foi o autor do desenho da bandeira soviética (do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética – VTsIK), “transportada através da

²⁶⁵ A viagem a Itália foi muito importante para o jovem Lissitzky, sendo provavelmente a sua versão do *Grand Tour*, na medida em que fez um périplo pelo Lombardia e pela Toscana, tendo constituído a sua última incursão europeia até ao final da Guerra de 1914-18.

Existem, aliás, desenhos a sépia e aguarelas reminiscentes da viagem a Itália, nomeadamente vistas de Pisa e Ravena datadas 1913 e 1914, claramente desenhos próximos da ilustração e sem qualquer sinal de uma aproximação modernista – embora a qualidade gráfica pareça indicar um interesse pela ilustração (próxima da arte nova, primeiro, e de Chagall, depois) que o haveria de ocupar maioritariamente nos anos de 1917 a 1919, embora neste período com uma clara tónica na cultura judaica presente quer na escolha de temas para as ilustrações, quer na opção pelo rolo como suporte.

Esta situação de cosmopolitização da tradição russa e a recuperação do interesse em relação à tradição – confrontada agora com o desenvolvimento moderno – possui uma importância na Rússia anterior à Revolução de Outubro, nomeadamente a partir da influência de Diaghliev, que tinha vindo a promover, desde o final do século XIX, uma reapropriação da tradição russa dos ícones, como vimos.

²⁶⁶ Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*. Londres, Thames & Hudson, 1980, pp. 15-104.

Praça Vermelha por membros do Governo a 1 de maio de 1918”

O ano de 1919 marca um período completamente novo para Lissitzky, na medida em que foi convidado por Marc Chagall para ensinar em Vitebsk, na Escola de Arte que o artista tinha sido convidado para fundar no ano anterior, onde ficaria responsável pelo Departamento de Artes Gráficas e professor no Departamento de Arquitetura. O convite de Chagall tem uma clara conotação de renovação judaica, na medida em que ambos os artistas tinham estado empenhados num processo da chamada Renascença Judaica entre 1916 e 1919, pertencendo ambos ao grupo que promoveu, durante esses anos, as publicações em Yiddish, contribuindo com ilustrações e escolhendo o rolo tradicional como suporte.

Seria em Vitebsk que Lissitzky conheceria Malevitch²⁶⁷, relação a partir da qual se estabeleceria um campo de trabalho profícuo para Lissitzky e que o haveria de ocupar nos anos seguintes – a criação de uma versão tridimensional do suprematismo de Malevitch, a sua principal ambição até 1927, como veremos. É também em 1919 que inicia o percurso do *Projeto Proun* (*Proekty utverzdeniya novogo*) – projeto para a afirmação do novo –, que marcaria o futuro do seu trabalho de forma indelével e que representa uma importante tentativa de pensar o espaço convertido em obra de arte. O *Proun Raum* foi apresentado na *Grosse Berliner Ausstellung* de 1923.

A descrição do espaço é efetuada de forma sucinta por Eva Forgács:

“Convidado a expor na secção *Novembergruppe* da *Grosse Berliner Kunstausstellung* que teve lugar no Lehrter Bahnhof em Berlim de maio a

²⁶⁷ De facto, a nomeação de Chagall como Comissário Artístico em Vitebsk tinha sido uma surpresa, e a nomeação de Malevitch teve um claro sentido político por parte do IZO, como uma tentativa de “equilibrar o *conservadorismo* de Chagall na boa escola de arte local”, na opinião de Catherine Cooke. No período conturbado de quase guerra civil que se vivia em 1919 – com o Bloqueio da *Entente* –, Malevitch, que era um cosmopolita com uma carreira importante desde 1913 e longos textos publicados desde 1915 encontrou em Lissitzky um interlocutor importante no isolamento da pequena cidade e viria a contar com ele para efetuar a mudança na escola, a partir de um processo violento de oposição a Chagall – sendo que Lissitzky tomou o partido de Malevitch.

O centro da polémica encontrava-se na defesa, por parte de Malevitch, de uma arte radicalmente abstrata em clara oposição com o tradicionalismo judaico de Chagall

setembro de 1923, foi atribuída a Lissitzky uma sala que media aproximadamente 3 x 3 x 2,5m que ele transformou numa só, física e composicionalmente, coerente obra de arte. Um conjunto de formas abstratas corre ao longo das paredes. Em vez de valorizar a parede principal (a parede com vista total à entrada da sala), ou deixar o espectador no meio da sala para experienciar o espaço todo de uma só vez, Lissitzky predeterminou o itinerário do espectador, encorajando-o a caminhar em volta da sala em sentido anti-horário.²⁶⁸

O espaço de Lissitzky é, de facto, a concretização de uma anterior ambição de Malevitch no sentido de passar para a tridimensionalidade o interior de uma pintura suprematista. Algumas experiências nesse sentido já tinham sido efetuadas no seio da UNOVIS²⁶⁹, como os cenários para a ópera *Vitória sobre o Sol* em Vitebsk, em 1920, ou para o *Ballet Suprematista* de Nina Kogan.

No entanto, o posicionamento de Lissitzky, ocupando – se não teoricamente, pelo menos nas suas consequências – um espaço de charneira entre o suprematismo de Malevitch e o construtivismo de Vladimir Tatlin encontra-se particularmente exposto na ligação entre o espaço *Proun* e o texto “K. und Pangeometrie”²⁷⁰ que Lissitzky publicaria em 1925, dois anos após a exposição de Berlim.

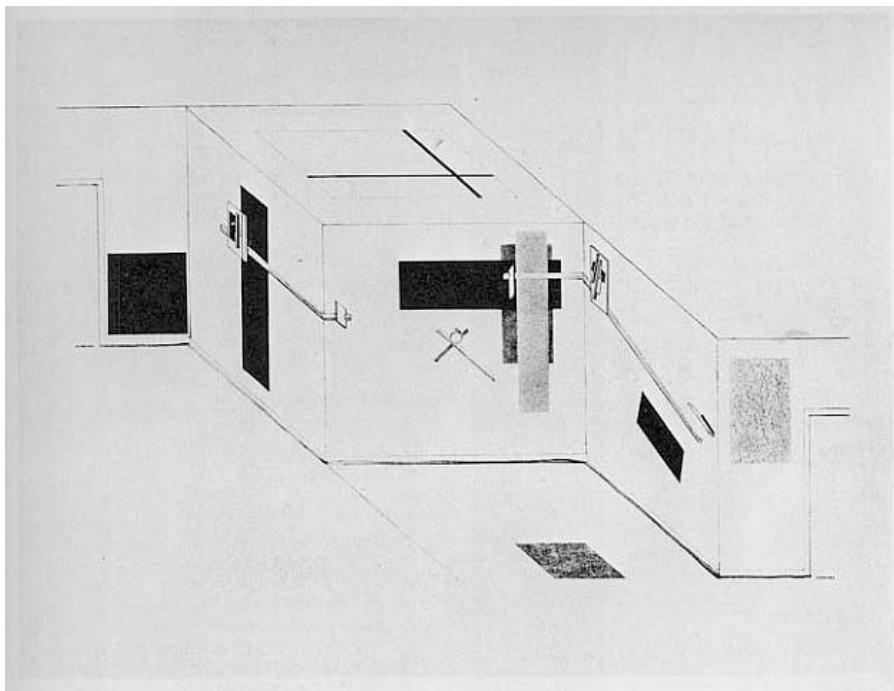
²⁶⁸ Eva Forgács, “Definite Space: The Many Utopias of Lissitzky Proun Space” in *Situating El Lissitzky* (Nancy Perloff e Brian Reed ed.). Los Angeles, Getty Research Institute, 2003. p. 48 (tradução do autor) “Invited to exhibit in the Novembergruppe section at the Grosse Berliner Kunstausstellung, held at the Lehrter Bahnhof in Berlin from May to September 1923, Lissitzky was given a room approximately 3 x 3 x 2 1/2 meters, which he turned into a single, physically and compositionally coherent work of art. An array of abstract geometric forms run along the walls. Instead of enhancing the main wall (the wall in full view upon entering the room), however, or leaving the viewer in the middle of the room to experience the space all at once, Lissitzky predetermined the viewer’s itinerary, encouraging them to walk around the room counterclockwise.”

²⁶⁹ UNOVIS é a abreviatura de “Utverditeli novogo iskusstva”, ou seja, “Defensores da nova arte”, o grupo que Malevitch foi criando e desenvolvendo para a disseminação do suprematismo em alternativa à crescente importância do INKhUK. A própria denominação *Proun* é uma contração de Pró-UNOVIS ou “Proekt utverzhdania novogo” (“Projeto para a afirmação do novo”).

²⁷⁰ O ensaio foi publicado em Carl Einstein e Paul Westheim, *Europa Almanach*. Potsdam. Kippenheuer, 1925. Encontra-se traduzido para inglês em Sophie Lissitzky Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Londres, Thames & Hudson 1968, pp. 348-354.

O texto é particularmente complexo na forma como crítica a perspectiva euclidiana e pugna pela utilização da axonometria. Este problema, embora pareça demasiado técnico, é importante para a compreensão da questão espacial de *Proun*. A ideia central do texto é a de que a representação planimétrica parte de uma progressão numérica aritmética (1, 2, 3, 4, 5, etc.), enquanto a perspectiva parte de uma progressão geométrica (1, 2, 4, 8, 16, etc.).

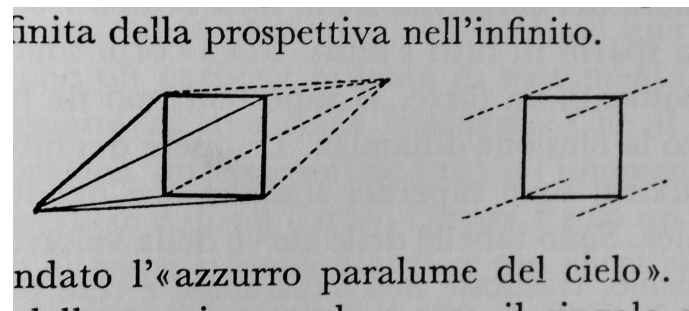
Se tomarmos a superfície pictórica como correspondente ao zero, o espaço real como a progressão positiva ($+\infty$) e o espaço perspetívico para lá da superfície pictórica como negativo ($-\infty$), a questão central do suprematismo é a da identificação do fundo com o plano branco da superfície pictórica, flutuando os objetos de forma livre na profundidade a-perspetívica da representação.



Desenho Proun in 1.º Kestnermappe Proun n.º 6, Hannover, 1923

Em termos sintéticos, a questão é que a perspectiva admite, para o seu exercício teórico e prático, uma única localização do espectador. Isto é, o espectador deve localizar-se num ponto equivalente, no espaço real, ao ponto de fuga

(hipoteticamente, o ponto onde duas paralelas se juntam) situado no interior do plano de representação. Ora, para Lissitzky, a introdução do quadrado negro de Malevitch em 1913 trouxe consigo a possibilidade de o espectador se situar num ponto hipoteticamente superior do plano, tomando sobre o plano do quadro uma perspectiva cavaleira (*perspective cavalière*)²⁷¹. A este respeito, o texto citado de Lissitzky inclui alguns esquemas que são reveladores:



Esquema reproduzido em Sophie Lisitky-Küppers, *El Lissitzky*, p. 347

De facto, trata-se de estabelecer a axonometria como forma de representação – o que é, aliás, claramente excessivo em relação ao suprematismo de Malevitch – mas serve a intenção de Lissitzky de estabelecer um plano de desenvolvimento tridimensional dos princípios malevitchianos, convertidos agora num problema de espacialidade. Esta possibilidade axonométrica é evidentemente aplicada em *Kestnermappe n.º 6* e situa-se em sintonia com a recuperação da axonometria presente nas representações arquitetónicas modernistas, recuperadoras de uma tipologia que mergulhava nas primeiras décadas do século XIX, mas que nunca tinha conhecido uma utilização canónica dentro das práticas da representação arquitetónica.

Assim, a possibilidade do uso axonométrico em Lissitzky representa uma vontade de estabelecimento de um plano de tridimensionalização das duas

²⁷¹ A este respeito, cf. Yve-Alain Bois, “From - ∞ to + ∞ : Axonometry, or Lissitzky’s Mathematical Paradigm”, in *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven, Municipal Vanabemuseum, 2000, pp. 27-32, e Manuel Corrada, “On Some Vistas Disclosed by Mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo”, in *Leonardo*, vol. 25, n.º 3/4, 1992, pp. 377-384. A perspectiva cavaleira é aquela que é tomada de um ponto de vista superior. De facto, trata-se de uma projeção geométrica criada no século XVI, muito próxima da axonometria.

dimensões da pintura suprematista, multiplicando os possíveis pontos de vista do espectador, que deixa de estar fixo no ponto de confluência do espelhamento das linhas de fuga. Repare-se que esta questão não é sequer confundível com o problema da múltipla perspetiva, cujo uso não altera a questão de cada um dos pontos de vista pressupor a estabilidade do espectador. A ambição de Lissitzky é a de conceber um espectador móvel, alguém que se encontra em deslocação no espaço, no interior de um espaço suprematista. A geometria euclidiana na qual se inscreve a perspetiva é, do ponto de vista de Lissitzky, um exercício mimético fenoménico. Pelo contrário, o uso de linhas paralelas para cá e para lá do plano pictórico, libertando-se da tirania da mimética em relação aos mecanismos de visão, permite ao espectador intuir o infinito sem passar pela experiência elusiva da sua figuração (como ponto de fuga), necessariamente contraditória em relação à efetiva impossibilidade de perceção do infinito. E é por essa razão, pela insuficiência racional da racionalidade da perspetiva e pela acomodação do espectador a uma condição estática, que a representação axonométrica é preferida nas várias etapas dos *Prounen*, desaguando na efetiva tridimensionalização rotativa em sentido anti-horário da construção na *Grosse Berliner Kunstausstellung*. Mas a rotação anti-horária não é a única, na medida em que o espaço do interior da construção *Proun* é também trabalhado com imagens no teto e no chão, construindo um espaço flutuante que remete de forma programática a orientação do espectador para as coordenadas do seu próprio corpo, hipoteticamente sem outro referencial senão a sua corporalidade no interior do casulo espacial que é a sala quase cúbica. A demonstração desta possibilidade é efetuada no referido *Knestermappe* n.º 6, no qual fica clara a relação entre o quadrado negro colocado no chão (o do chão viria a desaparecer da obra por motivos económicos) e à saída, bem como as marcações do teto e das paredes, nas suas subtis correspondências e movimentos rotativos, certamente próximos da cinética que Naum Gabo começava a desenvolver na escultura e que se prolongaria posteriormente pela sala para a arte cinética que o artista desenvolveria no Landesmuseum de Hannover posteriormente ao *Kabinet für*

Abstrakte Kunst de Lissitzky concluído em 1926, ambos por convite de Alexander Dorner.

O que é mais marcante, no entanto, é a constatação de que o esforço de tridimensionalização da pintura tentado por Lissitzky como movimento de encontro entre o suprematismo e o construtivismo acabou por ter a sua expressão efetiva – isto é, já não sob a forma de desenhos projetuais ou ensaísticos que configuravam os *Prounen* desde o seu início em 1919 – num espaço que configura um casulo flutuante no espaço, em relação ao qual as coordenadas são referenciadas ao próprio corpo do espectador.

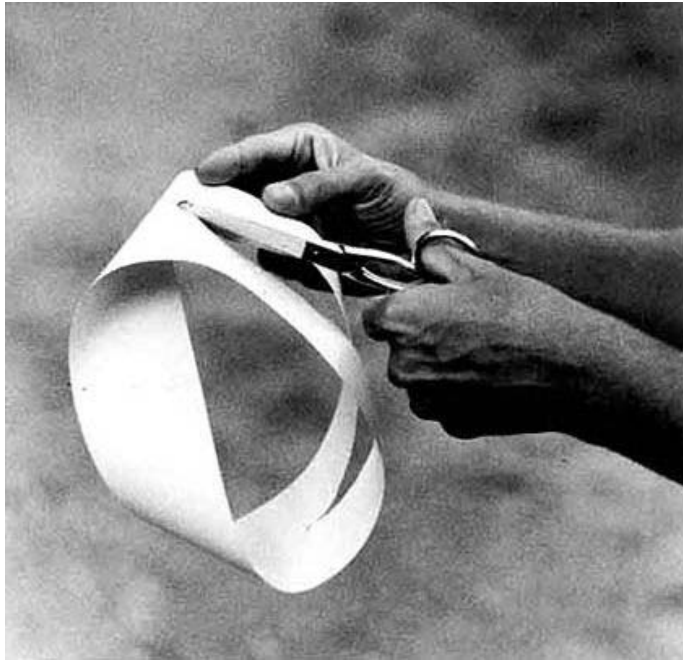
São aqui claramente enunciadas duas vias que se viriam a desenvolver posteriormente: uma delas será o crescimento de uma atenção às questões de espaço expositivo que o próprio Lissitzky viria a trabalhar naquilo que considerou mais tarde, em 1940, ser a zona mais importante do seu trabalho²⁷²; a segunda, e a que nos interessa agora, a definição de uma espacialidade penetrável que possui o corpo do espectador como medida da sua conceção, ou seja, a transformação da habitabilidade arquitetónica numa penetrabilidade escultórica moldada, não a partir do corpo do artista, mas pensada a partir da sua habitabilidade por outrem. Poderemos chamar a esta qualidade uma performatividade ao serviço da utilização pelo espectador. Ora este espectador encontra-se em trânsito, é um sujeito móvel no espaço, e nessa mobilidade está contida a questão política do projeto *Proun*. Mas a *revolução copernicana* (no sentido do recentramento do projeto artístico no espectador) de Lissitzky teria ainda que aguardar quatro décadas para conhecer outras formulações continuadas e de equivalente radicalidade²⁷³. Para compreendermos o

²⁷² Cf. Sophie Lissitzky-Kuppers, *op. cit.*

²⁷³ Claro que poderíamos efetuar uma narrativa que nos conduzisse de Lissitzky (*Passando pelo Kabinett für Abstrakte Kunst*, de 1926) até à introdução da imagem projetada por Naum Gabo no ano seguinte, às questões da transformação do espaço expositivo com Alexander Dorner, posteriormente com o mesmo Lissitzky, F. Kiesler e Herbert Bayer, a utilização do espaço expositivo como um dispositivo por Lucio Fontana em 1949, a provocação que foi *Le Vide*, de Yves Klein, ou *le Plein*, de Arman, ambos na Galeria Iris Clert na década seguinte, o trabalho de Eduard Kienholz e o nascimento da ideia de ambiente, mas essa seria uma outra via de desenvolvimento centrada na questão expositiva. Neste momento, a nossa tónica encontra-se na questão da escultura e na ideia de casulo ou habitáculo.

desenvolvimento deste tópico, necessitamos de efetuar um salto histórico e geográfico.

2.1.6. Casulos, penetráveis, parangolés



Lygia Clark, *Caminhando*, 1963

Em 1963, o crítico brasileiro Mário Pedrosa escrevia o seguinte num catálogo de Lygia Clark:

“A constatação mais evidente que se faz hoje, ao passear-se pelas exposições e mostras dos mais diversos países europeus, a começar pela principal que é a bienal de Veneza, é a decadência da escultura. Se há um esgotamento generalizado nas artes de agora, na escultura o fenómeno é ainda mais acentuado. E creio que a razão maior do fenómeno é a perda completa, outra vez, da sua autonomia.”²⁷⁴

²⁷⁴ Mário Pedrosa, “Significação de Lygia Clark”, in *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1963, reproduzido em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 15 ss.

Este surpreendente início de texto poderia intuir uma recusa, por parte do crítico brasileiro dos desenvolvimentos mais significativos da década de sessenta. Repare-se: estamos em 1963, Robert Morris tinha feito *Box with the sound of it's own making* no ano anterior, Donald Judd estava em processo de transladação acelerada da pintura para uma outra coisa, Claes Oldenburg fazia as suas primeiras peças moles de parede – e nada se passa de interessante? De facto, nada de público se passaria de interessante, na medida em que estes desenvolvimentos fariam eco mais tarde, mais precisamente dois anos depois. No entanto, algo de particularmente dinâmico se passa no interior dos processos escultóricos e fora daquilo a que Pedrosa chama o arrastar do expressionismo através da escultura, ou o prolongar da construtividade de Pevsner, agora transformada num mero processo formal. Por outro lado, no contexto brasileiro, um processo particularmente interessante se desenhava a partir do Grupo Frente, onde pontificavam Hélio Oiticica e Lygia Clark – no qual, porventura, se joga o início de um desenvolvimento único entre formalismo e ligação entre arte e vida num sentido holístico que parece catapultar para a década de sessenta do século passado a visão pouco conhecida e rapidamente esquecida de Bakhtin da impossibilidade de um pensamento sobre o real que não possuísse uma componente formal. Desta forma, poderíamos dizer que fica já aqui lançada uma aporia particularmente significativa no contexto do modernismo escultórico. Repare-se que existe uma migração de uma tónica na objetividade do real para uma constante de aposta na não-objetividade do construtivismo tardio transformado em arte abstrata. Este conflito haveria de ser particularmente patente no desenvolvimento do minimal até hoje, sendo particularmente confrangedora a discussão sobre o formalismo fenomenológico do minimal, de facto envolvido num plano de objetividade e referenciado a Tatlin (via Dan Flavin), ou a Lissitzky (via Carl André, o único dos minimais que sempre reivindicou a sua condição de escultor), mas, a este respeito, voltaremos a propósito de Robert Morris.

Regressemos a Pedrosa e a Lygia Clark.

Em que consiste o projeto que mobiliza o crítico brasileiro?

Trata-se, de facto, da série de obras genericamente intituladas *Bichos*, construções que o espectador pode manipular e reformatar e que a artista vinha desenvolvendo desde o final da década de cinquenta. Antes dessas obras, Lygia Clark tinha desenvolvido alguns projetos escultóricos, entidades a meio caminho entre a pintura e esculturas de parede a que chamou *Casulos*. Estas peças são, numa descrição simples, dobras e constituem versões simplificadas de um espaço barroco. A questão é que Lygia Clark vinha a desenvolver desde os anos cinquenta uma importante temática a que chamou “a morte do plano” de uma forma intuitiva e particularmente sintética. Tratava-se de desdobrar o plano pictórico tridimensionalizando-o em peças de parede, dobras que possuem um espaço interior. Curiosamente, esse desdobramento corresponde, de forma muito próxima, à maneira como Gilles Deleuze viria a teorizar o barroco a partir da ideia de “pli”, encontrando aí a requebra de excesso de sentido que conecta com o pensamento de Leibnitz transformado em pensamento espacial²⁷⁵. No início, no entanto a questão da dobra no plano que abria um *casulo* – ou um espaço negativo no interior do suporte em clara migração da pintura para a escultura – parece ser tributário dos desenvolvimentos de Lucio Fontana, nomeadamente do arco que levou o artista ítalo-argentino a passar dos *concetti spacialli e buchi* à intervenção de 1949 na Galeria del Naviglio em Milão. Fontana, que tinha vivido na Argentina no período da Segunda Guerra Mundial, tinha vindo a defender, sobretudo no *Manifesto Bianco*, de 1946, a ideia de uma arte das “quatro dimensões” (o tempo e o espaço), sob a égide de uma noção da prática artística como uma mobilidade movida pelo inconsciente. É, no entanto, interessante registar a importância que Fontana confere à *duração*, como instância da incorporação do tempo, que o artista refere ao barroco, como período inultrapassável da representação e presentificação do espaço plástico, pela associação barroca entre o progresso da física e o entendimento dinâmico da natureza²⁷⁶. Como

²⁷⁵ Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibnitz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

²⁷⁶ A este respeito, cf. Guido Ballo, *Lucio Fontana*. Colónia, Köln-Lindenthal, 1971, p. 185 ss.

afirma Carla Schultz-Hoffman²⁷⁷, a referência de Fontana ao “barroco” não é de forma alguma precisa em termos históricos, mas afirma uma ideia de temporalidade que se liga a uma ambição de totalidade²⁷⁸. Esta procura (da obra de arte total no sentido do grande drama humano) encontrará o seu ponto fulcral na ideia de *ambiente*, mas também, e sobretudo, na ideia de projeto de arte como manifestação de um desígnio. Em 1949, na Galeria del Naviglio, apresentou, já de regresso a Itália, a intervenção na qual o espaço da galeria se encontrava imerso na escuridão, iluminado pontualmente por luzes negras que traziam vida a formações pintadas de cores fluorescentes na criação de um ambiente – precisamente referido no título da obra, *Ambiente Nero*. Todos os ambientes posteriores de Fontana são a continuação deste projeto a que o artista chamava *Ambiente Spaziale*, bem como os *Concetti Spaziali* possuem aqui a sua expressão mais ampla, sendo curiosamente clara a relação entre uma ideia de Barroco como ambiente e dobra, como temporalização e espacialização da obra que, não derivando do contacto entre Fontana e as vanguardas de Buenos Aires em torno da revista *Arturo*, possuem na

²⁷⁷ Carla Schultz-Hoffman, “L’*Ambiente Nero* de Lucio Fontana Prorotype d’Environnement, Milan 1949”, in *L’Art de L’Exposition*. Paris, Éditions du Regard, 1998, pp. 208-209.

²⁷⁸ “In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere. La società sopprime la separazione fra le sue forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi. L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio. La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità”, Lucio Fontana, *Manifesto Bianco*, Buenos Aires, 1946.

especificidade da espacialidade e na fratura em relação à pintura o seu eixo mais marcante²⁷⁹.

De facto, o ambiente em torno das ligações entre pintura e escultura tinha também vindo a ser particularmente importantes no Brasil, sobretudo desde o movimento concretista brasileiro, ou seja, desde 1953, no Rio de Janeiro, e, desde 1952, em S. Paulo. No entanto, seria em reação face ao formalismo do movimento concreto (novamente a mesma antinomia) que se viria a desenvolver, a partir de 1959, o movimento *Neoconcreto*, de que participariam Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, entre outros, a partir de um manifesto de Ferreira Gullar publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*²⁸⁰.

Repare-se que o percurso desta evolução possui uma genealogia curiosa a que não é estranha, como vimos, a presença de Lucio Fontana na Argentina durante a guerra, mas também de Vieira da Silva no Brasil, a retrospectiva de Max Bill – o herdeiro de Gabo-Pevsner –, em S. Paulo em 1950 (e o seu retorno ao Brasil em 1953 para ensinar) e, finalmente, o processo acelerado de industrialização do Brasil e o fascínio modernista que ele acarretou. O processo de conversão das questões de representação no plano que tinham presidido, de forma diversa, ao grupo *Frente* e ao Grupo *Rutura* a partir de 52 vinha agora converter-se numa migração para a questão da tridimensionalidade, surgindo a escultura como o campo de batalha no qual se desenvolveriam as temáticas de recuperação do corpo, de imersão no real e de libertação sensorial que estão presentes no manifesto de Ferreira Gullar e encontrariam um primeiro movimento exploratório na obra de Lygia Clark.

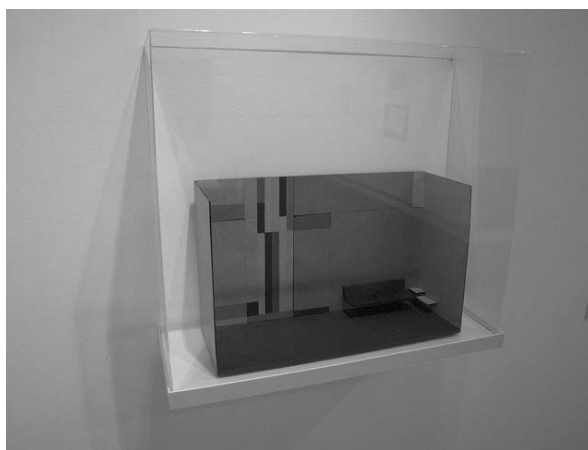
Em 1958, na introdução ao catálogo da exposição de Lygia Clark na galeria As Folhas, Ferreira Gullar descreve o processo de migração da pintura para a escultura na obra de Clark de uma forma particularmente interessante:

²⁷⁹ Enrico Crispolti, “Fontana’s Creative Path in Twentieth Century Art”, in *Lucio Fontana: Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni*, tomo 1. Milão, Fondazione Lucio Fontana/Skira, 2006, p. 57 ss.

²⁸⁰ Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, março de 1959.

“As pesquisas de Lygia Clark reencontram o seu rumo quando ela descobre a identidade entre a linha de junção da tela com ‘moldura’ em seus quadros e a linha que fica entre a porta que se fecha e o caixilho, entre duas tábuas no soalho, entre o armário embutido e a parede, etc. Denominou essa descoberta de linha orgânica e passou a construir maquetes de salas, quartos, *halls*, usando essa linha como elemento orientador da decoração. Abandona outra vez a tela (desta vez para sempre) e passa a compor os seus quadros com pedaços cortados de madeiras – placas – que se conjugam formando uma superfície sulcada de linhas-de-encontro sobre as quais irá a artista trabalhar.”²⁸¹

A descoberta da linha orgânica é também a descoberta da intersticialidade, da abertura do espaço da representação para o espaço real e a concomitante insuficiência daí decorrente, das formas de representação espacial no suporte bidimensional. É essa fissura entre dois planos monocromáticos que a própria artista refere em 1954, que a levaria a abandonar o trabalho durante dois anos e que seria o ponto de clivagem em direção à tridimensionalidade, aos *Casulos* de 1958 e aos *Bichos* posteriores.



Lygia Clark, *Maquete para interior*, 1955

Madeira pintada, 30,5 x 50 x 18 cm

²⁸¹ Ferreira Gullar, *Clark*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1958 (s/ numeração de páginas).

Repare-se que este processo se situa na zona de confluência entre o espaço representação e a efetiva natureza tridimensional do modelo, sendo os comentários de Ferreira Gullar ainda indexados sempre à nostalgia auspiciosa da prática da pintura – embora o trabalho de Clark seja cada vez mais escultórico²⁸².

É este processo, que também pode ser claramente observado no discurso de Mário Pedrosa, que indicia uma genealogia da transformação das temáticas escultóricas em gerais temáticas espaciais, que intuem uma relação dinâmica com a obra de arte a partir da ativação do espaço.

²⁸² No pós-guerra, o interesse pela cultura europeia volta a ocupar um lugar importante no Brasil, agora palco de uma decisiva negociação geoestratégica que iria determinar alguns desenvolvimentos nos interesses cruzados dos intelectuais e dos artistas brasileiros, interessados agora mais pela questão formal do que pela violenta vernacularidade do modernismo de influência surrealista que tinha ocupado as primeiras vanguardas brasileiras. É neste sentido que poderemos entender o livro de Ferreira Gullar *Etapas da Arte Moderna, do Cubismo à Arte Neoconcreta*, publicado em 1959, mas que vinha sendo escrito desde 1957, com as vicissitudes de ter sido confiscado pela polícia política no ano da sua publicação – a história da sua apreensão é particularmente curiosa, porque a razão direta foi o facto de “cubismo” ter sido tomado como uma alusão a Cuba, precisamente no ano da revolução cubana (e a história circulou em diversas versões como anedota na América Latina). Nesse volume seminal, o capítulo dedicado à Bauhaus é o mais extenso, dividido numa apreciação histórica e posteriormente num excurso sobre “Teoria e Prática”. O tom é curioso, na medida em que, apesar do rigor histórico, há um esforço de panegírico em torno de Gropius (que Ferreira Gullar tinha ouvido na conferência da segunda Bienal), bem como a necessidade de encontrar uma atualidade para a Bauhaus centrada na intimidade entre prática construtiva e reflexão, ou entre manualidade e conceção, conceitos que mobilizam o autor. O plano de leitura de Ferreira Gullar dos ensinamentos da Bauhaus é, em primeiro lugar, produzido a partir da publicação na Argentina, do livro de Argan, *Walther Gropius e a Bauhaus*, surgido em 1957 (o livro tinha sido originalmente publicado em Itália pela Einaudi, em 1951), mas a sua atenção aos problemas suscitados pela Bauhaus leva-o a determinar um período na arte moderna anterior e outro posterior à Bauhaus. A linha de demarcação detetada por Ferreira Gullar situa-se no facto de, na sua opinião, o carácter coletivo da escola, a tipologia de ensino que combinava a prática e a teoria artísticas e o primado da arquitetura colocarem fora da subjetividade a questão da forma. Estamos, evidentemente, perante um pensamento de matriz marxista que pretende encontrar na ideia de coletivo e na matriz arquitetónica um determinado sentido para a reutilização da ideia de espaço real que Lissitzky tinha introduzido em 1923 (e este conceito, não sendo claro se é familiar a Ferreira Gullar na sua origem, viria a ser fundamental, como veremos, na forma como lida com a obra de Lygia Clark durante a década seguinte). *Coletivismo* e, evidentemente, *utilidade* configuram a sua grelha de leitura que passa, portanto, a constituir-se como uma estrutura moral de conceção do que pode ser a prática artística. De facto, no exacerbamento da sua crítica à Bauhaus existe um claro modelo moral para a questão da legitimação do moderno.

“As atuais realizações de Clark se inserem perfeitamente nesta perspectiva potencial traçada, há quase quarenta anos, por um dos grandes mestres da arte experimental do século.” (refere-se a Moholy-Nagy)²⁸³

É clara a genealogia traçada, mas, curiosamente, não se inscreveu na história euro-ocidental da arte.

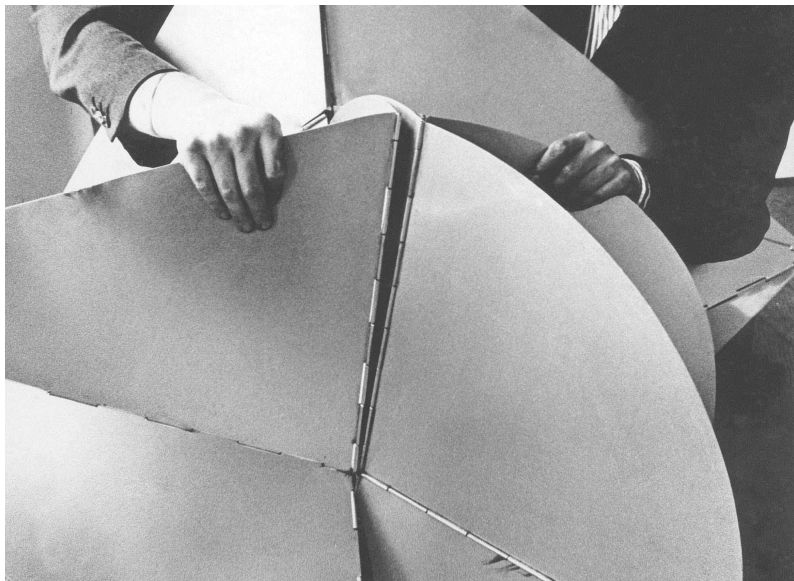
No entanto, o centro da questão que Lygia Clark traz, nos primeiros anos da década de sessenta, é o carácter de manipulação das obras pelo espectador presente na série dos *Bichos*, e que viria a cruzar-se com um primado de envolvimento espacial que, esse sim, pertence ao universo histórico do modernismo, quer na sua versão construtiva, quer na versão Lissitzkyana (que não seria, no entanto, conhecida de Clark, mais próxima de Moholy-Nagy, Naum Gabo ou de Pevsner, como também de Vantongerloo). Um outro aspeto aparentemente contraditório referido por Pedrosa a propósito da obra de Clark é a ligação musical das obras, sob a forma do arabesco – numa recursividade que tem um vínculo nas estruturas de significação romântica alemã do século XIX²⁸⁴ – com assinalável capacidade de antevisão, pois o arabesco seria particularmente importante em *Caminhando*, a sua obra mais marcante e influente deste período.

“Revolucionam os bichos lygianos o velho conceito de escultura; adicionam um elemento novo, de maior transcendência, às anteriores realizações no domínio do movimento cinético. Agora, Lygia chama o espectador, senão à participação, ao desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e contemplativo face ao objeto. A nova arte de Clark convida o sujeito espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser.”²⁸⁵

²⁸³ Mário Pedrosa, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁴ A respeito do arabesco e da sua relevância no contexto da criação de uma linguagem romântica na arte alemã do século XIX, cf. *The Romantic Spirit in German Art*. Londres, Hayward Gallery, 1994, pp. 147-154..

²⁸⁵ Idem.



Lygia Clark, *Bicho*, s/d.

A escultura re-encontra, assim e por via de uma relação direta com a manipulação e, portanto, com o corpo do espectador, a sua vocação utópica, de saída de si mesma em direção à permanente reformulação através do (e pelo) espectador. O mesmo é dito de outra forma pela artista que compara os bichos a construções de saída de si mesma, tematizando, eles-próprios, a complexidade de jogos de interior/exterior, aquilo a que se poderia chamar uma histerização espacial, mas a este conceito voltaremos no próximo capítulo.

Neste período, outra das obras que merece que nos detenhamos pelo seu carácter absolutamente programático é *Caminhando*, de 1964, que seria o resultado de mais um passo em direção à demissão objetual que o percurso de Lygia Clark vinha desenhando, centrando-se no ato de manipulação pelo espectador, vertido, nesta peça, em produtor efetivo da própria obra – em “participante”, como diz a artista.

Lygia Clark descreve a escultura da seguinte forma:

“Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O Caminhando leva todas as possibilidades que se ligam à ação

em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.

Faça você mesmo um *Caminhando*: pegue em uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha uma fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido desta experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato. À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho.”²⁸⁶

Repare-se: a escultura é o processo de decisão e o puro ato de fazer.

Mais, a prática escultórica é devolvida à sua capacidade de estabelecimento de campo comum, é uma prática de salvação²⁸⁷, como diz Clark.

Se quisermos, estamos aqui perante um momento nodal da dissolução da escultura num campo alargado (ontologicamente alargado e não só *no* mas também *como* campo expandido) e muito dificilmente definível, mas que recupera, de forma participativa, a questão da utopia de estabelecimento de sentido comum que está na gênese do seu processo de reconhecimento comunitário. O desenvolvimento posterior do trabalho de Clark iria completar este ciclo, substituindo a questão espacial arquitetônica, herdeira do modernismo, pela questão corporal, religando a tônica no ato ao corpo, tomado como “a casa”, como a própria artista define no título de um texto de 1968 sobre uma obra homônima. A questão é que a escultura foi realizando um percurso que, de certa forma, se encontrava nos topos ambientais percorráveis de Lissitzky e Schwitters, por exemplo, para aqui encontrar uma versão

²⁸⁶ Lygia Clark, *Caminhando*, 1964, reproduzido em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, pp. 25-26.

²⁸⁷ Idem, *ibidem*. Curiosamente, este uso de “salvação” possui uma ressonância espinoziana que ajuda a compreender o carácter de felicidade associado ao ato de fazer e, portanto, de tomar nas suas próprias mãos a autodeterminação da condição de espectador-participante.

diretamente ligada à estrutura (primeiro), à percepção (a seguir), ao ato e, finalmente, a uma prática que viria, nomeadamente, a transformar-se em prática curativa, muito próxima das *terapias do self* via centramento na corporalidade.

Em termos contemporâneos, diríamos que a prática espacial-escultórica de Lygia Clark realiza um arco que a explicita em termos performativos, como um desempenho de um novo sujeito da prática performativa, simultaneamente o seu agente e destinatário. Esta questão do destino performativo da prática escultórica merece ser seguida em mais dois campos: ainda no contexto brasileiro com Hélio Oiticica e, numa abordagem no universo anglo-saxónico com a chamada “questão minimal”, especificamente com Robert Morris.

Simultaneamente, o trabalho de Hélio Oiticica vinha a conhecer desenvolvimentos de saída da pintura para, via monocromatismo, aterrar nos chamados *metaesquemas*²⁸⁸. No entanto, a primeira obra de Oiticica que se situa neste campo de desenvolvimento da escultura em direção à sua manipulação deve ser identificada com o *Parangolé*²⁸⁹, tendo o primeiro sido apresentado em 1964 como resultado da experiência de Oiticica, filho de uma família burguesa do Rio, na Mangueira – experiência pessoal de autodescoberta e de descoberta do Outro.

A arquitetura orgânica do morro e o samba levaram à construção das esculturas vestíveis a que o artista chamou *Parangolés*. O caso do *Parangolé* como dispositivo é sintomático de um entendimento do escultórico que se vincula de tal forma ao corpo e, portanto, ao performativo que não tem existência fora dele – e será interessante referir a enorme dificuldade de exposição em

²⁸⁸ Cf. Nicholas Serota, “Foreword”, in *Oiticica in London*. Londres, Tate, 2007, pp. 7-10. A introdução é marcante de uma rotação de ponto de vista sobre a centralidade da obra de Oiticica na transformação da recepção do modernismo e da passagem para uma versão do pós-moderno que não é centrada nas leituras anglo-saxónicas, na recepção da filosofia pós-estruturalista francesa, mas na substituição da narrativa do objeto artístico pela tónica na corporalidade em espaço real – o que não é o mesmo que sinalizar, pura e simplesmente, a importância da performatividade.

²⁸⁹ “Parangolé” é uma palavra do calão do Rio de Janeiro que, na década de cinquenta do século passado, queria significar “conversa fiada” ou “palavreado sem sentido”. Veio a ser um termo usado para significar “burlão”, “vigarista”.

contexto museológico dos *Parangolés*, como pode testemunhar a infeliz experiência de Catherine David na *Documenta X*²⁹⁰.

O desenvolvimento dos *Parangolés* seria, no entanto, fundamental para a compreensão da conversão da escultura do corpo em espacialidade. Podendo ser descritos como esculturas habitáveis, os *Parangolés* são vestes para dançar, casulos festivos para o corpo, ou arquiteturas para o movimento. Nos seus textos, Hélio Oiticica refere-se aos *Parangolés* como o destino natural do seu percurso de imersão na favela e de prática do samba como vivência corporalizada *do e no* espectador. O seu surgimento público seguiu a via do escândalo: no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na exposição *Opinião 65* (em janeiro de 1965), Oiticica participou com a *Inauguração do Parangolé*, evento performativo que envolveu a participação da Escola de Samba da Mangueira e que pretendia fazer entrar a favela no museu através desse dispositivo de vivência individual e coletiva do corpo em movimento. A entrada foi vedada e, curiosamente, o episódio não é referido por Ferreira

²⁹⁰ No intuito de musealizar os *Parangolés* apresentados na *Documenta X*, Catherine David decidiu expô-los em vitrines como peças de vestuário. A sua congelação, no entanto, provocou uma total ausência de sentido porque a natureza das peças de Oiticica residia especificamente na sua condição de escultura vestida para uma prática. Trata-se de um hábito para o desenvolvimento de uma performatividade ligada à vernacularidade do samba e do movimento do corpo, não tolerando, senão como antropologização, a sua apresentação museal. A este respeito, a opinião de Michael Ashbury resume a difícil situação da exposição dos *parangolés*, reveladora do seu estatuto dúbio:

“Today the difficulty of presenting the *Parangolé* within the museum context, is – in my opinion – indicative of the continuous pertinence of the work. Various strategies of exhibiting the *Parangolé* since Oiticica’s death have failed. At *Documenta X* they were hung as art objects which the viewer was not allowed to touch: this ran entirely against the conceptual nature of the work. At the 1998 São Paulo Biennial – in the spirit of re-establishing the interaction with the viewer – reproductions were made so that people could wear them in the gallery. However there was a sense of inadequacy which was probably due to the austere gallery environment and the lack of intimacy between the work and the viewer: a sign perhaps of the works alienation from life. Other display strategies have employed dancers (often from the favelas) to wear *Parangolés* in the museum or galleries. This tends to be at best a spectacularisation of the work and at worst exploitative of the dancers. An exception was when in one those demonstrations/*performances* with hired dancers at another São Paulo Biennial, a Dutch curator unaware of the event shouted ‘get out’ to the surprised dancers. For a short moment the confrontational character of the *Parangolé* resurfaced without the burden of nostalgia. This incident aside, the museum’s failure to exhibit the *Parangolé* is also indicative of the works continuous subversive power, in that it highlights the museum’s own limitations”, Michael Asbury, “Helio Oiticica and the Notion of the Popular in the 60’s”, in *Arara*, Colchester, University of Essex, n.º3, 2001. (<http://www.essex.ac.uk/arhistory/arara/99-04.archive/index.html>).

Gullar (que escreveu a crítica da exposição) que se tinha, na sua aproximação marxista e recusa das vanguardas em favor de um teatro popular, desvinculado dos desenvolvimentos performativos da obra de Oiticica. Claramente que este momento do percurso do artista possui um significado muito particular na relação que define entre corpo, subjetividade e espaço público. Num certo sentido, o *Parangolé*, capa que, pelo movimento, revela a cor e o seu significado como bandeira, estandarte ou sinalização de individualidade, possui uma correspondência muito próxima com a dimensão orgânica e entrópica da arquitetura da favela. Para a exposição de 1965, o artista escreve:

“Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência do espectador a que chamo agora ‘participador’. Há como que a ‘instituição e um “reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrado. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal, exigindo ou não a participação do espectador.”²⁹¹

Esta formulação do que é o dispositivo corporal implica uma noção de que a obra, enquanto elemento usável pelo espectador, define um espaço de contacto, interpessoal e performativo, no qual o espectador, munido da sua estrutura relacional, constrói, para si e para o outro, um ambiente de relações mútuas – e, nesse sentido, Oiticica define, de forma inteligente e paradoxal, o *Parangolé* como uma peça ambiental.

Desenhada uma teia de relações interpessoais a partir de um dispositivo que faz a ponte entre o indivíduo e a comunidade, o destino da obra de Hélio Oiticica seria, necessariamente, entender este dispositivo como um casulo, uma arquitetura orgânica unipessoal, mas também o início do estabelecimento de uma comunidade de corpos que se autorreconhecem no uso coletivo de estruturas de identificação. Assim, antes de Vito Aconcci, Oiticica consegue

²⁹¹ Hélio Oiticica, “Anotações sobre o Parangolé”, *Opinião 65*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, janeiro de 1965.

estabelecer uma das mais difíceis pontes entre o individual e o coletivo, a criação artística como fenômeno de subjetividade e a necessidade de uma estética politicamente relacional e centrada no recetor, agora transformado em agente “participador”, como o próprio define, de uma comunidade por vir²⁹² (acrescentamos nós).

O passo seguinte viria com a passagem da intersubjetividade do *penetrável/parangolé* ao campo da rua como lugar de absoluta liberdade, ou da sua vivência experimental – e, neste sentido, a prática pública da dança (do samba) é uma metáfora para a liberdade do deambular, da *flânerie* carioca que ocupa a rua e converte o exercício do corpo numa vocação coletiva. É, assim, natural a passagem para os penetráveis de maiores dimensões, arquiteturas que mimetizam o espaço público, o boteco e o terreiro, como é o caso do penetrável *Tropicália*, provavelmente uma das obras mais importantes da vanguarda brasileira.



Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967.

Instalação em Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

²⁹² Introduzimos o termo de Giorgio Agamben apresentado no livro *La Comunità Che Viene*. Turim, ed. Bollati Boringhieri, de 1990. A questão do problema comunitário constitui neste livro de Agamben uma contribuição fundamental, sabendo que a definição de uma comunidade que não fosse nem a comunidade utópica nem a comunidade sociocultural, nem a comunidade das margens da contracultura – todas devidamente teorizadas no contexto do modernismo – foi também objeto de definições sucessivas por Jean-Luc Nancy, em *La Communauté Désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 2004, e de Maurice Blanchot, em *La Communauté Inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1996..

Criado em 1967, tratava-se de um ambiente no qual o espectador é convidado a entrar, mas é também uma acumulação de referências vernaculares ao Brasil desprezado pela pequena burguesia que repudiava Cármen Miranda, palmeiras de plástico e toda a diversidade de papagaios multicoloridos que povoavam o imaginário popular. É esse Brasil que, de uma forma crítica, terna e cortante irá surgir no projeto de Oiticica que iria baptizar o movimento tropicalista brasileiro, aqui iniciado e que se iria prolongar até *Imyra, Tayra, Ypi*, o disco esquecido de 1974 (porque apreendido pela polícia política 72 horas depois do seu lançamento) de Taiguara Chalar da Silva.

A instalação *Tropicália* (já apresentada em Lisboa no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1993) é, assim, uma enorme elegia ao carácter autofágico do Brasil, bem como à sua capacidade de tudo absorver, tudo engolir (a que Oswald Andrade tinha chamado, em 1928, a antropofagia brasileira). De facto, o grande espaço sincrético que é o labirinto compósito do projeto *Tropicália*, em qualquer das suas versões, corresponde a um ciclo que se iniciou com os primeiros penetráveis, se radicaliza com os *Parangolés* e se prolonga por essa ficção quase real que é o projeto de ativação de espaço público assim denominado enquadrado no âmbito da *Nova Objetividade* que Hélio Oiticica definiu posteriormente²⁹³.

A este respeito, são particularmente interessantes as considerações de Oiticica em relação ao trajeto da escultura, tal como o entende, no arco (pessoal) que vai da tridimensionalização da pintura, passando pela objetualização até à produção de um ambiente que possui conotações claramente sociais:

“Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1.^a seria a de jogar produções individuais em contacto com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo) – outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente os nossos artistas de vanguarda. Há como que uma

²⁹³ Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, janeiro de 1967.

fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de tentativas e experiências esparsas desde o *Grupo Neoconcreto* (Projetos e *Parangolés meus*, *Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para *Parque de Diversões* de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, nos dias de hoje, para obras abertas e proposições várias: (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de ‘feiras experimentais’ de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens bem o indicam.’²⁹⁴

No mesmo ano, o artista escrevia:

“Tal como aconteceu com a pintura, a escultura transformou-se, saiu do velho condicionamento a que estava submetida, quebrando a base, saindo para a mobilidade, e transformou-se num produto híbrido, o objeto, no qual desembocou também a pintura. Tudo o mais derivado de pintura e escultura conduz ao objeto, que é, portanto, um caminho, uma passagem para esta nova síntese. A palavra, o poema (tal como se verificou na experiência *Neoconcreta* brasileira), em uma das suas possibilidades, depurou-se aparecendo aí o poema-objeto. O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir estes dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. (...)

Mário Pedrosa definiu profeticamente como ‘exercício experimental da liberdade’.²⁹⁵

É particularmente interessante recordar a instalação da seqüela mais importante de *Tropicália* em Londres, em fevereiro de 1969. Oitica chamou-lhe *The*

²⁹⁴ Hélio Oitica, *ibidem*.

²⁹⁵ Hélio Oitica, “Aparecimento do Supra-sensorial na Arte Brasileira”. Rio de Janeiro, *GAN*, n.º 13, 1968.

Whitechapel Experiment, sendo o resultado do encontro com a obra de Oiticica pelo crítico britânico Guy Brett que foi cobrir a Bienal de S. Paulo para o jornal *The Times* em 1964, na qual também tomou contacto com a obra de Lygia Clark e Mira Schendel.

Com uma primeira apresentação da obra de Oiticica (de facto, a apresentação de uma série de *Bólides*) prevista para a Galeria *Signals* (que também publicava a revista *Signals Newsletter* editada por David Medalla), as obras seguiram para Londres, não tendo, porém, acontecido a exposição prevista por encerramento da Galeria *Signals*. No entanto, o envolvimento de Guy Brett²⁹⁶ com a obra de Oiticica levou à proposta de realização de uma exposição deste na Whitechapel, projeto que ganharia contornos muito mais complexos e experimentais do que seria expectável.

A ideia para a exposição foi inicialmente descrita numa carta de Oiticica para Guy Brett, na qual a preocupação do artista é transformar o que tinha sido a experiência de *Tropicália* e dos *Bólides Cama e Áreas* numa pura experiência de lugar onde o exercício hedonista do lazer se pudesse exercer. *The Whitechapel Experiment* acaba, portanto, por se configurar numa estrutura, o *Crelazer*, que pontua uma instalação de dispositivos que possibilitam experiências coletivas e individuais que não são indutoras, mas permitem alargamentos das possibilidades vivenciais e percetivas que o artista desenvolveu em 1970²⁹⁷.

Aqui chegados, podemos, portanto, estabelecer que existe um campo de desenvolvimento da escultura que sai da constatação da sua necessária vivência pública para uma inversão da sua espacialidade, no sentido da penetrabilidade e para a construção de um plano de sociabilidade.

²⁹⁶ O crítico britânico chegou a efetuar uma exposição dos *Bólides* no seu apartamento em Londres para apresentar o trabalho de Hélio Oiticica que o entusiasmava (como, aliás revelam os múltiplos ensaios e curadorias que realizou posteriormente, bem como do trabalho de Clark e Pape).

²⁹⁷ Cf. Hélio Oiticica, “As Possibilidades do Crelazer”, *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 6 de agosto de 1970.

Esta linha de desenvolvimento da escultura em direção a um espaço público e convivial, ou social, radica numa ideia de totalidade da experiência, claramente recursiva na arte do século XX e que atravessa o modernismo para se jogar em situações que transmutam a questão social da arte no espaço público para se converter na constituição de *ambientes* – que nascem recursivamente de problemas escultóricos – que glosam, por formas diversas, a questão da obra de arte total, ou a totalidade da experiência humana (em relação com a noção de “byt”, como vimos), ou agora numa ideia holística de percepção, recentrando o problema escultórico num problema de sociabilidade.

A este propósito, a dicotomia entre as questões modernas e as questões pós-modernas (tratadas por Michael Asbury, por exemplo) encontra uma fronteira líquida que passa por uma fluidez crescente entre as questões do grande acontecimento das narrativas coletivas para as temáticas do pequeno acontecimento da expansão perceptiva individual, com tudo o que isso viria a acarretar de reestruturação do contrato de sociabilidade, agora centrado na negociação de zonas de contacto entre subjetividades. Dito por outras palavras, a questão da escultura converteu-se, em linhagens que confluem na aproximação ao espaço real (e a esta temática voltaremos no próximo capítulo), na possibilidade experimental e/ou programática de definição de um plano intersubjetivo.

Quase ao mesmo tempo que acontecia a experiência de Oiticica na Whitechapel, a Tate apresentava uma exposição de Robert Morris com inúmeras conexões com a primeira. A este respeito, é curioso ficarmos com o testemunho de Guy Brett (num debate com Nelly Richard):

“There was an interesting comparison to be made between the exhibition of Hélio Oiticica, a Brazilian artist, which took place in London at the Whitechapel Gallery in 1969, and an exhibition of Robert Morris, the American minimalist, which took place at roughly the same time²⁹⁸ at the Tate

²⁹⁸ Existe uma imprecisão nas datas: a exposição de Morris, intitulada *Bodyspacemotionthings*, teve lugar na Tate em 1971. Corresponde, *grosso modo*, à exposição refeita, em 2009, na Tate e, em 2011, no Museu de Serralves, no Porto.

gallery. Both exhibitions had a participatory element for the public, and the differences between the two approaches were very fascinating . . . but it was very unlikely at the time that such comparisons would be made because of the immensely greater prestige enjoyed by American artists in London. To have suggested a comparison on equal terms between a famous American and an unknown Brazilian artist would have been somehow ‘improper’, to borrow Nelly Richard's use of the notion of propriety. For a Brazilian writer to have made claims for Oiticica in direct comparison with Morris would have seemed the height of naive nationalism, and even for a non-Brazilian it would have been difficult. The same naiveté? On the part of the British or North Americans, went, well, unnoticed here.”



Hélio Oiticica, *The Whitechapel Experiment*, Londres, 1970

2.1.7. Entre o corpo e um “modo paisagístico”

A norte, seguindo a coincidência dos dois projetos em Londres, durante o mesmo período, existe também um processo de rápida transformação das questões escultóricas num outro campo alargado, a que Donald Judd tinha chamado “tridimensionalidade”, num texto fundamental para os anos sessenta americanos intitulado “Specific Objects”²⁹⁹.

No decurso deste processo de transformação, se nos detivermos na obra de Judd, existe, para lá do estabelecimento de um campo que sai fora do domínio da escultura e da pintura para uma indisciplina do espaço em termos genéricos, uma preocupação inerente à questão da instalação das obras de arte, sendo a escultura, ou o seu avatar livre, a “tridimensionalidade”, o campo privilegiado de experiência. De facto, ao longo do desenvolvimento do seu trabalho, Judd viria a desenvolver dois projetos independentes e continuados que se propuseram pensar a ligação entre a obra de arte e a sua presença no espaço inaugurando todo um pensamento sobre a instalação da escultura ou, mais precisamente, sobre a relação da escultura com o espaço real: a sua (como ateliê e habitação) instalação no número 111 de Spring Street, em Nova Iorque, e a posterior instalação da Cinnati Foundation em Marfa, no Texas, onde desenvolveu um centro de investigação sobre as relações entre arte e arquitetura que passam por uma nova vivência comunitária do espaço urbano.

Ora, situando-se num plano de trabalho que não admite qualquer separação entre questões de forma e problemas de sentido, o trabalho de Judd foi sistematicamente entendido como uma deriva formalista e, por isso mesmo, é curioso recordar como a sua influência se exerce de maneiras muito próximas da sua formulação original em artistas como Heimo Zobernig, que recuperam a dimensão político-convivial do trabalho de Judd, cada vez mais próximo da arquitetura, cada vez *mais arquitetura* ao longo do seu percurso. No entanto, a saída da questão gestáltica sistematicamente associada a Judd acabaria por ser

²⁹⁹ Donald Judd, “Specific Objects”, *Art Yearbook* 8. Nova Iorque, 1965, pp. 74-82.

efetuada, em termos de reflexão teórica, por Robert Morris, num conjunto de textos que publicou em anos consecutivos na revista *Artforum*, à época dirigida por John Coplans, intitulados “Notes on Sculpture”³⁰⁰ e que podem constituir a mais sólida base de reflexão em torno dos desenvolvimentos do chamado “minimal”, nomeadamente no sentido em que explicitam a questão da “especificidade”.

O primeiro dos ensaios de Robert Morris inicia-se com uma posição muito similar à tomada por Judd em “Specific Objects”, colocando uma diferença fundamental entre o modo de funcionamento da pintura e da escultura, defendendo que a escultura não é, por natureza (e ao contrário da pintura), ilusionística. Assim, a escultura tem, à partida, a vantagem de ter funcionado sempre com “elementos reais”, como a luz, a matéria e o volume, questão de sobremaneira importante num momento em que a ligação ao real e a crítica aos processos de representação orientavam boa parte dos percursos artísticos.

Existe, como é óbvio, uma importante valorização em Robert Morris dos componentes materiais da escultura, em parte tomando-os como equivalentes à noção de “espaço real” de Donald Judd³⁰¹, na medida em que, na ótica de Morris, a escultura é sempre literal, isto é, a escultura encontra-se, por natureza, radicalmente ligada à sua condição objetual, que ela não tem necessidade de figurar. Já a pintura (na sua versão ilusionística) é sempre representação, uma ficção de tridimensionalidade a partir de um plano bidimensional. No entanto, em Morris, a opção ideológica pela escultura é clara: o autor pretende redimir a escultura do “pecado” da representação, partindo do pressuposto de que a escultura, por ser objetual, é sempre uma presença que não representa³⁰². Compreende-se, no entanto, que o discurso de

³⁰⁰ Robert Morris, “Notes on Sculpture”, *Artforum*, vol. 4, n.º 6, February 1966, pp.42-44; vol. 5, n.º 2, October 1966, pp. 20-23; vol. 5, n.º 10, Summer 1967. O último dos ensaios foi publicado em 1969.

³⁰¹ Cf. Donald Judd, *op. cit.*: “Three dimensions are real space.”

³⁰² Este argumento é, evidentemente, falacioso, na medida em que, também nesta aceção, a pintura não representaria – ela seria sempre uma presença “real”, porque é cor, massa de tinta e suporte.

Morris está ao serviço de uma “não-imagística”, como refere o autor, mas da construção de uma realidade material simples, votada à corporalização da forma no espectador, reduzida nas suas componentes compositivas e materiais até que a *gestalt* se defina antes de o espectador poder efetuar qualquer análise – a porta de entrada da metáfora e, portanto, da representação. Para lá da justificação, tendencialmente fenomenológica, que Morris pretende apresentar para a construção dessa visão globalizante, é de salientar que existe, no discurso do escultor, a preocupação de remeter para o espectador a construção da imagem do objeto, dado que a sua simplicidade representa uma confirmação do processo percetivo que o espectador percorre, definindo, assim, uma demissão expressiva do artista, quase remetido para a anonimidade. Este processo, no entanto, só é exequível quando a escultura se converte em poliedro. As entidades escultóricas assim concebidas são formas simples, já que a totalidade e unidade do objeto são os passaportes para a correspondência com a antevisão percetiva realizada pelo espectador, reafirmada ou negada na duração da sua relação peripatética. Se essa totalidade gestáltica não for realizada, a visão transforma-se sempre numa compulsão analítica, que divide o objeto em partes e impossibilita a visualização. Os três primeiros ensaios trabalham, de formas variadas, esta questão da simplicidade da morfologia do objeto como condição para a libertação da forma³⁰³, entendida esta como a materialização gestáltica pelo espectador de uma relação entre um objeto simples (não-analítico) e o espaço real que é o seu transcendental. Esta relação, no entanto, só pode ser efetuada no tempo, porque é o tempo de percurso do espectador em torno da obra que permite a sua perceção, não como imagem, mas como entidade espacial.

Esta tónica temporal da obra de Morris tinha vindo a conhecer, no entanto, uma outra versão nos trabalhos em colaboração com Trisha Brown e a Judson Dance Theater, entre os quais se conta a obra *Site* de 1964. Trata-se de uma (diríamos hoje) *performance* na qual o artista movimenta em palco uma série

³⁰³ Utilizamos aqui os termos “morfologia” e “forma” no sentido de “shape” e “form”, os termos ingleses utilizados por Morris.

de placas de madeira de 180 cm que, ao serem movidas, vão revelando Carolee Schneemann deitada numa emulação de *Olympia*, de Manet. No processo de revelação do corpo de Olympia/Schneemann, há uma curiosa referência à pintura, como se o processo performativo, nesta dimensão escultórica de desvelamento, cumprisse uma tarefa de ligação à História da Arte³⁰⁴ no seio do contexto das vanguardas da dança post-Cunningham. A própria história da Judson Dance Theater é reveladora do campo de comunhão entre a prática das artes visuais e a dança, constituída a partir de um seminário de coreografia com Robert Dunn que teve lugar no estúdio de Cunningham entre 1960 e 1962. Muitos dos participantes neste *workshop* não eram bailarinos, tendo origens muito diversas, como é o caso de Robert Morris, à altura casado com Simone Forti. Alguns dos membros da Judson tinham vindo das aulas de Anna Halprin. Nesta confluência de aproximações ao contexto da dança, Robert Morris desenvolveu, a partir de 1962, um conjunto de ações performativas que se relacionam com as preocupações da ligação entre o tempo e a escultura que já eram anunciadas por outra das suas obras seminais, *Box with the sound of its own making*, de 1961. Poderíamos dizer que existe (na pontuação com um elemento de som pré-gravado, na realização de uma ação que possui uma determinada duração temporal que a fundamenta) uma confluência entre obras como *Site* e a escultura sonora de 1961, sendo claro que a participação de Robert Morris no grupo acolhido na Judson Church viria a possuir uma importância fundamental no seu percurso até porque alguns projetos aí desenvolvidos se cruzavam já com a sua exploração escultórica anterior.

De facto, as experiências com improvisação que Simone Forti trazia dos *workshops* com Anna Halprin em S. Francisco desde 1955³⁰⁵ – nos quais

³⁰⁴ Como, aliás, refere Sally Banes em *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*. Durham e Londres, Duke University Press, 1993, p. xviii.

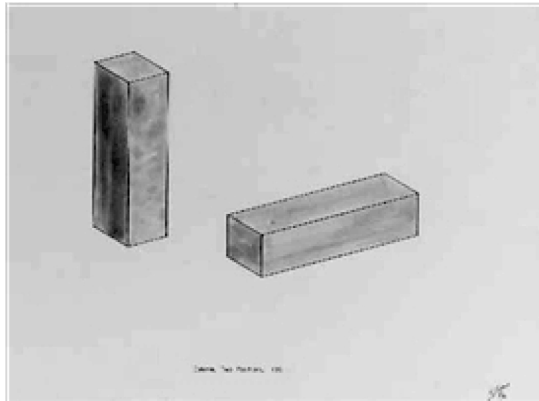
³⁰⁵ A respeito da influência de Simone Forti no trabalho de Robert Morris entre o final dos anos cinquenta e o início da década seguinte, cf. “Simon Grant interviews Robert Morris”. Londres, *Tate, etc.*, n.º 14, setembro de 2001: “SIMON GRANT: Before you came to New York, you were involved with theatre and dance, including the workshop of Ann Halprin, and you married the dancer Simone Forti. How did your wife's work influence you at the time? ROBERT MORRIS: Forti is the most brilliant woman I've known. Her investigations into 'ordinary movement', the employment of objects and 'rules' to generate movement, her

Robert Morris também participava e onde a questão da improvisação total se ligava à possibilidade da forma livre de Jackson Pollock, bem como à música de La Monte Young – encontrou a sua continuação (e também o seu esgotamento) quando o casal Morris mudou para Nova Iorque e Forti começou a trabalhar com Robert Dunn a partir de 1960, num ambiente criativo que começava a procurar no caminho da espacialidade do corpo o seu desenvolvimento – numa perspetiva ligada à influência de Cunningham. A Judson foi-se transformando num campo de confluência de artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Robert Morris e Andy Warhol, mas muitos dos membros do grupo (como Yvonne Rainer ou Philip Corner) partilhavam projetos e experiências com o grupo em torno da herança Gutai ou envolvidos no Movimento Fluxus, como George Brecht, George Maciunas, Dick Higgins ou Yoko Ono³⁰⁶. Assim, o ambiente criativo que de que Morris participa nos primeiros anos da década de sessenta possui uma clara confluência entre práticas escultóricas, uma forte relação com as questões de temporalidade e duração cruzadas com uma prática de manipulação de adereços “do mundo material” (como placas de madeira, colchões, objetos do quotidiano) nos *Concertos Judson* – como, aliás, também Philip Corner. Aliás, algumas das peças de Morris não implicam a presença física de *performers* em palco (embora o movimento de um corpo seja sempre o seu assunto), como acontece com *Column*, uma intervenção de 7’ levada a cena no Living Theater em 1961, dividida em duas partes: durante 3’30’’, uma coluna está em palco, vertical; cai para a horizontal e permanece deitada durante os restantes 3’30’’. A única intervenção direta de Morris durante a *performance* é a manipulação do cabo que faz a coluna tombar. Noutras peças nas quais a sua presença física em palco é quase constante (como em *Arizona*), o movimento é reduzido para uma

refusal of the narcissistic body, and the use of language in dance *performance* – all these things influenced me in the choreography I did. In more subtle ways, her strategic structural investigations involving the use of one set of things to generate results entirely different from the first set of intentions affected my work with objects and spaces. To put it in philosophical terms, perhaps such strategies with reference to intentionality stand as metaphors for the notion that naturalism does not extend to intentionality.”

³⁰⁶ Sally Barnes, *op. cit.*, p. 178.

componente funcional no trabalho sobre o tempo ou a materialidade dos objetos³⁰⁷.



Robert Morris, *Column, two positions*, 1961



Robert Morris, *Arizona*, 1963

³⁰⁷ “My involvement in theater has been with the body in motion. However changed or reduced the motion might have been or however elaborate the means used might have been, the focus was this movement. In retrospect this seems a constant value which was preserved. From the beginning I wanted to avoid the pulled-up, turned-out, anti-gravitational qualities that not only gave a body definition and role as “dancer”, but qualify and delimit the movement available to it. The challenge was to find alternative movement”, Robert Morris, “Notes on Dance”. Nova Iorque, *Tulane Drama Review* 10, inverno de 1965, p. 179.

Este dado é particularmente relevante quando cotejado com o quarto e último dos ensaios sobre escultura de Robert Morris, publicado dois anos depois do terceiro da tetralogia, já em 1969³⁰⁸; o texto situa-se já num eixo de trabalho absolutamente diverso dos anteriores³⁰⁹, na medida em que a própria posição de Morris se foi alterando, como é visível numa análise, mesmo que superficial, do seu trabalho a partir de 1967/8. De facto, a partir de determinado momento no seu percurso, o problema da definição de uma *gestalt* veio a ser substituído pela proeminência da pesquisa no sentido de encontrar soluções que permitam o alargamento da experiência do espectador. Claro que a questão da forma é aqui central, como é patente nas obras em feltro que, precisamente, possuem uma morfologia que migra de apresentação para apresentação, encontrando o próprio da obra na ação de deixar cair as tiras de feltro, abdicando de uma noção estrutural (e portanto arquitetónica e formal) da escultura em favor da ductilidade que demite a forma como estrutura. Na amplificação desta possibilidade, o problema de Morris transforma-se numa questão de campo visual, em sentido amplo, tomando o chão como um território no qual se pode exercer uma visão peripatética. Provavelmente, esta quarta parte do texto de Morris é o primeiro texto de fundamentação fenomenológica de um novo entendimento da relação com a paisagem, no sentido em que a paisagem tinha sido, na história da pintura, a mais ampla teoria de organização do campo visual. A par de Robert Smithson, Morris será, então, um dos principais obreiros da alteração de relação com a paisagem que encaminhará os desenvolvimentos posteriores do chamado pós-minimalismo e que se centram na ideia de substituição da paisagem como representação da ordenação do campo visual, para a paisagem como própria presença da convivência com uma operação sobre a ordem do mundo, no seguimento da influência de Guy Debord e do seu conceito de *dérive*, numa operação cujos contornos se estenderam desde a reformulação da ontologia da obra de arte até à

³⁰⁸ Robert Morris, “Notes on Sculpture 4”, *Artforum*. Nova Iorque, abril de 1969, pp. 50-54.

³⁰⁹ Curiosamente é só neste último ensaio que surge o termo “minimal”, quando o trabalho de Morris se tinha já claramente afastado do percurso de Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt ou Carl Andre.

transformação regional interna da articulação dos procedimentos dentro do universo artístico.

Regressando ao texto de Morris, o aspeto central da sua proposta “paisagista” centra-se no facto de este modo de retoma da paisagem poder proporcionar uma relação com a obra sem foco, isto é, que prescinde da concentração que representa o modo operativo da fenomenologia da pintura em termos históricos presente na dicotomia “figura x fundo” para possibilitar uma relação de periferização da visão, já não sob a forma da imagem pictórica, mas sob a forma da dissolução escultórica:

“Campos de coisas que não possuem um centro focal e se estendem para a visão periférica e, para além dela, oferecem uma espécie de modo ‘paisagístico’ em oposição a um tipo de organização autocontida oferecida pelo objeto específico.”³¹⁰

É evidente, portanto, que o *modo paisagístico* como pluralização da possibilidade percetiva é uma alternativa em relação ao panorama minimal que tinha ajudado a desenvolver, positivado na noção de objeto específico, a que o próprio Morris, aliás, sempre tinha associado a noção de escultura.

Por outro lado, este tipo de alargamento permite a resolução da dicotomia entre a escala objetual e a escala monumental, através da obtenção de uma nova escala paisagística, liberta, por fim da carga celebratória e, certamente, conservadora que o carácter monumental trazia, por inerência, sempre consigo.

Em termos de referência teórica, surge neste texto a presença tutelar de Anton Ehrenzweig. Por um lado, esta referência é fundamental para Morris, no sentido em que representa uma crítica à *gestalt*, podendo fornecer um mapa de leitura da abstração a partir da ideia de disseminação e de indiferenciação, pelo

³¹⁰ “Fields of stuff which have no central contained focus and extend into or beyond the peripheral vision offer a kind of ‘landscape’ mode as opposed to a self contained type of organization offered by the specific object”, Robert Morris, *op. cit.*

recurso ao *pensamento primário*, que Ehrenzweig recupera das teias da indiferenciação regressiva da psicanálise clássica.

Por outro lado, a teoria de Ehrenzweig, cujo volume *The Hidden Order of Art* foi publicado em 1967, lida de forma muito próxima com a produção artística abstrata sua contemporânea, nomeadamente com o trabalho de Jackson Pollock (também citado neste quarto ensaio), fornecendo um panorama crítico em termos psicanalíticos para a contemporaneidade.

Em relação ao pensamento gestáltico que tinha estado na origem e enformado os ensaios anteriores de Morris, a influência de Ehrenzweig proporciona-lhe a saída para uma armadilha que era já adivinhável no modelo gestáltico para a escultura: para os psicólogos do modelo gestáltico, o campo perceptivo é fundamentalmente não-simétrico, ou seja, ele é anisotrópico³¹¹. Esta assimetria do campo perceptivo reside no facto de o espaço perceptivo ser mais pesado em baixo do que em cima, mais denso ao longe do que ao perto, etc. Este espaço, no entanto, é um espaço tendencialmente centrado – ou seja, este é o espaço da “boa forma”, em oposição ao espaço do informe. É nesse contexto que a gestáltica do Minimal, tal como Morris a foi descrevendo nos três primeiros ensaios de “Notes on Sculpture”, acaba sempre por radicar numa teoria da boa forma da escultura, mesmo se parte de uma noção heterotópica do espaço da percepção. É nesse sentido que a necessidade de abertura para um espaço da periferia e da desorganização informal do campo visual lhe permite uma conceção da escultura como “campo” – e, portanto, como possibilidade vivencial na qual o carácter deambulatório do corpo permanentemente renegoceia a sua periferia. Trata-se, portanto, de um processo de “desobjetualização” e de crítica a uma noção racionalista de arte, na medida em que o projeto de crítica objetual, de Duchamp a Judd, continuava a situar-se dentro da dimensão do objeto como destino final da produção artística³¹².

³¹¹ Rosalind Krauss, “Gestalt”, *L’informe: mode d’emploi*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 81-86.

³¹² “Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. Duchamp, of course, attacked the Marxist notion that labour was an index of value, but readymades are traditionally iconic art objects. What art now has in its hands is mutable stuff which not arrive to the point of being finalized with respect to either time or

Esta nova fase do pensamento de Morris, clamando já por um projeto artístico que pudesse encontrar na disseminação o seu destino – projeto esse que vinha a germinar no interior da prática performativa, em Joseph Beuys, no interior do movimento Fluxus – mas que possuía, a sul, a sua expressão mais radical, como vimos.

Curiosamente essa proximidade esteve patente em Londres em 1971, com a exposição *Bodyspacemotionthings*, apresentada dois anos depois da *Whitechapel Experiment* de Oiticica, mas em grande parte jogando com questões similares. De facto, a exposição da Tate possuía o antecedente da muito breve intervenção³¹³ no Whitney Museum of American Art no ano anterior. A exposição da Tate (reapresentada em 2009 na Tate Modern e parcialmente no Museu de Serralves em 2011) consistia num conjunto de peças a serem usadas pelos espectadores, enormes esculturas que convidavam à sua manipulação e usufruto, como se de um parque de diversões se tratasse. Este campo de possibilidades de uso foi tão intenso na Tate que a Galeria encerrou a exposição 15 dias após a inauguração por “comportamento histórico do público”, segundo conta o próprio artista³¹⁴.

space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.”, Robert Morris, *ibidem*.

³¹³ A exposição foi encerrada por determinação de Robert Morris que, estando em simultâneo representado numa exposição no Jewish Museum que foi encerrada por decisão dos artistas em protesto contra a Guerra no Camboja, decidiu solidarizar-se e encerrar também a exposição no Whitney, particularmente relevante porque era a primeira vez que naquele museu americano era apresentado trabalho de *performance*, filmico e escultórico.

³¹⁴ Cf. “Simon Grant interviews Robert Morris”, Londres. *Tate, etc.*, n.º 14, setembro de 2001:

“SIMON GRANT: The following year you had your first solo exhibition in the UK at the Tate (now Tate Britain). Here, the exhibition comprised of what was effectively a single work spread over 9000 square feet made of loosely assembled lumps and plates of metal, sandbags, timber beams sheets of plywood. Its curator Michael Compton described it as ‘a contemplative gymnasium’. What ideas were you hoping to put across with this exhibition?

ROBERT MORRIS: The works were based on progressive physical difficulty as one proceeded toward the end of the space. Objects to handle gave way to things to balance on and then to climb on or in. I wanted a situation where people could use their bodies as well as their eyes.

SIMON GRANT: Compton later wrote that he ‘wondered at the time whether the artist’s strategy had been to test the institution’s power and willingness to deal with art to the point where their limits would be defined...to make a political point’. What was your view at the time, particularly in light of the experiences at the Whitney?

Fica assim, se quisermos, iniciado um novo ciclo, na medida em que se trata, agora, de encontrar a abertura da obra de arte no campo derradeiro da sua supressão, não enquanto materialidade (porque, quer no caso de Clark, quer de Oiticica, quer de Robert Morris, a questão da imanência material está sempre presente), mas enquanto produto.

A escultura converteu-se, portanto em dispositivo, pensado como tal. Posteriormente, expandir-se-ia pelo campo da imagem projetada e do som, mas a estas questões regressaremos. Fica, neste momento, lançado um conjunto de interrogações que requerem um novo inquérito sobre os mecanismos e os processos de estabelecimento de novos protocolos assentes na instabilidade da identidade líquida da escultura vertida em tridimensionalidade, corporalidade, casulo ou prática.

Como é que um objeto demissionário da sua identidade pode suportar a pressão sobre a sua perenidade enquanto objeto? Que campo de performatividade do corpo se abre necessariamente a partir da contradição entre a ideia de um objeto específico e do seu destinatário, entendido como um corpo genérico?

Seria precisamente a estas questões que se dirigiriam os projetos dos artistas pós-minimais, nomeadamente Gordon Matta-Clark, Robert Smithson e, partindo de um contexto diverso, Dan Graham. Qualquer deles desenvolveu uma longa atividade de escrita e mereceriam ser tomados em si mesmos como tema exclusivo de um pensamento sobre os desenvolvimentos e dissoluções do escultórico. No caso de Gordon Matta-Clark, a conexão com a arquitetura está, desde o início, no centro do seu trabalho escultórico, bem como uma forte componente de trabalho social e politicamente empenhado – aquilo a que Matta-Clark chama *Hermenêutica Marxista* (uma forma esperançosa de se referir a uma tentativa de interpretação das condições sociais de

ROBERT MORRIS: Michael Compton never wavered in his support of getting the show up as I had designed it. Of course once opened a lot of noise and physical activity were going on inside the then rather staid Tate Museum. I spent a month directing the construction of the works and then went home. Five days later the Tate called to tell me the show had been closed because the public was behaving 'hysterically'."

desenvolvimento do trabalho artístico). No entanto, a opção de dissecar edifícios que o artista desenvolveu ao longo da sua muito curta existência possui uma contradição interna que não deixa de ser interessante: as suas obras a partir de deslocalizações não constituem, de facto, o coração da sua atividade, mas a própria intervenção direta em edifícios, que o artista seleciona por serem *Non.u.ments*, o contrário de monumentos (o que é intraduzível em português, bem como o seu conceito de *Unbuild*, que não é desconstruir, mas a-construir).

De facto, o estabelecimento de lugares a partir de projetos de intervenção configura, por parte de Gordon Matta-Clark, uma tipologia de intervenção de geração de *heterotopias*, de outros lugares a partir não de deslocalizações, mas de histericizações do espaço arquitetónico via escultura.

Estas erupções de processos de dissensão (literalmente) situam-se, num certo sentido, no oposto da “land art”, na medida em que Matta-Clark escolheu sempre intervir em contextos urbanos, locais que possuem uma determinada carga ideológica, comunitária e afetiva. No entanto, os cortes que realiza em edifícios são procedimentos que, em simultâneo, possuem uma valência claramente estética, e ele refere-se-lhes como aprofundamentos perturbadores do campo de visão, como processos que são, simultaneamente, autobiográficos, arqueológicos do próprio edifício e produtores de temporalidades e espacialidades diferidas.

À teatralidade performativa de Matta-Clark, regressaremos no próximo capítulo.

Temos, então, uma genealogia de transformação do escultórico ao longo do século XX que se situa numa conversão e negociação em relação aos processos arquitetónicos, seja na sua absorção, seja na sua continuidade, seja na sua negação. O ponto comum é o da transmutação da escultura – uma prática derivada da estatuária – numa outra prática, de imersão no espaço real e, posteriormente, no corpo real.

Este espaço real é não só o espaço público da cidade, mas também o espaço do museu e, nesse sentido, a escultura providenciou o maior banco de ensaio sobre

as condições da arte do século XX, pagando com isso a sua própria vida, isto é, saindo fora de si até ao ponto da sua impossibilidade de reconhecimento.

A tese de Rosalind Krauss, como vimos, é a de que, nos pares de antinomias entre *paisagem/não paisagem* e *arquitetura/não-arquitetura*, se demite o paradigma modernista da escultura, o que é verdade.

No entanto, a possibilidade que se começa a esboçar é a de que o paradigma modernista da escultura nunca existiu nos termos estritos em que Krauss o pensou: não é uma condição à qual se suceda um outro paradigma pós-moderno. De facto, no interior dos processos modernos existem multiplicidades de vias que fazem com que a escultura, esse gigantesco balão de ensaio para o estabelecimento da arte-como-coisa sem-nome, esteja sempre presente porque a escultura, nos múltiplos processos de reconversão que conheceu no século XX, tem sempre vivido da ideia de diferido, de ausência e de não-representação – ou mesmo da sua conversão em desvio, ou perceção alterada.

Assim, o desenvolvimento contemporâneo da escultura por outras vias, pelo filme, pelo vídeo e pela fotografia, materializa-se na contradição mais interessante da história da arte recente – a de que um *género* é um processo negocial do seu próprio estatuto, podendo, para tal, recorrer à sua total exterioridade, efetiva ou ficcional. Assim se passou com a utopia de Schwitters, com a conversão do projeto de espaço real de Lissitzky em exposição (espaço representacional por excelência), assim se passou com os processos de conversão da escultura no reequacionar do espaço público ou do espaço intersubjetivo com Lygia Clark e Oiticica, ou a performativização de Robert Morris, ou a conversão em arquitetura ou paisagem em Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Robert Smithson.

Provavelmente, a escultura é sobre isso mesmo – sobre um vazio que só existe quando é ocupado, quando tactilmente é percebido, quando está preenchido, nem que seja pela ausência, a forma mais densa da sua melancolia inerente.



Robert Morris, *Box for Standing*, 1961

2.2. Acreditar no espaço

“One sees and immediately ‘believes’ that the pattern within one’s mind corresponds to the existential fact of the object. Belief in this sense is both a kind of faith in spacial extention and a visualization of that extension. In other words, it is those aspects of apreension that are not coexistant with the visual field but rather the result of the experience of the visual field.”

Robert Morris³¹⁵

2.2.1 Entre projeto e processo

A história de Gilbert Clavel – bacharel em História (que teve o privilégio de assistir a conferências de Heinrich Wölflin), nascido a 29 de março de 1883 em Basileia e falecido em Kleinhùningen, em 1927, com 44 anos – é um caso curioso de criação de uma vida em torno da simbologia de um espaço, a edificação de uma casa com uma torre para viver e aí expiar a sua vida. Sobre ele e a sua torre, escreveu Walter Benjamin em 1928:

“Aqui está Positano, tal como aparece no livro. Uma aldeia de papel tal como nos descreve o autor (Jakob Job, *Neapel. Reisebilder und Skissen*. Zurique, Rascher, 1928) e que desconhece por completo os impulsos que levaram Clavel a construir a sua famosa torre. No Outono, fará um ano que morreu este estranho e inesquecível suíço: um homem que edificou uma vida dentro da terra, que habitou sempre criativamente as fundações da sua torre, que nos informou como poucos sobre o conglomerado de épocas, povos e classes que habitam o golfo de

³¹⁵ Robert Morris, *ibidem*.

Sorrento e que, numa só carta, era capaz de dizer muito mais sobre a paisagem do que todo este livro.”³¹⁶

Também Siegfried Kracauer se interessou por Clavel, tomando-o como o exemplo do processo de conversão da arquitetura em escultura a partir de um entendimento tão expandido do processo de ornamento que este se converte em espaço, e este, edificado como uma arquitetura de regras completamente subjetivas – tão subjetivas que parecem diretamente emanadas do subconsciente –, só possui a sua relevância como exercício escultórico. Escreve Kracauer:

“As construções no penhasco de Gilbert Clavel não têm nada em comum com a arquitetura humana. Que elas sejam habitadas é a única qualidade habitacional deste mesentério que escava sem direção, sem princípio nem fim até à crosta... uma criança rabisca com uma pena numa folha de papel; as suas dimensões alteram-se, tornam-se duras, penetram a rocha e camadas atmosféricas.

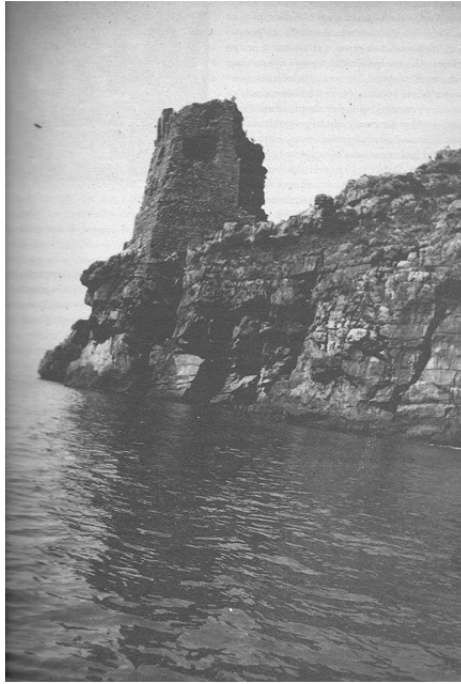
Essa é a aparência da casa: um entrelaçamento amorfo.”³¹⁷

Muito débil, depois de viver no Egito e na Argélia acaba por se estabelecer em Anacapri. Compra uma torre abandonada em Positano e, na companhia do pintor futurista Fortunato Depero, dedica-se a uma obra de recuperação da torre de Positano para construir uma *obra de arte total arquitetónica*. Harald Szeemann afirma que a sua vida é um excelente exemplo “de uma vida dedicada a uma visão e a uma obsessão”³¹⁸.

³¹⁶ Walter Benjamin citado por Harald Szeeman, *Suíza Visionária*. Madrid, Ministério de la Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 293. Tradução, do espanhol, do autor.

³¹⁷ Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und Anderswo*. Frankfurt, Suhrkamp, 2009 (edição fac-similada da de 1964), p. 57, citado por Henrik Reeh, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*. Cambridge, Mass., The Mit Press, 2005, p. 145.

³¹⁸ Harald Szeemann, “Gilbert Clavel, 1883-1927: Su vida en forma epistolar”, in *Suíza Visionária*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 240 ss.



Torre de Formillo em Positano

A saga da construção da casa é enorme, em primeiro lugar em termos técnicos, porque a dificuldade de edificar uma torre na escarpa junto ao mar é uma tarefa complexa. Em segundo lugar, a torre passa a ser uma enorme metáfora da vida e dos encontros de Clavel: um resultado do seu encontro com Pablo Picasso, do momento em que viu os Ballet Russes de Diaghilev, da sua ligação a Marinetti e ao *Manifesto por um Teatro Total*, mas também uma metáfora da sua condição física. A planta da construção é, precisamente, metafórica da sua própria condição física, correspondendo o desenho da planta a um corte longitudinal de um testículo. Na obra arquitetónica de Clavel cruzam-se a individualidade da patologia corporal e a necessidade de edificar um imenso túnel na rocha sobre o mar de Positano. Porventura, não há melhor metáfora da relação entre arte e arquitetura, entre um entendimento do espaço como projeto e um entendimento do espaço como processo.

Tentemos cruzar estas duas abordagens, que se interligam ao longo de todo o século.

2.2.2. Segregar espaço

O espaço tem sempre uma conotação metafórica na maneira como é conceptualizado. Pode ser testículo como em Clavel, ou Cosmos. Por vezes, ambos.

O espaço define a forma de representação que produzimos do mundo.

Mais: o espaço é a nossa forma de representação da possibilidade do mundo. Por mais kantiana³¹⁹ que esta afirmação seja, ela não exclui os outros polos do debate filosófico sobre a natureza do espaço que Kant entabulou com a herança de Leibnitz em confronto com Newton³²⁰ a propósito da mesma questão. Para Leibnitz, na enorme complexidade da sua teoria da espacialidade, a relação entre um espaço e o corpo não assenta na possibilidade de ocupação de um espaço por um corpo, porque a relação entre corpos e espaços não pode ser reduzida à relação entre um continente e um conteúdo³²¹, mas na possibilidade

³¹⁹ Cf. Imanuel Kant, *Dissertação de 1770*, Parte III, II, 402/3. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 62.

³²⁰ “Kant situa-se entre Newton, que defende o espaço real e absoluto, e Leibnitz, defensor da tese do espaço e do tempo como entidades ideais e relativas. Assim, resolvendo a dificuldade que ainda lhe subsistia no ensaio de 1768 (N.A.: trata-se do ensaio *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*) Kant elabora uma teoria que, insistindo na dimensão singular e primitiva do espaço e do tempo, lhes retira a dimensão substantiva e real, considerando-os como formas puras de natureza ideal e subjetiva, enfim, como intuições puras da sensibilidade. Não estamos perante uma solução de compromisso ou um arranjo teórico conseguido mediante a mistura de elementos concetuais provenientes das duas teorias citadas. Trata-se de uma conceção realmente nova, a igual distância de qualquer daquelas, por muito que se possam reconhecer analogias. Kant rejeita a objetividade do espaço e do tempo comum tanto a Newton como a Leibnitz, insiste na sua irredutibilidade a conceitos, vinculando-os decididamente à sensibilidade do sujeito.”, Leonel Ribeiro dos Santos, “Apresentação” à *Dissertação de 1770*, edição citada, p. 19.

³²¹ A complexidade da questão do espaço em Leibnitz é particularmente bem sistematizada por Martial Gueroult, “L’espace, le point et le vide chez Leibnitz”, in *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*. Paris, 1946, pp. 431-52. Este ensaio, incluído também em Michael Hooker, *Leibnitz: Critical and Interpretive Essays*. Manchester, Manchester, Manchester University Press, 1982, pp. 284-301. O autor, distinguindo quatro noções, progressivamente mais abstratas de espaço em Leibnitz (*extensum*, *qualitas extensa*, *extensio* – no sentido geométrico – e *spatium*), centra-se na última. A reter na noção de espaço em Leibnitz – dois tópicos fundamentais para Kant que viria a desenvolvê-los na definição das intuições puras da sensibilidade – é o carácter de universalidade *a priori* do espaço e a sua absoluta necessidade. O primeiro tópico diz respeito ao espaço como condição de possibilidade necessária da ordem das coisas em termos puramente abstratos, e o segundo tópico é o reverso do primeiro, isto é, no sentido da percepção para o sujeito. Os conceitos de espaço (como possibilidade de

de coexistência simultânea, possibilidade *a priori* e pura. O ponto de vista de Henri Lefebvre³²², na esteira de Leibnitz, é o de que os corpos segregam espaço – ou seja, o espaço é gerado pelos corpos que o possibilitam porque lhe dão eixos de orientação. Não possuindo nem cima nem baixo, nem esquerda nem direita, o espaço adquire identidade e nomenclatura a partir do corpo que o segrega – o que, aliás, possui expressão fenomenológica verificável nas assimetrias do espaço vivencial como, no campo artístico, na produção representacional do espaço (no seu carácter anisotrópico, como vimos).

Mais: são os corpos que definem para o espaço sentido, ou sentidos (na aceção de *significações* e não só na aceção de direcções espaciais). Por outras palavras, o espaço é inerente à sua representação até ao ponto de diferentes tipos de espaços existirem porque uma razão de nomenclatura os instaura. Era por esta via que Michel Foucault clamava pela necessidade de uma história do espaço – que não é o que Lefebvre efetuou no seu “tour de force” *La Production de l’espace*, como o próprio reiteradamente afirma e adiante veremos.

Michel Foucault produziu uma primeira aproximação a esta necessidade de uma arqueologia da relação entre linguagem e espaço num texto de 1964, no qual sustenta a ideia de que o espaço é instaurado na e pela linguagem³²³, nomeadamente no contexto da literatura (evocando para tal Le Clézio e Michel Butor, entre outros), mas a literatura também se exerce num espaço físico – o da folha e do livro.

O pensamento de Foucault sobre o espaço, embora surja tematizado em vários momentos – a propósito do sistema prisional, da sexualidade ou como dispositivo metafórico que é dissecado, nomeadamente acerca da profundidade –, possui outra referência importante no prefácio a *Les mots et les choses*, de

coexistência das coisas na simultaneidade desde que não se excluam mutuamente) e tempo são inatos e intelectuais e instauram possibilidades, independentemente dos universos concebíveis a três ou mais dimensões. É neste sentido do espaço como conceito inato e possibilidade que Lefebvre introduz a ideia do espaço leibnitziano como uma secreção do sujeito.

³²² Henri Lefebvre, *La Production de l’Espace*. Paris, Anthropos, 2000 (1.^a ed., 1971).

³²³ Michel Foucault, “Le langage de l’espace”. Paris, *Critique*, n.º 203, abril de 1964, pp. 378-382. Republicado em Michel Foucault, *Dits et Écrits II*. Paris, Gallimard, 1994, pp. 407-412.

1966³²⁴. No entanto, a reflexão mais sistematizada seria efetuada no ano seguinte, em 1967, mas só viria a ser publicada pelo autor muito mais tarde, em 1984³²⁵. Neste texto, Foucault parte do princípio de que o nosso tempo é o tempo do espaço, da simultaneidade, da justaposição, do disperso. Este tempo da espacialidade não pode fazer esquecer que o espaço possui uma história e que essa história é a da compreensão da não-homogeneidade do espaço, bem como a sobrevivência, pelo século XX, de várias sacralizações remanescentes no espaço: o espaço social, o espaço privado ou o espaço da família continuam a ter uma conotação sagrada (e o mesmo se poderia dizer em relação ao espaço da arte, mesmo no contexto das vanguardas). No entanto, o foco do texto seria não o espaço de “dentro” – no sentido em que todos os espaços atrás referidos são espaços interiores –, mas o espaço “de fora”, ou seja, o espaço não agenciado. Nesse sentido, refere as utopias como espaços irrealis (e, portanto, desterritorializados) para introduzir um outro tipo de espaços que, no entanto, possuíram um qualquer tipo de agenciamento desviado. A estes espaços, Foucault chama-lhes “heterotopias”. Dentro das heterotopias, distingue as heterotopias de “crise” – fundamentais em sociedades frias, como os espaços interditos, ou os espaços rituais, em desaparecimento no mundo contemporâneo ocidental – das heterotopias de desvio³²⁶. No campo que nos interessa (e Foucault exemplifica esta questão com referência aos teatros), as heterotopias são lugares nos quais coexistem espaços díspares. Claro que o museu é um espaço heterotópico (será, hoje, o espaço heterotópico por excelência³²⁷) e foi

³²⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris, Gallimard, 1966.

³²⁵ Michel Foucault, “Des espaces autres”, in *Dits et Écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762, no qual é dissecado o conceito de “heterotopia”. É curioso verificar como Lefebvre não conhecia este texto quando escreveu *La Production de l'Espace*, o que explica algumas das alusões efetuadas na introdução.

³²⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 757.

³²⁷ Foucault (*op. cit.*, p. 759) refere que o museu é o espaço heterotópico do século XIX, associando-o à biblioteca como enormes arquivos. Hoje, o lugar do museu é muito mais complexo, na medida em que o arquivo, a compulsão da acumulação e da organização, foi substituído – até por manifesta impossibilidade de acumular a História da Arte num mundo globalizado – pela ideia da constituição de uma rede de projetos, procedimentos, arquivos, intervenções, operações educacionais, etc., que multiplicaram a simultaneidade espacial, frequentemente fora do contexto de um primado da representação em favor de uma utopia da pura presença. Sendo sempre positivadas num dispositivo, as obras de arte são, elas mesmas,

vivendo, desde o modernismo (sobretudo a partir de Alexander Dorner e das suas experiências no Landesmuseum de Hannover), a sua condição heterotópica em função da necessidade de construir para si próprio uma dimensão simultaneamente centralizadora e aglutinante, mas também acolher o desvio das próprias práticas artísticas, também elas heterotópicas – como vimos, aliás, nos exemplos do capítulo anterior, de Schwitters e Lissitzky a Oiticica e Morris. Desta forma, O museu é um espaço de dupla heterotopia até porque – ao contrário do teatro – possui na simultaneidade a sua natureza. Os museus são, também (e seguindo o texto de Foucault), heterócronos na medida em que operam cortes sincrónicos ou diacrónicos, temáticos ou formais. No entrecruzamento das múltiplas heterotopias e heterocronias que se jogam no museu e no circuito de fruição artística, desenvolvem-se protocolos de imersão que vão sendo produzidos na medida da negociação temporária das práticas celebratórias que se vão instaurando.

De um outro ponto de vista, na tentativa de estabelecimento de uma ciência do espaço, Henri Lefebvre propõe um corte com a tradição filosófica que enfeuda à ideia de espaço unitário e extenso cartesiano (tradição da qual encontra continuidades no pensamento de Foucault, Derrida, Julia Kristeva ou Roland Barthes) em função do estabelecimento de uma teoria do espaço que possa compreender a questão do espaço social, bem como a questão da representação do espaço e dos espaços representacionais, nos quais se situa a arte como “código dos espaços de representação”³²⁸.

Esta questão virá a ser tratada numa análise (como aludimos) leibnitziana propondo que a relação entre espaço e corpo seja entendida a partir da ideia de

máquinas heterotópicas que coexistem, muitas vezes em sentidos mutuamente exclusivos nos cortes sincrónicos que as instituições museológicas têm vindo a desenvolver como sua estratégia.

³²⁸ Henri Lefebvre, *op. cit.*, pp. 42-43: “Ainsi prend figure une triplicité sur laquelle on reviendra à maintes reprises: a) la pratique spatiale, qui englobe production et reproduction, lieux spécifiés et ensembles spatiaux propres à chaque formation sociale, qui assure la continuité dans une relative cohésion. Cette cohésion implique pour ce qui concerne l’espace social et le rapport à son espace de chaque membre de telle société, à la fois une *compétence* certaine et une certaine *performance*.

b) les représentations de l’espace (...) c) les espaces de représentation (...) liées au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l’art, qui pouvait éventuellement se définir non pas comme code d’espace, mais comme code des espaces de représentation.”

que o corpo *é o seu espaço e está no espaço*, ou seja, o espaço é, em última instância, uma produção do corpo – é uma performatividade do corpo. Este entendimento do espaço como uma secreção do corpo (com tudo o que a expressão intui de carácter físico e quase orgânico) implica uma visão do espaço como a construção de representações que se ligam a uma forma epocal, temporal, de orientação no contexto da conceção de vias conceptuais, afetivas, estéticas, fenomenológicas, éticas, antropológicas, sociais e lúdicas de conceber, viver e (claro), produzir espaço³²⁹. Repare-se: a importância da teoria da produção do espaço de Lefebvre, mesmo que os exemplos artísticos não sejam os seus – a sua preocupação situa-se no campo do espaço urbano, seja à macro ou à microescala –, permite-nos ir situando a questão da complexidade das práticas artísticas ao longo do século XX como *o desenrolar de um conjunto de pensamentos e práticas sobre o espaço que desenvolvem competências e performatividades a partir de tentativas sucessivas de produção de representações de espaços* segundo um modelo temporal³³⁰ (a questão clássica da quarta dimensão em Picasso, Duchamp ou Lissitzky). Nas segundas vanguardas, a tentativa de compreensão dos processos de produção performativa do espaço a partir de heterotopias, isto é, de espaços de desvio, como acontece (e a este exemplo regressaremos) com a obra de Bruce Nauman, possivelmente o artista que foi desenvolvendo, por diversas formas mas de maneira continuada e paradoxalmente sistemática, uma performatividade da secreção espacial pelo corpo (e também pelo som e pela palavra) como metodologia programática, nomeadamente nos seus trabalhos escultóricos e performativos. Antes, no entanto, de nos determos na obra de Nauman, é necessário efetuar um desvio pela questão da espacialidade na sua conexão com a vivência desviada e patológica do espaço.

³²⁹ Idem, p. 199 ss.

³³⁰ O modernismo assenta, em grande parte, na ideia de simultaneidade que é um conceito temporal rebatido sobre um problema espacial e que se opõe à sucessividade.

2.2.3. Espaço, vertigem, desvio

Anthony Vidler, na introdução de *Warped Space*³³¹, chama a atenção para uma nova bateria de termos para referir o interesse pelo espaço que é oriundo das primeiras vanguardas, mas que adquire agora contornos rigorosamente novos. As noções de construção e desconstrução, de quarta dimensão, de rutura, corte ou quebra que eram comuns nos discursos sobre a espacialidade que foram sendo produzidos no contexto do modernismo têm agora um correlato nas noções de intersticialidade, mobilidade, imaterialidade, fluidez ou membrana que ocupam muitas das referências à espacialidade que surgem nos discursos das artes e da arquitetura.

Existe, no entanto, um ponto comum, detetado por Vidler, que é a convicção, desde o final do século XIX, de que o espaço é, pela natureza das instâncias da sua vivência, tendencialmente desviante. Podíamos dizer que o espaço, nas suas formulações a partir do modernismo, se situa num eixo de desvio e deslocação próximo da configuração patológica, o que é visível na quantidade de patologias espaciais, todas ligadas a vivências corporais disruptivas do espaço³³².

No campo das patologias espaciais, as topofobias, há que referir duas em particular: a claustrofobia e a agorafobia, consideradas disfunções psicológicas hereditárias por Charcot e Georges Gilles de La Tourette, mas despoletadas pelo espaço da cidade moderna – de uma certa forma, seriam *maladies de civilisation*. La Tourette juntava ambas as patologias no grande grupo das “neurastenias acompanhadas de vertigem”, sendo a *vertigem*, ou a síndrome de queda iminente, o traço comum entre as diferentes vivências disfuncionais do espaço³³³.

³³¹ Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, pp. 1-14.

³³² Idem.

³³³ A vertigem possui ainda uma outra conotação com a atração pela gravidade e, portanto, com a morte ou a claudicação do corpo à força da gravidade, campo que foi, tradicionalmente, o da estatuária – do corpo que pretende ser espírito e está separado da



Hitchcock, *Vertigo*, 1958 (film still)

A *vertigem* é a matriz de qualquer descrição da perturbação espacial e, curiosamente, a vertigem é a mais eficaz possibilidade de reação em relação à credibilidade de um espaço que comporte a possibilidade de queda, ou de instabilidade, ou de desequilíbrio.

A vertigem está eminentemente ligada a uma ideia de penetração, de mergulho, de perda de orientação espacial e de imersão. Provavelmente, o correlato voluntário (o oposto idêntico) da vertigem é a *simpatia* inerente à intuição

gravidade que o arrasta inexoravelmente para o solo, do contacto com o qual a estátua está vedada pelo plinto. Esta característica de alusão mortuária da estatuária e de tensão em relação à matéria foi um dos polos de rotura na transição entre estatuária e escultura na medida em que a perda do plinto significou (com *Les Bourgeois de Calais*, de Rodin, de 1889) uma aproximação entre a escultura e o solo que haveria de marcar todo o século XX.

descrita por Bergson³³⁴. Se Bergson aplica a intuição à duração, à permanência temporal – e somente ao interior do sujeito, já que não existem intuições sensíveis em Bergson –, a vertigem é uma imersão no espaço sob a forma do salto (como a simpatia, aliás). A *simpatia*, no entanto, necessita de uma recursividade e exercício da familiaridade, sendo uma “sintonia de Pathos” que se constrói por imersão.

Temos, portanto, duas versões da espacialidade a partir do modernismo: uma espacialidade da *distância* (quer na tradição do desinteresse e da contemplação kantianos, quer na tradição da *Verfremdung* brechtiana), mas temos também, coexistente, uma *espacialidade da imersão*, quer sob o ponto de vista compulsivo da vertigem, quer sob a possibilidade do *sym-pathos*, dessa estranha familiaridade com o objeto que se desenvolve na repetição da imersão – e daí a “miséria erótica” do título primeiro da *Merzbau*, ou o sentido de máquina celibatária em Duchamp, alusões à decepção da impossibilidade sincrónica do *pathos*.

Poderíamos ainda dizer que esta conceptualização das patologias espaciais está dividida em duas tendências interpretativas: uma que nasce de uma conceção ótica do espaço – e que é protagonizada, em termos da história de arte, por Alois Riegl, que entende a perceção do espaço (arquitetónico) como sendo eminentemente ótico-visual –, e uma outra, corporalizada, que entende o espaço como uma possibilidade de ocupação por um corpo, sendo, assim, vivido. Claramente que esta segunda visão seria a que o século XX tardio viria a adotar, não tanto no interior do problema psicológico, mas como predicação do problema espacial: o espaço é o lugar do corpo, a arquitetura é a disciplina do espaço, e o espaço arquitetónico é criado para ser vivido. Curiosamente, durante o século XX continua, no interior dos processos da arquitetura e do próprio modernismo, a encontrar-se uma versão do moderno como a prevalência de um espaço que recusa a sua hapticidade em função de um paradigma ótico da arquitetura.

³³⁴ A respeito da noção complexa de simpatia em Bergson: David Lapoujade, “Intuition et Sympathie chez Bergson”. Barranquilla. *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n.º 9, novembro de 2008, pp. 10-31.

Esta questão da diferença entre um entendimento ótico-visual do espaço e um entendimento háptico-corporal possui uma longa história referencial, na qual pontifica a tese, de 1914, de Paul Frankl, *Principles of Architectural History, the four phases of architectural style*³³⁵:

“A impressão visual, a imagem produzida pelas diferenças de luz e cor são primárias na nossa percepção de um edifício. Empiricamente, reinterpretemos esta imagem numa conceção de corporalidade, o que define a forma do espaço interior, estejamos a lê-lo do exterior ou a partir do seu interior. Mas aparência ótica, corporalidade e espaço não fazem um edifício... uma vez interpretada a imagem ótica numa conceção de espaço fechado numa massa, lemos o seu propósito a partir da forma espacial.”

Ou seja, os polos da equação situam-se entre a opticalidade e o propósito, sendo a corporalidade o ponto de conexão entre ambos, e a metáfora da leitura continua a ser prevalecte, apontando para um paradigma ótico.

O seguinte grande *corpus* moderno de pensamento sobre o espaço arquitetónico seria Siegfried Gideon e o seu *Space, Time and Architecture*³³⁶, publicado em 1941, nove anos depois do catálogo do MoMA de 1932, *Modern Architecture: International Exhibition* (catálogo da exposição homónima), organizado por Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Phillip Johnson³³⁷, que

³³⁵ Paul Frankl, *Principles of Architectural History, the four phases of architectural style, 1420-1900*. Cambridge, Mass, The MIT Press, 1968.

³³⁶ Siegfried Gideon, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1941. O livro de Gideon foi publicado após as conferências por este proferidas, em Harvard, em 1938-39.

³³⁷ 1932 corresponde ao momento fundador do ambicioso programa de exposições de arquitetura do MoMA: a exposição *Modern Architecture: International Exhibition* da responsabilidade de Alfred Barr, Philip Johnson e Henri-Russell Hitchcock. Segundo Terence Riley, que realizou, em 1992, uma exposição de recriação da (originalmente intitulada) *Exhibition 15* na Arthur Ross Architectural Gallery da Universidade de Columbia, a exposição começou como um projeto de uma publicação sobre o *International Style*, da autoria de Johnson, Hitchcock e Alfred Barr.

Embora esta afirmação seja negada pelo próprio Philip Johnson, o cuidado posto na edição do catálogo parece confirmá-lo.

A exposição era construída em três secções: “Modern Architects”, com apresentação do trabalho de Walter Gropius, irmãos Bowman, Le Corbusier, Raymond Hood, Howe &

estabeleceu o cânone moderno no contexto museológico. Na década seguinte, *La Poétique de l'Espace*³³⁸, de Gaston Bachelard, de 1958, introduz uma abordagem do espaço a partir da psicanálise, sob a égide da constituição da *topoanálise*. Livro de charneira que parte de uma análise topofílica do espaço da casa como espaço poético de encontro, o volume de Bachelard produz uma última versão da nostalgia do habitar fora da cidade, da casa tomada como uma unidade face ao mundo, lugar de reencontro e do exercício da memória, exercendo-se na prática como um esforço pré-moderno (num momento no qual o pós-moderno se afirmava já). Curioso será compreender como o projeto de Gaston Bachelard centra a questão poética, a questão mnemónica e o fundamento da sua fenomenologia existencialista no espaço e não no tempo. No entanto, o grande livro que realiza, efetivamente, o arco entre o espaço íntimo e a cidade é *Espèces d'Espaces* de Georges Perec³³⁹, que marca o carácter háptico e opaco do espaço vivencial a partir de um périplo que se centra no uso do espaço por um *utilizador*. O livro inicia com as seguintes linhas, programáticas de uma conceção do espaço que não corresponde já ao universo de referência ótica, mas ao campo de uma fenomenologia da experiência quotidiana:

“O espaço da nossa vida não é nem contínuo, nem infinito, nem homogéneo, nem isotrópico. Saberemos precisamente onde se quebra, onde se curva, onde se desconecta e onde se junta? Sentem-se confusamente fissuras, hiatos, pontos de fricção, tem-se por vezes a vaga impressão de que se fecha em qualquer lado, ou que explode, ou que esbarra.³⁴⁰”

Lescaze, Richard Neutra, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud e Frank Lloyd Wright; “The extent of Modern Architecture”, dedicado à influência dos anteriores; e “Housing”.

O catálogo não inclui documentação sobre a segunda secção, embora a introdução histórica e a lista de imagens (não reproduzidas no catálogo) que compunham a secção permitam compreender o seu âmbito. Em Portugal foi publicada, em 2010, a edição fac-similada da reedição do catálogo ainda efetuada em 1932 pela W.W. Norton com o título *Modern Architects* (Lisboa. Babel e Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2010, introdução de Delfim Sardo e Barry Bergdoll).

³³⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*. Paris, P.U.F., 1958.

³³⁹ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*. Paris, Galilée, 1974.

³⁴⁰ Idem, “*Prière d'insérer*: L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se

O espaço de que fala Perec é produzido pelo sujeito, apagado sempre na sua memória, recôndito e fugidio como a areia (como ele próprio o define³⁴¹) e, nesse sentido, é um espaço de uma fisicalidade indexada ao corpo que o instaura.

Mas o que é um facto é que a primeira metade do século XX está tomada com a ideia de desconstrução do espaço, a possibilidade de conceber um espaço que não seja redutível ao espaço euclidiano, até porque a ideia de multiplicidade do espaço riemanniano, a teoria da relatividade de Einstein, o pensamento sobre a multiplicidade de Henri Bergson trouxeram consigo uma vontade de representação da simultaneidade espacial.

O espaço contemporâneo é mais tributário de Schwitters, Clavel e Perec do que de Palladio e é sobre a construção desse paradigma que pode assentar a nossa possibilidade de reconhecimento: não o reconhecimento de Euclides, mas o reconhecimento da estranheza, nos seus vários avatares: o desviado, o invisível, o estranho e o infamiliar (que é uma má tradução de *unhomely*), como posteriormente o intersticial, o negativo, o epidérmico, o orgânico.

2.2.4. Extensão, profundidade e intensidade

Onde encontramos uma origem para este paradigma do desconforto, do desvio e do desequilíbrio?

Em primeiro lugar, poderíamos novamente localizá-lo em Kant e na sua definição do sublime dinâmico da natureza³⁴², porque a ideia de sublime é a de um processo que é confrontacional e que testa os limites da imaginação face à grandiosidade complexa da natureza que impede a representação. Embora

rassemble? On sent confusement des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne.”

³⁴¹ Idem, p. 180.

³⁴² Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução de António Marques, tradução e notas de António Marques e Valerio Rohden. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, “B. Do dinâmico-sublime da natureza, §28. Da natureza como um poder”, pp. 103-110.

encaminhando-se para um processo moral, o sublime kantiano parte da insuficiência ou da inadequação do sujeito face a uma paisagem que, na sua enorme complexidade, lhe é claramente superior. Por isso o sentimento kantiano de sublime, embora com um desfecho moral que resulta do exercício da razão, radica num medo, num temor que é, em última instância, ficcional, porque se desenrola a partir de uma situação de segurança – se o sujeito estiver em perigo, o sublime não é possível porque a questão da sobrevivência lhe é superior.

No entanto, se a abertura para a impossibilidade vivida da síntese que permite a representação possui um desfecho feliz³⁴³ – o triunfo da Razão e da sua capacidade para amplificar a imaginação transcendental –, a *malaise* da impossibilidade representacional fica inscrita como a vivência de um desconforto, a saber, o que resulta da impossibilidade de compreender a extensão espacial na sua grandiloquência ou na sua complexidade, isto é, em profundidade.

Gregory Flaxman³⁴⁴, na sua leitura atenta e crítica do pensamento de Gilles Deleuze sobre Kant, aponta para a ausência de profundidade na noção de espaço seguindo as considerações de *Différence et Répétition*.

A tradição cartesiana da *res extensa* transporta consigo uma visão da representação como imagem que só pode possuir extensão como representação geométrica de uma terceira dimensão do espaço, ou como a extensão de um outro ponto de vista³⁴⁵ (o que é o mesmo, acrescentamos). É neste sentido que Flaxman chama a atenção para a deteção, por parte de Deleuze, de que falta a “intensidade da profundidade”³⁴⁶ em Kant, na medida em que a profundidade não possui a mesma regularidade homogénea da extensão, só assim podendo ser entendida na relação *figura x fundo* – ou nem assim, na medida em que a

³⁴³ Ou seja, quando o poder da natureza não exerce nenhuma força sobre nós.

³⁴⁴ Gregory Flaxman, “Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space”, in Ian Buchanan e Gregg Lambert (ed.), *Deleuze and Space*. Edimburgo, Edimburg University Press, 2005, pp. 176-188.

³⁴⁵ A comparação efetuada por Flaxman é em relação à lanterna mágica, mas talvez a pintura seja o modelo mais preciso.

³⁴⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 296 ss.

figura, na sua tridimensionalidade possui em si uma relação com a sua própria profundidade. A espessura da profundidade, o seu mergulho na memória e no passado ³⁴⁷ são o centro da possibilidade da coexistência de diversas temporalidades e de múltiplas espacialidades diferidas num espaço não homogêneo: é na profundidade que se investe e reconhece o espaço como intensidade – e, acrescentamos, a tónica na penetrabilidade não homogênea em que se converteu parte da escultura ao longo do século XX é o sintoma da impossibilidade do espaço homogêneo e formal. Fica definida uma tensão em direção à compulsão do informe a partir da luta constante pela possibilidade de representação do espaço negativo e da ausência, sempre em profundidade ³⁴⁸, isto é, “como *spatium* intensivo”³⁴⁹.

Ora, a medida da intensidade reside, novamente, na repetição – de gestos, de procedimentos ou de palavras. A espacialidade da arte do século XX possui também esta matriz repetitiva ³⁵⁰, seja através da repetição em série, seja na fundação da serialidade em música, seja na produção de ações que desenvolvem uma estrutura de repetição sob a égide de uma patologia ³⁵¹. Este desenvolvimento patológico ou, pelo menos, “borderline” de muitas práticas artísticas desde o modernismo instaura espacialidades para o exercício dessa repetição, valendo a pena determo-nos em duas obras exemplares de Bruce Nauman que, precisamente, trabalham a instauração de um espaço segregado

³⁴⁷ Idem, p. 297.

³⁴⁸ Adiante, veremos como se investem estas questões em Bruce Nauman, bem como na utilização de som como matéria escultórica.

³⁴⁹ Idem, p. 299.

³⁵⁰ A este propósito, poderíamos evocar um momento fundador como a poesia de Gertrude Stein, bem como a paixão pela ritualidade do primitivo que perpassa pela anterioridade vernacular do modernismo, quer nas artes visuais, quer na dança (de Laban a Trisha Brown ou Pina Bausch, na música, desde o *ragtime* até ao serialismo de Stockhausen ou o minimalismo de La Monte Young e Steve Reich, etc.

³⁵¹ “La répétition c’est le *pathos*, la philosophie de la répétition c’est la pathologie. Mais il y a tant de pathologies, tant de répétitions intriquées les unes dans les autres. Quand l’obsédé répète un cérémonial une fois, deux fois; quando il répète une numération, 1, 2, 3 – il procède à une répétition d’éléments en extension, mais qui conjure et traduit une autre répétition, vertical et intensive, celle d’un passé qui se se déplace à chaque fois et à chaque nombre, et se déguise dans l’ensemble des nombres et des fois.”, Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 371.

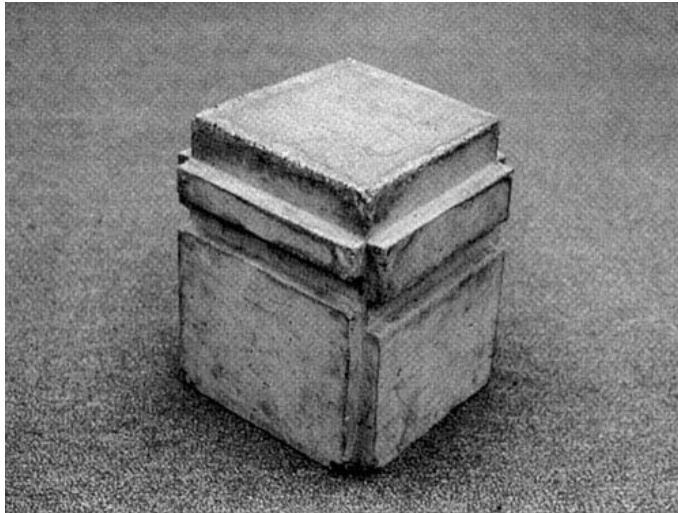
pelo corpo em duas instâncias diversas, ambas dentro do contexto da escultura³⁵²: pelo corpo do artista ou pelo corpo do espectador.

a) A primeira dessas peças é *A cast of the Space under my Chair*, de 1966-1968. A escultura de pequenas dimensões resulta do molde do espaço entre as pernas de uma cadeira banal. Trata-se, portanto, da materialização num monólito de betão de um espaço negativo (isto é, de um espaço “de baixa densidade”, nulo, cuja existência só é concreta quando é ativado pelo uso ou quando – como é o caso –, se materializa). Esta materialidade é construída tomando como sua cofragem a peça de mobiliário mais próxima do corpo pela proximidade ergonómica. De tal forma assim é que a presença de uma cadeira vazia convoca sempre um corpo que putativamente a ocuparia, sendo ela mesma um molde de um corpo³⁵³. No caso de *A Cast of the Space under my Chair* (e Nauman usou amiúde cadeiras como elementos em várias esculturas), a negatividade é tripla: da cadeira que convoca um corpo, do monólito que convoca a cadeira e do espaço negativo que é materializado sob a forma do espaço negativo moldado e da evocação que produz do desperdício da escultura por excelência, o molde, ou a peça perdida.

No campo da escultura existe uma longa tradição de produção de espaços a partir de um modelo negativo, muito semelhante à própria ideia de teologia negativa, de demonstração da existência *a contrario* pelo uso do molde como elemento escultórico.

³⁵² Adiante, voltaremos a Bruce Nauman de um outro ponto de vista, centrado na questão performativa.

³⁵³ A cadeira é um objeto de enorme importância na história da escultura, bem como da dança e da *performance*. A razão para essa omnipresença da cadeira liga-se precisamente ao carácter de molde de um corpo que ela possui, sendo a peça de mobiliário mais próxima do corpo, desde a terminologia (costas, braços, pernas, num processo isomórfico) até à aptidão para convocar a memória do corpo ausente. Num certo sentido, a cadeira é uma representação do corpo enquanto mobiliário, mas também enquanto processo representacional de poder, erótico, etc. Basta lembrarmo-nos da importância das cadeiras no trabalho de Pina Bausch, Nauman, Rebecca Horn, de Marina Abramović, de Jürgen Klauke, para só referir alguns exemplos evidentes.



Bruce Nauman, *The space underneath the legs of a chair*, 1966-68



Female fig leaf 1950-1961, edição de 10 ex.

Um dos exemplos mais célebres será *Female Fig Leaf* de Marcel Duchamp³⁵⁴, uma escultura passada a bronze que resulta de uma forma moldada na nudez de um corpo feminino, posteriormente invertida (num processo equivalente ao de *Fountain*, de 1917): o que a obra mostra é o espaço, o ar tornado matéria³⁵⁵,

³⁵⁴ A obra é de 1950, mas o bronze apresentado acima foi produzido em 1961 pela Galerie Rive Droite de Paris.

³⁵⁵ A ponto de, numa das reproduções de *Female Fig leaf* realizada por Duchamp, a fotografia ser impressa por forma a o côncavo parecer convexo. Refira-se que a escultura foi efetuada como uma prenda de Duchamp oferecida a Man Ray, quando este o visitou em Nova Iorque em 1951 com a sua mulher Juliet, antes da partida definitiva para a Europa. A ligação de Duchamp e Teeny a esta peça era tão grande que dormiam com a outra (da primeira edição de

mas do que fala é da forma que o moldou. O seu erotismo, subtil e, simultaneamente ostensivo, radica na nossa capacidade de, a partir de um molde, reconstruirmos um objeto/moldado/moldador, neste caso um corpo. A questão é que a apresentação deste objeto moldado num corpo transforma o moldado no molde (por ser o revestimento exterior, a casca) e transformando, portanto, o corpo num objeto projetivo, simultaneamente imaterial e causa final.

Bruce Nauman desenvolveu sistematicamente este processo, desde as primeiras obras escultóricas, nomeadamente a partir das suas primeiras exposições nas quais elementos arquitetónicos ou o próprio corpo surgem presentes a partir de moldes, como negativos, ou peças perdidas – tipologia de trabalho que se veio a manter sob diversas formas até instalações recentes. Estes espaços, porventura descendentes de uma evocação de todos os espaços inexistentes que compõem a nossa vivência do quotidiano (o espaço debaixo das cadeiras, atrás das portas, entre o forro dos sofás, enfim, os espaços liminares e ontologicamente demitidos ou nulos) são uma garantia da possibilidade dos volumes, e a sua relevância nas práticas artísticas contemporâneas deriva de um reiterado interesse pela afirmação a partir do negativo, o que implica uma crítica dos processos de representação e, mesmo, uma definição ontológica do objeto artístico que parte da necessidade da sua derrisão ou do seu apagamento – mesmo se uma objetualidade por vezes monumental daqui nasce, como é o caso do trabalho da artista britânica Rachel Whiteread.

duas em gesso) na mesa de cabeceira. Duchamp, nomeadamente, ofereceu a Teeny, como prenda de casamento, as outras duas esculturas que fazem parte da “trilogia erótica” – *Objet Dard* e *Coin de Chasteté*, de 1951 e 1954, respetivamente. A respeito desta obra, cf. *Marcel Duchamp*. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art e MoMA, 1989; Calvin Tomkins, *Duchamp, a Biography*. Nova Iorque, Henry Holt Corp, 1996, pp. 386-387 e 437.



Rachel Whiteread, *Untitled, One Hundred Spaces*, 1995

Em Whiteread (e não é exemplo único), a tipologia do espaço negativo reifica como tipologia escultórica aquilo que, em Nauman, tinha funcionado como um dispositivo de inversão da presença escultórica. Encontramos processos similares na arquitetura de Aires Mateus, a partir da inominabilidade dos espaços, bem como da ironia romântica que eles evocam. Existe um termo que parece definir estes espaços, devotados à deslocação, à mudança e intersticiais: são *espaços liminares*. O termo foi cunhado por Victor Turner³⁵⁶, antropólogo

³⁵⁶ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque, PAJ Publications, 1987. No capítulo homónimo, Victor Turner começa por estabelecer a sua metáfora espacial a partir de uma definição de moderno que se enraíza na criação da perspetiva. O espaço performativo da liminaridade e a sua potencialidade poética seriam o campo da pós-modernidade, o que, de certa forma, reforça a ideia de espacialidade pós-moderna defendida por Anthony Vidler como ligada a uma ideia de intersticialidade ou de membrana.

britânico que encontra uma performatividade específica da liminaridade a partir da apropriação que efetuou de Arnold Van Gennep e da sua teoria dos ritos de passagem³⁵⁷.

Podemos, portanto, acrescentar uma outra zona de conceptualização do espaço a partir do contexto das transformações da escultura e que radica no interesse pelo espaço negativo e/ou intersticial – o que, evidentemente, complexifica a identificação não só da escultura, mas também do escultórico.

b) a segunda das obras de Nauman que é importante tomar aqui em consideração pela ligação que estabelece entre intensidade e liminaridade, sob a forma do “Double Bind”, é *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, de 1972.

A respeito desta obra, escreve Coosje van Bruggen:

“No trabalho de Bruce Nauman, o espectador é colocado na posição do *performer* a partir do momento em que entra num corredor ou num espaço. Os padrões comportamentais da vida vêm à superfície (...) Frequentemente sentimo-nos injustamente apanhados num ‘double bind’. Nauman compara (esta situação) a um teste de psicologia com perguntas tão carregadas como: ‘Quando é que parou de odiar a sua mãe ou o seu pai?’ *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, de 1972, é um primeiro exemplo deste tipo de armadilha. O pressuposto era que quem quer que entrasse no quarto violava a privacidade do artista e, no entanto, isto é uma instalação numa galeria destinada a ser vista pelo público.”³⁵⁸

A situação da obra é, no entanto, mais complexa: fisicamente a peça consiste numa sala de pequenas dimensões, iluminada por uma lâmpada de incandescência de baixa potência, na qual dois altifalantes dissimulados na parede repetem o som de uma voz que, em inúmeras entoações, sussurra, grita,

³⁵⁷ Também Homi Bhaba usa o termo na sua teorização do campo negocial das identidades, aplicando-lhe uma conotação política.

³⁵⁸ Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*. Nova Iorque, Rizzoli, 1988, pp. 18-19.

geme a frase que dá título à obra. A questão mais interessante que a obra suscita é a de que o espaço (no qual o espectador está) é identificado com a mente do artista. O espectador é um invasor da mente do artista e é o seu indesejado ocupante, ou seja, o espectador é o espectro que assombra o espaço que, no entanto, só por ele existe. Este espaço é, assim, um espaço esquizofrênico no sentido atribuído por Gregory Bateson³⁵⁹, ou seja, é um espaço cujos parâmetros do seu uso, bem como da sua razão de ser, são internamente contraditórios.

Instaura-se, assim, por esta via, uma relação de histerização do espaço, para fazermos um elo com esse cadinho de produção de imagética do corpo que está presente na máquina celibatária que foi a Salpêtrière.

Ora, esta tipologia do espaço histórico (no sentido de deslocado ou desviado) convoca um espectador que vive uma situação ela própria intersticial – entre a compreensão da armadilha em que o espaço se transforma, a distância em relação aos seus processos disruptivos, a impossibilidade de produzir sentido a partir do processo de distância, bem como da sua pura imersão: como dizia Georges Perec, é de um espaço que se funde como a areia que cola entre os dedos que a intersticialidade, orgânica e háptica, da espacialidade contemporânea se alimenta.

³⁵⁹ “The essential hypothesis of the *double bind* theory is that the ‘victim’—the person who becomes psychotically unwell – finds him or herself in a communicational matrix, in which messages contradict each other, the contradiction is not able to be communicated on and the unwell person is not able to leave the field of interaction.” Cf. Paul Gibney, “The double bind theory: Still crazy-making after all these years”, *Psychotherapy in Australia*, vol. 12, n.º 3, maio de 2006, pp. 48-55.

2.2.5. Espaço e duração

Em *Ulisses*, na primeira parte (no capítulo conhecido como “Telémaco”), a personagem Stephen Dedalus consegue distinguir a experiência visual da experiência auditiva: a experiência visual é *Nebeneinander* (uma coisa ao lado da outra), enquanto a experiência auditiva é *Nacheinander* (uma coisa a seguir à outra). O espaço da praia de Dublin e o som dos passos no cascalho são matrizes da experiência da simultaneidade da visão e da sucessividade da audição, sabendo, no entanto, que a sucessividade também só se exerce no espaço e que a experiência auditiva é, também, uma experiência de simultaneidade, isto é, quer a sucessividade quer a simultaneidade são experiências *do* e *no* espaço, porque a experiência do som é uma experiência só possível no espaço que reverbera um som.

Esta era, como vimos, uma das primeiras conclusões da panespacialidade de Lissitzky, expressa precisamente nos *Prounen* (iniciados em 1919) contemporâneos de *Ulisses* (que foi terminado em 1921 e publicado no ano seguinte) e que constituiria um primeiro modelo de modernismo espacial, um espaço que didaticamente efetua uma ponte entre a opticalidade da pintura de Malevitch e a imersão no interior da ficção de tridimensionalidade expandida na quarta dimensão.

Neste arco entre o modelo ótico de um espaço para o corpo e um modelo experiencial, desenha-se uma parte significativa da arte do século XX, nomeadamente o arco que é descrito na monumental obra de David Summers³⁶⁰ a partir da ideia de metaopticalidade.

³⁶⁰ David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres, Phaidon, 2003, pp. 555-564.

2.2.5.1. Origens

A ideia central de David Summers é que a invenção da perspectiva por Filippo Brunelleschi está indivisivelmente ligada à construção de uma métrica da temporalidade, o que pode ser comprovado pela própria atividade de Brunelleschi (que foi também construtor de relógios, segundo o seu biógrafo), como pelo desenvolvimento da importância do tempo medido a partir de estruturas espaciais. A *Machina Mundi*, a grande máquina do mundo, reflete uma espacialidade convertida num mecanismo de métrica temporal, sendo o próprio do moderno a sintonia de um paradigma de métrica entre espaço e tempo. Como afirma Summers, “Os relógios começaram a bater, o tempo começou a ser medido em unidades, e a gravidade passou a ser uma força motriz, uma força consistente.”³⁶¹

Poderíamos acrescentar que a gravidade passa a ser a força que marca a diferença entre a vida e a morte, entre o que está de pé e o que lhe sucumbe, e a escultura é sobre isto mesmo. A escultura e a arquitetura são sobre sustentabilidade da contradição da gravidade, portanto sobre a relação entre finitude e colapso, portanto sobre a mortalidade. Donde, todas as questões sobre o espaço são questões sobre a morte, como momento no qual o relógio para, a gravidade vence e o corpo claudica. Ou seja: tempo, gravidade, espaço e corpo são o nó do quadrilátero que instaura a modernidade na sua relação com a ideia de sujeito. Ou na articulação entre o sujeito e o seu espaço: a casa e o cosmos.

Para David Summers, existe uma relação clara entre a questão da invenção da perspectiva por Filippo Brunelleschi, a temática da luz e a ideia nocional de espaço infinito. A perspectiva só é possível a partir da ideia de que, num plano paralelo, a luz é recíproca, o que acontece entre o plano de fundo do espaço pictórico e o espectador.

Ora, esta relação é metaóptica, porque pressupõe uma determinada economia da luz, uma relação de paralelismos geométricos, perdas e curvas que fazem com

³⁶¹ Idem, p. 556.

que o que é paralelo seja recíproco e o que o não é implique uma geometria cônica. Por outras palavras, o campo da visão e o que se vê dependem do ângulo da visão, ou seja, de uma determinada colocação do sujeito no espaço face ao seu objeto de visão, espaço esse que se pressupõe ser regular, métrico, objetivo, como vimos na crítica à perspectiva de Lissitzky.

É em contraposição a essa objetividade que é estabelecido o sujeito. Sujeito é um termo complexo, porque possui uma conotação ativa, como um “eu” (o “eu” do *cogito* cartesiano), mas também uma conotação passiva – ser *sujeito a*, o que se liga ao significado latino de *subicio*.

Esta ambivalência da condição de sujeito, sobretudo da ideia de sujeito corporalizado, prende-se à origem da perspectiva na medida em que o vértice onde está colocado o sujeito não é a origem, mas o destino dos raios de luz. Ou seja, se tomarmos a questão da perspectiva como o estabelecimento de uma grelha de entendimento do mundo segundo uma estrutura metaóptica, é necessário compreender que o correlativo entendimento da infinitude do espaço e do universo pressupõe a extensão dessa rede e das suas regras infundavelmente. Ou seja, o universo é regular no seu espaço e em qualquer lugar podemos encontrar, a partir da mesma metaopticalidade, as mesmas coordenadas do espaço.

2.2.5.2. O espaço como possibilidade

Este paradigma moderno de um espaço regular e infinito é substituído, no século XX, por uma noção da espacialidade como deslocação – o que é oriundo de uma tipologia de entendimento do espaço como deslocação, intimamente ligado à questão da velocidade e, portanto, da temporalidade.

A noção bergsoniana de imersão a que aludimos implica uma concomitante noção de alteridade, bem como uma duração. Ora, esta duração resulta no cruzamento da questão da espacialidade com a questão do som, que representa uma das marcas da tónica espacial que o século XX definiu, mas que deriva, também, das inovações tecnológicas da gravação sonora. Repare-se: até ao

final do século XIX vivemos exclusivamente de sons produzidos em tempo real, o que implica uma total ausência da possibilidade de diferido. Em termos espaciais, a possibilidade do diferido implica a possibilidade de evocação de outros espaços, ou de outros lugares, o que traz para o universo da espacialidade a questão da deslocação e da alteridade como condição permanente de vivência.

Assim, a reprodutibilidade não só fornece à música uma outra vida (uma vida-depois-da-morte, um *nachleben*), como dá, também, ao artista um campo de afirmação que é muito mais alargado do que o imediato dos seus ouvintes. Amplitude de campo e perenidade propiciam o surgimento de um registo que é, sobretudo, documental do ato performativo da leitura, mas é também um equivalente a uma musealização do som.

Este aspeto é particularmente importante para os avanços na música dos ruídos de Russolo, mas também é importante para o registo dos poemas fonéticos dos dadaístas, bem como dos construtivistas russos. No caso dos russos, existe uma ligação entre o nascimento da linguística estruturalista a partir de Roman Jakobson, a ideia de supressão do objeto artístico que subjaz às teorias *Zaum* e a vontade expressa de inclusão dos sons do real. De facto, a questão do som está intimamente ligada a uma ideia de retrospeção – como no caso de Schwitters –, bem como a um mergulho na realidade, na própria crueza do som quotidiano – fundamental para os russos e os dadaístas de Berlim, mas também para os futuristas. Ora, este carácter mecânico só viria a possuir a sua derradeira importância com a gravação sonora e a difusão radiofónica³⁶².

Por outro lado, convirá lembrar, com Mel Gordon, que “o conceito de ruído é um subproduto da Revolução Industrial”³⁶³. Todos os subúrbios das grandes metrópoles do século XIX, o chamado “sprawl” urbano que é gerado pela indústria e lhe é contemporâneo, é-lhe inerente a produção de bater de chapas, matraquear de máquinas, latejar de êmbolos, guinchar de engrenagens e ulular

³⁶² Adiante trataremos esta questão no caso do cinema e em relação ao primeiro filme sonoro de Dziga Vertov, *Entusiasmo, uma sinfonia de Dombas*.

³⁶³ Mel Gordon, “Songs from the Museum of the Future, Russian Sound Creation 1919-1930”, in Kahn e Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant Garde*. Cambridge, Mass., The Mit Press, 1994, p. 197.

de sirenes que fizeram o moderno, tal como o conhecemos. A vanguarda e a sua utilização de som concreto – isto é, de som que pertence ao universo da experiência sonora colateral do desenvolvimento –, se está intimamente conectada com o processo de encontro com o real que o século XIX legou em herança ao século XX, pertence também a uma generosa, violenta e decidida tentativa de des-hierarquização das condições da experiência, ou seja, da reinvenção da ordem das experiências contabilizadas como possíveis no interior dos renovados protocolos das artes. Assim, as formulações de Marinetti, ou o “Manifeste Futuriste La Peinture des Sons des Bruits et Odeurs” de Carrà (1913), ou “L’Art des Bruits (Manifeste Futuriste)” de Luigi Russolo (do mesmo ano) são coincidentes na necessidade de inscrever os sons da modernidade – isto é, os seus sons desclassificados como tal, inscritos como ruído, ou seja interferência – como possibilidades que se poderiam recombinar indefinidamente numa nova música (portadora de outras regras, de outras possibilidades combinatórias). Esta paixão pelo (ainda) informe radica num interesse pela possibilidade renovadora do que não possui, em termos kantianos, *forma* – porque é muito complexo, porque não se configura como tal ou é muito grande – e, nesse sentido, não pode dar lugar a uma imagem, ou não pode ser imaginado³⁶⁴. A este respeito, é curioso verificar-se o equivalente em termos da hierarquia da imaginação produzido por Bataille no *Dictionnaire Critique*, publicado na revista *Documents* entre 1929 e 1930, sendo claro que a identificação do *informe* como categoria estética (embora o termo “categoria estética” não seja aqui absolutamente justo) não corresponda a uma mera valorização da hipotética ausência de forma, mas a um particular apreço programático pela baixeza do que não possui forma, pelo seu potencial corrosivo e acre, numa palavra, revolucionário (“dizer que o universo não se

³⁶⁴ A notação e a sua história poderiam ilustrar esta luta entre a necessidade de incorporar a instabilidade do sem-forma e a necessidade da sua fixação linguística. A questão da notação é, evidentemente, muito rica, tanto no universo da música moderna e contemporânea, como no universo da dança. A este respeito, cf. Luigi Russolo, *L’Arte dei Rumori*. Milão, Edizione Futuriste di Poesia, 1916.

assemelha a nada e é só informe é similar a dizer que o universo se parece com uma aranha, ou com um escarro³⁶⁵”).

Nesse sentido, existe uma forte componente política no uso do ruído como matéria sonora e/ou musical, como é denotável nas alusões que se encontram nas vanguardas russas ligadas à *Grande Experiência Russa* que atravessa o período anterior e posterior à Revolução de Outubro no campo da criação artística. Neste sector, mais uma vez, a referência ao grupo dos chamados Cubo-Futuristas (que daria origem, mais tarde, ao Grupo Construtivista) é necessária, sobretudo pelos projetos sonoros de Alexei Kroutchenykh e Velimir Khlebnikov, pioneiros do já referido movimento *Zaum*. O primeiro, mais conhecido pela ópera *Vitória sobre o Sol* (que, como vimos, foi realizada em colaboração com Malevitch, em 1920, e refeita por El Lissitzky em 1923). Curiosamente, e embora exista uma clivagem entre os futuristas (no seio dos quais pontificava Vladimir Tatlin) e o Supermatismo de Malevitch, a influência fundamental da teoria *Zaum* (de *Za* = “sobre, para lá”, e *um* = “razão”), encontra-se na obra de Andrei Belji que, no seu livro *Simbolismo*³⁶⁶, de 1910, defendia a ideia de que a arte é “*bezumnoe passimanie*”, o que significa “um conhecimento sem razão”, ou não-racional. É desta expressão (*bez* = “sem, para lá” e *um* = “razão”) que surge o movimento *Zaum*, de que Malevitch participa desde o seu início³⁶⁷.

³⁶⁵ George Bataille, “Dictionnaire Critique”, “L’informe”, in *Documents*, 1930: “INFORME – Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus de sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n’est pas seulement un adjectif ayant un tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il designe n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait, en effect, por que les hommes académiques soient contentes, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’as pas d’autre but: il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme un araignée ou um crachat – G. BATAILLE.”

³⁶⁶ Andrei Belji é um poeta e filósofo particularmente importante neste período e o veículo de continuação da influência de Solovyov na primeira metade do século XX russo.

³⁶⁷ E, portanto, não é claro que o movimento *Zaum* possa ser encarado como um movimento cubo-futurista, na medida em que a separação entre o universo realista de Tatlin e o espiritualismo de Malevitch seria marcante para o posterior desenvolvimento das vanguardas na União Soviética. A este respeito, cf. Mel Gordon, *op.cit.*, e Bernd Kluser (ed.), *Die Kunst der Ausstellung*. Munique, Insel Verlag, 1991, p. 67 (tradução francesa, Éditions du Regard, 1998).

A outra consequência do livro de Belji é a valorização do conceito de “ausência de objeto” (*bezpredmenost*), que viria a ter um papel muito importante em Diaghilev – e na sua valorização do ícone, que seria seriamente entendida por Malevitch –, mas também em Khlebnikov, que viria a desenvolver uma linguagem *Zaum* como um “esperanto de emoções”³⁶⁸, uma fala que se situaria na confluência fonética entre uma hipotética linguagem mística – determinante na construção de *Vitória sobre o Sol*, a peça que marca a versão operática do *Gesamtkunstwerk* revolucionário – e a utopia de uma efetiva comunicação universal natural, isto é, produzida a partir das raízes da própria língua.

Assim, neste primeiro momento, existe uma predominância do som *via reinvenção da linguagem*, isto é, estabelecendo um campo alargado de poesia sem significação – o que não quer dizer que não seja produtora de sentido. Desta forma, é compreensível que o carácter declamativo da poesia fonética, ou da fonopoesia (para usar o termo de Khlebnikhov), constitua a natureza mais direta do momento de inclusão de som nas primeiras vanguardas.

Ora, o som instaura espaço fisicamente enquanto vibração, mas também no sentido de projeção que possui uma componente háptica. Se acrescentarmos a questão do diferido presente na radiodifusão, teremos uma nova versão do espaço heterotópico enquanto espaço diferido, simultâneo na receção mas heterocrónico na origem – e, portanto, complexo na sua diversidade.

³⁶⁸ *Collected Works of Velimir Khlebnikov. Selected Poems. Translated by Ronald Vroon.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, pp. 3-22.

2.2.6. Ambiente

Ora, então, temos configurado aquele que deverá ser considerado o primeiro momento essencial de problematização da natureza artística como agenciamento de *media* em favor de uma prática artística heterodoxa e ampla que possuias seguintes características:

1. Em primeiro lugar, uma *desvalorização da ideia de disciplina artística* em função do estabelecimento de uma prática artística de hibridização, na qual as disciplinas de projeto, nomeadamente a arquitetura e o nascente *design* tomam o papel de modelos e, nesse sentido, uma pan-espacialidade ou uma pan-objetualidade tomam conta do cenário da criação artística – como também, por contraste, a crítica da ideia reificada de objeto em função da sua supressão substituído pela palavra que reverbera no espaço.
2. Em segundo lugar, a invasão de uma metáfora que, em diversos momentos, tem irrompido nas práticas artísticas. Trata-se da identificação da arte como experiência e a prática artística como *laboratorial* (o que surge pela boca de Lissitzky, em 1921, na conferência no INKHUK, na qual também afirmaria que o destino da arte é o “espaço real”, mas que é sintomática de um modelo científico para a prática artística e, como veremos, surgiria também na pena de Aby Warburg em 1927³⁶⁹). Ora, este entendimento laboratorial seria antecipador de uma conversão das possibilidades objetuais escultóricas das práticas artísticas herdeiras de questões de espacialidade em *tipologias de lugares*: o ateliê, primeiro; o museu, depois; o laboratório; e, posteriormente, o arquivo, como seriam também o bordel, ou o baldio. A questão é que estas sucessivas propostas de evolução da escultura como monólito para um entendimento sucessivamente mais alargado, que engloba a substituição do objeto pela palavra, posteriormente pelo seu som, depois pela inscrição de um corpo que segrega um espaço, encaminha-se na direção de uma prática artística que vive da produção de um ambiente. Ou seja, de um conjunto de predicções

³⁶⁹ Cf. Capítulo 3.1.3.

que produzem a possibilidade de sentido de um universo interior de remissões, inferências, paradoxos e desvios que solicitam um corpo com um estatuto peculiar – o espectador, convertido em agente segregador da viabilidade do conjunto, utopicamente não representacional, mas vivencial, que ele reporta como uma possibilidade constitutiva real de experiência.

De facto, entre as primeiras vanguardas, nomeadamente as vanguardas russas e as segundas vanguardas existe uma crise dos processos representacionais que funcionam no sentido da produção protocolar de espacialidades endógenas (*heterotopias*, na terminologia de Foucault, *secreções*, na terminologia de Lefebvre; *imersões*, na terminologia de Bergson; *acontecimentos* ou *eventos*, na terminologia artística entre John Cage e Allan Kaprow; *campos expandidos*, na terminologia crítica de Rosalind Krauss; *obras de arte totais* na terminologia que vai de Wagner a Lucio Fontana, ou *ambientes* na aceção que lhe dá Lawrence Weiner) que são produtoras de outros mecanismos de representação do real entendido como espaço, isto é, como possibilidade.

3. Por último, um entendimento conectivo da obra de arte, ou seja, uma versão da obra como dispositivo que edita uma experiência espacial através de uma temporalidade. Uma cinemática e, simultaneamente, uma fonética, uma vocalização da utopia de uma fala primeva, seja do ruído, seja da palavra ou, a partir de La Monte Young, do puro som que, pela vibração, edita um espaço que é o da sua projeção – e que, portanto, não é um espaço confinado, mas um espaço em expansão até onde as ondas da sua vibração o possam instaurar.

Neste sentido, o projeto de libertação do género escultura aqui configurado pertence ao domínio da *utopia*, da expectativa de um lugar protocolado que é definido como o *espaço real*, sendo, neste sentido, a obra de arte uma ação sobre o real – e, portanto, o som projetado no espaço (bem como o nascimento da exposição como dispositivo que define o ambiente) transforma-se na ferramenta derradeira deste projeto, até porque só eles podem garantir a vivência experiencial coletiva que permite sair do domínio individual da linhagem académica para produzir, necessariamente, um universo que é simultaneamente conectivo, participado e vocativo.

O segundo momento de estabelecimento de uma outra versão deste universo de referência utópico, coletivo e participativo, viria a ter lugar meio século mais tarde, sendo notável a coincidência de tónicas discursivas em vários dos protagonistas – seja indexável o campo de influência ou não.

Isto é, o termo *espaço real* surge, em 1965, no discurso de Donald Judd, como surgiria, em 1971, no discurso de Lawrence Weiner, como, em 1969, nos textos de Robert Morris e em muitos outros. O aspeto que nos interessará neste processo de expansão liga-se à relação com a temporalidade e, evidentemente, com os mecanismos da sua produção: a performatividade, a cinemática e a utilização do som, a construção de um ambiente.

Em qualquer dos casos, o processo de introdução do tempo como condição de desenvolvimento da obra e da sua fruição participada só é relevante porque é inerente ao processo de crítica de um paradigma estético de contemplação, afinado por um primado racionalista da visualidade, em função de um paradigma da experiência global, desenvolvida no tempo como vinculação à utopia vitalista que atravessa o século XX.

CAPÍTULO 3

IMAGENS, LENTES, ESPAÇOS E MOVIMENTOS

3.1. Uma delicada empiria

Existe uma delicada empiria que se identifica intimamente com o objeto e assim se transforma na autêntica teoria.

Goethe, citado por Walter Benjamin em *Pequena História da Fotografia*

3.1.1. A fotografia como substantivo coletivo



Gerhard Richter, *Atlas*, folha 1, 1962

Gerhard Richter iniciou o projeto de reunião de um conjunto de imagens a que veio a chamar *Atlas*, em 1962, que consiste (tem consistido) numa enorme acumulação de imagens fotográficas de origens variadas. Do *Atlas* de Richter, fazem parte imagens fotografadas pelo próprio, mas também outras recolhidas nas mais diversas fontes, por vezes refotografadas. Trata-se de um conjunto heteróclito de imagens que nos podem evocar obras pictóricas que conhecemos

do pintor alemão: muitas vezes, estão na origem de pinturas, outras vezes, não possuem qualquer relação com pinturas realizadas posteriormente.

O projeto de Gerhard Richter ocupa um lugar simultaneamente central e periférico no seu trabalho: central porque é o núcleo a partir do qual o pintor tem vindo a estabelecer e alimentar a sua iconografia pessoal³⁷⁰; periférico, no entanto, porque o destino de todo o seu trabalho com a imagem fotográfica parece ser a pintura, encontrando as subtis diferenças tipológicas, ontológicas, éticas de ambas as práticas. Os critérios da junção das imagens que o compõem não é evidente nem unívoco, embora frequentemente consigamos reconhecer temáticas que atravessam períodos, agregadas por similitudes formais, históricas ou, pelo contrário, assentes no contraste e no paradoxo.

Um dos mais impressionantes conjuntos de imagens que integram *Atlas* é aquele que coloca lado a lado imagens de Auschwitz e imagens pornográficas.



Gerhard Richter, *Atlas*, folhas 18 e 21, 1967. As imagens foram assim colocadas, lado a lado, na exposição de Krefeld, de 1986

Em conversa com Jan Thorn Pricker³⁷¹ sobre o ciclo de pinturas intitulado *18 October 1977*, Richter conta que desde os seus vinte anos, quando viu pela primeira vez imagens dos campos de concentração, tentou fazer pinturas sobre

³⁷⁰ Dado tanto mais importante quanto é sabido que Richter realiza o seu trabalho pictórico sempre a partir de fotografia (o que é por si problematizado amiúde, confessando mesmo a inutilidade dos seus esforços para pintar sem a mediação da fotografia).

³⁷¹ “Conversation with Jan Thorn Pricker Concerning the Cycle *18 October 1977*, 1986”, in Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*. Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 185.

esse tema, tendo vindo a descobrir que lhe era impossível porque essas imagens pertenciam ao domínio do não-pintável. No entanto, foi colecionando imagens fotográficas que foram ganhando corpo dentro da coleção heteróclita do *Atlas*, chegando a contrapô-las a imagens pornográficas, o que é “claramente estranho” e, nas suas próprias palavras, “cínico”. Parte da entrevista gira em torno da diferença entre fotografia e pintura (nomeadamente a partir desta colocação lado a lado), entendendo-se por fotografia a prática documental publicada na imprensa. A grande diferença, segundo o pintor, é que a fotografia, na sua aproximação ao real, possui um carácter impiedoso na apresentação da desgraça como imagem e superficial na representação da felicidade. A representação fotográfica da dor e da desgraça não permitiria distância (embora, pelo detalhe, possa convocar um enorme universo ficcional e projetivo) e, portanto, não construiria densidade, ao contrário do modo de funcionamento da pintura que permitiria o luto e a redenção. Porventura, a fotografia permite a exposição indecorosa do horror porque existe uma lente que filtra sempre o que se vê (através da câmara, para o seu autor, e na imagem impressa para o espectador), como interpreta Pricker o pensamento de Richter³⁷².

Mais tarde, a propósito do *Atlas*, numa entrevista com Doris Von Drathen, Richter veio a afirmar a maior proximidade da pintura em relação ao real pela estranheza que pode construir, ao contrário da fotografia que representa o aspeto³⁷³.

Em qualquer dos casos, a utilização da fotografia por Gerhard Richter no contexto do *Atlas* (já que, como processo de constituição da imagem pictórica, ela está sempre presente) liga-se a dois aspetos essenciais: por um lado, à noção estruturante de que a imagem fotográfica não possui sentido como imagem individual, mas como “caudal”; por outro, à utilização massiva da fotografia em intervalos regulares (e em conjuntos, ou séries) constitui um plano de imagens que, na sua complexidade e ordem, propiciam uma ficção de

³⁷² Idem, p. 186.

³⁷³ Gerhard Richter, “Interview with Doris Von Drathen, 1992”, in *op. cit.*, p. 233.

realidade que, se for suficientemente intensa, pode propor uma aproximação ao real sob a forma mediada e hierarquizada do arquivo.

O título deste grande arquivo fotográfico, *Atlas*, evoca a forma como Walter Benjamin³⁷⁴ se referiu ao inventário alemão efetuado por August Sander³⁷⁵, que tinha a clara noção de que o seu projeto fotográfico só tinha sentido como um *conjunto* de imagens:

“Uma fotografia bem sucedida é só um passo preliminar em direção ao uso inteligente da fotografia... Eu não posso mostrar o meu trabalho numa só foto, nem em duas ou três; afinal de contas, podiam muito bem ser instantâneos. A fotografia é um mosaico que só se transforma em síntese quando é mostrada em massa.”³⁷⁶

O conjunto de artigos de Benjamin que fazem o seu ponto de situação da progressiva invasão massiva da imagem fotográfica – e que apontam para o famoso texto sobre a reprodução mecânica e a obra de arte³⁷⁷ – introduz um conjunto de termos que possuem um importante eco posterior para o entendimento da fotografia: a identificação da fotografia como um

³⁷⁴ Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, *Die Literarische Welt*, n.º 38, 18 septembre, pp. 3-4; n.º 39, 25 septembre, pp. 3-4, et n.º 40, 2 octobre 1931, pp. 7-8

³⁷⁵ August Sander realizou um enorme conjunto de imagens entre 1910 e 1950 que corporalizavam o projeto intitulado *Menschen des 20. Jahrhunderts*. O projeto desenvolvido na Alemanha, antes, durante e no pós-guerra, tenta efetuar um mapa do homem nas suas situações de trabalho, no lazer e na intimidade, partindo de uma estrita divisão social do trabalho, bem como de uma visão sobre a organização social. Durante muito tempo pouco conhecido, tendo-se perdido uma parte substancial dos seus arquivos fotográficos durante os bombardeamentos de Liehndental, onde tinha o estúdio, a obra de August Sander foi finalmente publicada em Munique em 1980, composta por mais de 500 retratos que compõem *Menschen des 20. Jahrhunderts*, numa edição dirigida e compilada pelo seu filho Gunther Sander. A obra de Sander foi objeto de uma primeira retrospectiva fora da Alemanha, no MoMA de Nova Iorque, em 1969.

³⁷⁶ “A successful photo is only a preliminary step toward the intelligent use of photography... I cannot show [my work] in a single photo, nor in two or three; after all, they could as well be snapshots. Photography is like a mosaic that becomes synthesis only when it is presented en masse”, August Sander citado por Ulrich Keller, in “Introduction” a *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, Gunther Sander, ed.. Cambridge, Mass., The MIT Press, 4.ª edição, 1997, p. 36

³⁷⁷ Publicado originalmente em *Zeitschrift für Sozialforschung* V, n.º 1, Nova Iorque, 1936. A tradução inglesa usada (“The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”) é a de Walter Benjamin, *Illuminations* (ed. e notas de Hannah Arendt). Nova Iorque, Harcourt, Brace and World, 2007, pp. 219-253.

“inconsciente ótico” e, termo que lhe é concomitante, a valorização do enorme *corpus* de August Sander como um “projeto, atividade ou processo de mapeamento” (*Übungsatlas*)³⁷⁸. Ambos os termos se referem ao papel da fotografia como indutora da constituição de um corpo de imagens que, na sua sistematicidade de inventariação constitui um equivalente imagético ao “inconsciente coletivo” de Jung, mas possui uma qualidade orientadora. Esta tipologia da orientação espacial providenciada pela fotografia assemelha-se ao *Atlas* como corpo absoluto de orientação espacial, aqui aplicado ao território do uso social da fotografia. Será este o campo que mais nos interessará no sentido da compreensão do uso mapeador do fotográfico no contexto da produção artística contemporânea.

3.1.2. Mnemosyne

Atlas é o nome do Deus grego que suportava o mundo. E sob este nome vieram a ser conhecidas as coleções de mapas, talvez porque Mercator assim se referiu à sua coleção de cartas³⁷⁹. Num certo sentido, portanto, o uso deste termo por Richter parte de um ponto de vista aéreo e cartográfico sobre o mundo das imagens³⁸⁰ – e, também, totalitário –, já que a cartografia remete sempre para um conhecimento visto de fora (de cima, mais precisamente) de um determinado território, inevitavelmente global, exterior, ficcional e codificado. A utilização do termo *Atlas* por Richter possui ainda uma outra conotação, a ligação ao projeto *Bilder Atlas*, ou *Mnemosyne* desenvolvido por Aby Warburg entre 1925 (ou mesmo já em 1924) e 1929, deixado inacabado

³⁷⁸ Cf. Mika Elo, “Walter Benjamin on Photography: Towards Elemental Politics”, *Transformations* 15, novembro de 2007.

³⁷⁹ Cf. Benjamin H.D. Buchloh, “Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, in *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. Nova Iorque e Munique, Prestel, 1998.

³⁸⁰ Christine Buci-Gluksmann, “Der Kartographische Blick der Kunst: Beschreibung und Allegorie”, in *Atlas*. Linz, Kulturhaus, 1997, pp. 55-64.

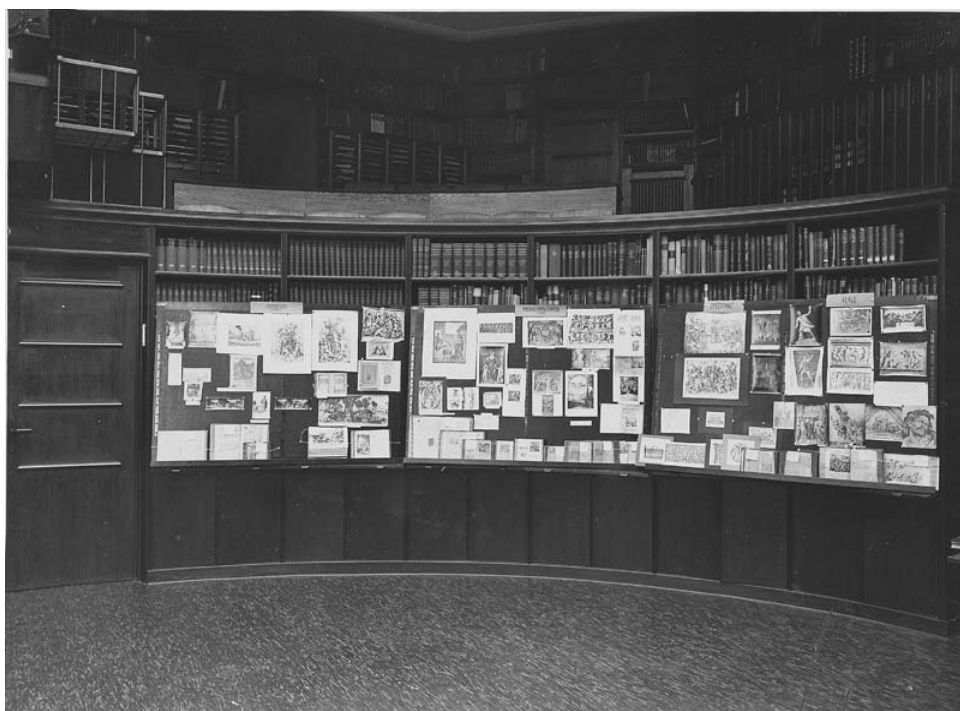
pelo historiador à data da sua morte (e, provavelmente, tratar-se-ia sempre de um projeto votado à incompletude residindo aqui parte da sua poética).

Warburg iniciou o seu projeto de uma história comparada das imagens da arte um ano depois de ter tido alta da Clínica Bellevue, onde foi paciente de Binswanger, em Kreuzlingen, nas margens do Lago Constança, onde passou o período entre 1921 e 1923, embora as suas perturbações datassem de 1918, quando foi internado numa clínica de Hamburgo, sua cidade natal. A história da sua saída da clínica está suficientemente contada e publicada, com o episódio da conferência sobre o “Ritual da Serpente dos Índios Hopi do Novo México”³⁸¹ que serviu para atestar a sua recuperação e capacidade de retomar a atividade de investigação³⁸². A partir do seu regresso a Hamburgo, Warburg encetou o trabalho de organização do enorme depósito catalogado de imagens que (sobretudo) o seu colaborador Fritz Saxl tinha vindo a reunir e foi montando em painéis que iam sendo colocados em torno das estantes da sua biblioteca, promovendo conjuntos de relações entre imagens de proveniências históricas, culturais, étnicas e estéticas diversificadas. Esse esforço de compreensão das mecânicas de relação entre imagens ia sendo acompanhado de produção textual (que só recentemente tem vindo a ser publicada).

Trata-se de um trabalho compósito e nunca acabado, uma constelação de relações visuais que permitiriam encontrar o caminho de desenvolvimento do *pathos*.

³⁸¹ A bibliografia sobre Warburg e o *Ritual da Serpente* é demasiado extensa para ser aqui dissecada. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante: Histoire de l'Art en Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent: Art & Anthropologie*, introduction de Joseph L. Koerner. Paris, Macula, 2003 (sobretudo a introdução de Koerner). Ernst Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*. Londres, Warburg Institute, 1970, pp. 216-227.

³⁸² Embora tenha posteriormente dado instruções a Fritz Saxl para “fazer desaparecer esses papéis”, referindo-se às notas da conferência que, aliás, proferiu sem recurso a um texto escrito prévio. Cf. Joseph Koerner, *op. cit.*



Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg em 1927, com painéis do Atlas Mnemosyne

Segundo Georges Didi-Huberman³⁸³, o *Atlas Mnemosyne* nasce de uma questão que é referida nas notas de Binswanger e na correspondência deste com Aby Warburg: trata-se de uma permanente sensação de desorientação espacial que Warburg mantinha na clínica e que era por este combatida através do uso de “mesas de orientação”. Estas mesas, repletas de objetos que lhe eram familiares, funcionavam como uma constelação de objetos afetivos que eram âncoras de orientação no espaço, como até mesmo durante o tempo que dedicava à leitura (que o historiador nunca abandonou no seu período de internamento). As pranchas do *Atlas* seriam equivalentes a essas mesas de orientação, reportando todo o projeto de *Mnemosyne* para uma questão de articulação espacial-imagética, questão de particular relevo para o nosso ponto de vista, como veremos.

É necessário referir que a proposta de Aby Warburg corporaliza uma possibilidade de concepção da história de arte sedimentada sobre a articulação de planos de conectividade, planos esses que se desenvolveram como móveis,

³⁸³ Cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas: Como Llevar el Mundo a Cuestas?*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, pp. 163-165.

compassíveis de (e vocacionados a) uma determinada mobilidade. A própria estrutura do *Atlas* não pode ser objeto de uma única formulação, tendo durante algum tempo circulado a versão publicada em *Begleitmateriel zum Ausstellung Aby Warburg Mnemosyne*³⁸⁴. Ora, esta possibilidade de constituição de uma psico-história (como se refere Warburg ao seu projeto) é também equivalente à utilização de procedimentos disciplinares que derivam entre a *Kunstgeschichte* e a *Kulturwissenschaft* e, nesse zigzague vão constituindo o desenho provisório e tateante de um campo de saber que se outorga a possibilidade de permanentemente se rearticular em “constelações”³⁸⁵. Ou seja, o espaço aberto pela possibilidade mutuamente remissiva ou mutuamente exclusiva da metodologia de *Mnemosyne* é o da criação de um espaço de pensamento – de um *Denkraum*, em termos físicos a sua própria biblioteca nas palavras de Warburg, de um “espaço analítico” para Claude Imbert³⁸⁶. Essa disposição para o movimento traduz uma vontade nietzschiana de edificar uma disciplina sem nome, através da identificação dos *Pathosformeln* da história e da cultura. Esse termo, *Pathosformeln*, é de difícil tradução, mas podemos tentar traduzi-lo como *fórmulas de pathos*, isto é, uma formulação da história de arte como recorrência de emoções partilhadas, de comunidades emocionais a partir de sobrevivências e ressurgimentos de movimentos. É esta a visão da história de arte que se encontra expressa de uma forma simultaneamente eloquente, complexa e arcaica no *Bilder Atlas*³⁸⁷. De facto, a sua estratégia compositiva funciona através de analogias oriundas de várias instâncias ontológicas, com algumas recorrências (nomeadamente da figura da *Ninfa*³⁸⁸, entidade

³⁸⁴ *Begleitmateriel zum Ausstellung Aby Warburg Mnemosyne*. © Dölling und Gallitz Verlag, s/d.

³⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 173. “Constelações” é o termo usado por Werner Hoffman.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ Cf. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2.^a ed., 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa), *Atlas Mnemosyne* (trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid. Ediciones Akal, 2010.

estruturante do mergulho grego do pensamento warburgiano), criando uma complexa tessitura de relações múltiplas em cada uma das pranchas móveis³⁸⁹. Em termos físicos, o *Bilder Atlas* foi objeto de inúmeras formulações, nenhuma das quais absolutamente final. Quando, em 2000, foi apresentada, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, uma das versões do *Bilder Atlas* de Warburg, a história da chegada à versão em exposição é significativa da própria estrutura do *Atlas*, bem como da organização da biblioteca Warburg, do seu *Denkraum*. De facto, a estrutura do projeto final do historiador segue a forma de organização da *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Na biblioteca que hoje está na Universidade de Londres, a organização bibliográfica não possui catalogação por volume, mas por prateleira, segundo a fórmula da “boa vizinhança”, como o seu criador pretendia, sendo, portanto, objeto de uma movimentação háptica, tátil, de pesquisa – e implicando uma navegação espacial. Os volumes estão permanentemente a encontrar outra ordem na prateleira, e, portanto, a consulta é efetuada a partir do manuseamento direto dos exemplares, refazendo um *pathosformel* e, sistematicamente, chamando a atenção para os intervalos entre corpos teóricos. Este pequeno prolegómeno sobre a biblioteca é importante para se compreender que o *Bilder Atlas* começou como uma acumulação de imagens que estavam colocadas sobre painéis negros ou revestidos de tecido, nos quais as imagens iam sendo fixadas. Ora, esta metodologia possuía duas instâncias móveis de combinação: no interior de cada painel e de painel para painel. Qualquer delas se compunha de combinatórias fungíveis e transitórias. Assim, a pesquisa efetuada em busca de uma versão do *Bilder Atlas* no Warburg Institute (antes da publicação da versão provisoriamente estabilizada pela equipa de Martin Warnke) foi realizada no meio de um número imenso de caixas com fotografias de painéis, sem qualquer ordem aparente. Depois de alguns dias de total embaraço e desorientação, foi encontrado um dossier que

³⁸⁸ Cf. *Projecto Mnemosyne, The Mnemosyne Project* (ed. Delfim Sardo). Coimbra, Encontros de Fotografia, 2000.

³⁸⁹ Etienne Samain, “As Mnemosyne (s) de Warburg entre Antropologia, Imagens e Arte”, *Revista Poiésis* 17, pp. 29-51, julho de 2011.

possuía inscrito, pela mão de Gertrud Bing, secretária do historiador e seu braço direito até à sua morte, a frase “*Bilder Atlas, Working copy, 1928*”. Assim, a versão exposta em Coimbra foi uma das muitas cópias de trabalho anotadas pelo próprio Warburg, constituindo um momento referenciável do *Bilder Atlas*, mas não qualquer formulação privilegiada, aliás impossível de conceber na própria ótica do projeto³⁹⁰.

Uma das mais interessantes conclusões ao analisar o exemplar exposto em Coimbra em 2000³⁹¹, reside no facto de ser notória a presença de um fascínio pelo congelamento do movimento. Philippe-Alain Michaud refere este fascínio como uma recorrência do *Pathosformel* na sua versão “mie”, que em japonês significa o congelamento do movimento no seu momento de maior intensidade no teatro Kabuki³⁹². Para Giorgio Agamben, esta é a presença de uma fantasmática³⁹³, fazendo alusão à ideia de congelamento súbito do movimento descrita por Domenico de Ferrara, no seu *L'Arte de Ballare* de 1455³⁹⁴.

Os fantasmas de Aby Warburg são, portanto, os momentos fotográficos incluídos no compósito que é o *Bilder Atlas*, possuindo um valor de arquivo nómada. A questão que Warburg, na sua arqueologia dos processos de sobrevivência, demonstra é, no entanto, já outra: a do intervalo entre as imagens. Ou seja, a “regra da boa convivência” que permite aresentar, lado a lado (isto é, *Nebeneinander*), imagens de proveniência e contextos diversos, criando uma rede de múltiplas entradas e narrativas que mutuamente possibilitam *constelações de sentido* assentes na ideia de intervalo entre as imagens, espaço físico que as delimita e define. Aliás, de uma forma rigorosamente física, a metodologia de exposição em conferência de Warburg evolui para deixar de usar a projeção de diapositivos dupla (e tinha sido um

³⁹⁰ Cf. *Projeto Mnemosyne, The Mnemosyne Project* (ed. Delfim Sardo). Coimbra, Encontros de Fotografia, 2000, bem como Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, p. 460.

³⁹¹ As páginas do dossiê foram desmembradas e expostas em versão sequencial no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

³⁹² Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nova Iorque, Zone Books, 2004 (edição em francês, *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*. Paris, Éditions Macula, 1998).

³⁹³ Cf. cap. 4.

³⁹⁴ Giorgio Agamben, *Image et Mémoire, Écrits sur l'Image, la Dance et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

pioneiro no uso dos diapositivos a cor projetados já em 1912) para colocar os seus grandes painéis de *constelações de imagens* no semicírculo da sua *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* que ia peripateticamente percorrendo, como efetuou na conferência sobre Rembrandt em 1926³⁹⁵. E, nesse sentido, a sua versão fundadora da iconologia centra-se no *intervalo*, isto é, na forma de conexão entre imagens, detalhes, vistas de diferentes objetos fotografados de diferentes proveniências de uma forma caleidoscópica, como define Gombrich. Constitui-se, portanto, como uma *iconologia do intervalo*, nunca centrada na interpretação reificadora da imagem própria da iconografia, tal como Erwin Panofsky a veio a constituir, mas assente na noção de que não existe uma verdade da imagem a desvelar, mas, bem pelo contrário, que é sobre o intervalo, sobre o que não está lá, sobre o salto e a falta que o discurso narrativo em torno das imagens se pode construir – que pode viver a sua forma de reconstruir as diferentes *fórmulas do Pathos* que configuram o interior da memória coletiva onde o historiador pretende mergulhar para constituir a sua psico-história. Assim, a fotografia serve como momento congelado cujo sentido só se pode constituir na reconstrução do movimento que leva-de-uma-forma-a-outra, não sendo, portanto, o sentido o habitante da imagem fotográfica, mas do processo de relação que instaura um movimento. Diga-se que esse movimento não é um fluxo contínuo, mas sempre uma série de saltos, ora empáticos, ora vertiginosos – como Binswanger, aliás, reconheceu³⁹⁶.

Diz o historiador (repare-se, referindo-se a imagens fixas):

“Atribuição do movimento. Para atribuir movimento a uma figura que não está em movimento, é necessário acordar uma série de imagens que encadeiam umas nas outras – não uma imagem isolada (*kein einzelnes Bild*): uma perda da contemplação calma.”³⁹⁷

³⁹⁵ Ernst Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. Londres, The Warburg Institute, 1970, 229-238, e também Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 457.

³⁹⁶ Idem, p. 472.

³⁹⁷ Aby Warburg, 1888-1905, *Grundlegende Bruckstückzu einer monistischen Kunstpsychologie*. Londres, Warburg Institute Archive, III, 43, 1-2. Nota citada por Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 484 (tradução, do francês, do autor).

A questão do intervalo conhecia, entretanto, outros desenvolvimentos, nomeadamente com o surgimento do termo nos escritos de Sergei Eisenstein³⁹⁸ e Dziga Vertov. Esta questão, a que regressaremos no próximo capítulo, merece aqui ser introduzida na forma como o último a define, centrando a arte do movimento não no movimento em si, mas “nos intervalos que levam o movimento a uma resolução cinética”³⁹⁹.

Como veremos, é durante o período de 1924-1930 que se desenha a teoria da montagem cinematográfica no contexto soviético (com os referidos Eisenstein e Vertov), mas também no espaço europeu (com Jean Epstein e Louis Delluc, Joris Ivens, Hans Richter) no estabelecimento de uma teoria do intervalo que, por vários processos, tenta cortar com a ideia de um *continuum* espaciotemporal na criação de relativizações perspetivas – a que não é estranha a influência, eventualmente em versão popularizada, da teoria da relatividade de Einstein, bem como da crescente influência da Psicanálise freudiana, para além de uma recursiva analogia com a música^{400, 401}.

Em 1927, na apresentação que efetuou do seu trabalho para conseguir um novo financiamento para a sua biblioteca⁴⁰², intitulada *Vom Arsenal zum Laboratorium*, a sua biografia intelectual aparece como dedicada às contradições inerentes à proximidade entre o trabalho intelectual da História da

³⁹⁸ Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*. Nova Iorque, Harcourt Brace and World, 1949, p. 47.

³⁹⁹ Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (ed. Annette Michelson). Berkeley, University of California Press, 1984, p. 8.

⁴⁰⁰ A este respeito, o mapa de influências pode ser estendido a James Joyce e à lógica de montagem de *Ulysses*, mas também, no interior do pensamento marxista, à influência de *A Ideologia Alemã*, nomeadamente em Vertov. Para um mapeamento destes processos, cf. Annette Michelson, “The Wings of Hypotheses”: On Montage and the Theory of the Interval”, in Maud Levine *et al.*, *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass., The MIT Press, e Institute of Contemporary Art, Boston, 1992, pp. 61-81.

⁴⁰¹ Na relação entre Aby Warburg e a questão específica da montagem cinematográfica, cf. Philippe-Alain Michaud, *op. cit.* (sobretudo pp. 41-92).

⁴⁰² O financiamento da Biblioteca Warburg era garantida pela administração do Banco Warburg, de cuja liderança o historiador abdicou (como filho primogénito) em favor dos seus irmãos, em troca do financiamento perpetuo da biblioteca e das suas investigações (a família Warburg surge nalguns relatos como a mais antiga família de banqueiros da Europa). Periodicamente, Aby Warburg tinha de apresentar relatórios sobre a biblioteca, as aquisições, as investigações realizadas e o seu percurso pessoal para garantir a continuidade do financiamento. Cf. Ernst Gombrich, *op. cit.*

Arte e a complexidade da dinâmica da vida, tarefa última do investigador da cultura. É interessante compreender este uso pioneiro do termo “laboratório”⁴⁰³, agora possível pela natureza comparativa do seu uso da fotografia, podemos já adiantar, como montagem e edição. Ou seja, o uso da imagem fotográfica em Warburg aponta para o estabelecimento de protocolos móveis e experimentais de agregação dos diferentes planos fotográficos, não sob o ponto de vista da acumulação heteróclita (o *Arzenal*), mas na tentativa de constituir planos possíveis de sentido a partir da possível unidade paradoxal do conjunto. Da *série*, podemos acrescentar.



Aby Warburg, *Bilder Atlas*, detalhe, 1928

⁴⁰³ Curiosamente tão próximo do seu uso por Lissitzky para o contexto da criação artística.

3.1.3 Do salto à série

Entre Sander e Warburg, por um lado, Benjamin e Kracauer (como veremos), por outro, até Richter⁴⁰⁴, fica definida uma tipologia de uso da fotografia, dentro ou fora do estrito universo artístico, que merece ser analisada, porque possui no seu interior uma das instâncias de questionamento da imagem fotográfica mais intensamente ligadas à questão do espaço, do intervalo, da profundidade e da série – e, claro, a consequente ligação ao cinema, à imagem em movimento⁴⁰⁵. Começa a desenhar-se um triângulo que comporta uma zona significativa do percurso do fotográfico⁴⁰⁶ que, não só migra, como redesenha

⁴⁰⁴ Benjamin Buchloh, no texto “Warburg’s Paragon”, já citado, junta ao exemplo de Gerhard Richter os de Bernd e Hilla Becher, Christian Boltanski e Marcel Broodthaers. Embora a acumulação de imagens fotográficas em qualquer dos casos o pareça propor, não é este o nosso ponto de vista: de facto, a tipologia de acumulação e relação entre imagens destes diversos artistas obedece a diferentes categorias de exercício de distância; entre o mapeamento arquivístico segundo a tipologia da enciclopédia dos Becher até ao universo claramente ficcional do Museu de Broodthaers existe a mesma similitude que entre a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert e o *Dictionnaire Critique* de Bataille. Esta diferença não exclui, no entanto, um ponto de comunhão que é o foco deste texto: a perda de relevo no universo da arte contemporânea da imagem fotográfica em função da série de imagens.

⁴⁰⁵ A esta instância de debate sobre o fotográfico se deve, necessariamente, associar uma outra sobre o a imagem projetada e a questão da espacialidade. Regressaremos a este tema no capítulo 3.2, “A sala, o projetor e nós que lá moramos”.

⁴⁰⁶ Utilizamos o termo “fotográfico” para reforçarmos a noção de que a fotografia, na multiplicidade de procedimentos e funções sociais que recobre, não pode consubstanciar uma identidade tipológica – senão a que decorre do uso de um conjunto de metodologias técnicas e equipamentos, o que não é, manifestamente, suficiente. De facto, existem muitas práticas que podem ser adjetivadas como fotográficas (na medida em que utilizam dispositivos óticos para a captação de imagens, independentemente do seu processo de fixação ou da sua função), não constituindo, no entanto, uma unidade que possa ser recoberta por um nome que instaure um género na aceção que temos vindo a usar deste termo. De uma forma simples, poderíamos dizer que o *Bilder Atlas* é um trabalho “fotográfico”, mas não é “fotografia” (de facto, é História da Arte e da Cultura), o que não significa que a sua condição fotográfica não constitua um dos seus próprios, refletindo-se, espelhando e reformulando o campo lato do fotográfico. Eventualmente sem tocar na disciplina fotográfica – mas essa não é uma zona do foco desta pesquisa. Quando hoje falamos em fotografia no campo das artes visuais – e estamos aqui no plano contrário aos que afirmam a fotografia para lá dos seus contextos culturais de receção –, necessitamos, para perceber o seu lugar e o seu estatuto, de estabelecer alguns percursos genealógicos, e é deles que trata este capítulo. Sérgio Mah (“A Imagem Cesura”, in *LisboaPhoto 2005*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 15) resume a questão da seguinte forma: “Nesse sentido devemos cada vez mais reconhecer que o fotográfico não é uma categoria exclusiva à fotografia, ou seja, o fotográfico é uma condição transversal a vários géneros e práticas da imagem – desde a pintura à fotografia, passando pelo cinema e pelo vídeo – e liga-se sobretudo a um regime de visualidade vinculado a um tipo de imagem com um elevado potencial de figuração da realidade, que reduz a perceção do tempo e do espaço a uma unidade fixa, constituindo um imaginário de instantes separados.

epistemologicamente os seus uso e sentido: a imagem fotográfica como montagem de conexões, a produção de imagens em séries que vão estabelecendo uma nova aceção para o sentido e a ligação de ambas estas tónicas com a espacialidade que, como vimos, atravessa a arte do século XX.

Um dos textos fundadores sobre a questão da serialidade⁴⁰⁷ foi escrito por John Coplans em 1968⁴⁰⁸. O fotógrafo (à data, diretor da *Artforum*) define a “imagética serial como um tipo de forma ou estrutura partilhada igualmente por cada trabalho num grupo de obras relacionadas realizadas por um artista (...) a serialidade é identificada por uma particular inter-relação, rigorosamente

Por outras palavras, uma oportuna e produtiva *iconologia do intervalo* que potencia uma perceção concentrada e deambulatória que necessariamente reconstitui a nossa relação com a realidade.” Fica para discussão posterior o facto de a fotografia, na sua utilização serial (convocando a dimensão iconológica do intervalo) não demitir, precisamente, a questão da reificação do instante.

⁴⁰⁷ Centramo-nos aqui na serialidade no campo da imagem, não tomando em consideração um outro campo de surgimento da série, pioneiro e definidor, na música. O termo *technique sérielle*, ou *oeuvre sériel*, ou mesmo *travail sérielle*, foi usado pela primeira vez por René Leibowitz em 1947 para se referir ao dodecafonismo que Schönberg tinha vindo a desenvolver desde 1923. Existe uma ligação entre o surgimento da lógica serial no mesmo ano em Rodschenko e a proposta de *Zwölftonmusik* (como é referida pelo compositor em 1927) que radica na influência linguística que as artes, em sentido amplo, assumem, em parte, pela influência de Roman Jakobson e, mais tarde, de Saussure. No entanto, no campo da música, a questão da serialidade conhece desenvolvimentos compositivos muito precisos, com algumas variações no uso em relação a Anton Webern (por Olivier Messiaen), Karlheinz Stockhausen, a partir da década de cinquenta, e Pierre Boulez. O último opta pelo termo alemão *serielle Musik* para definir a música de completo controle tonal (*totale Tonordnung Musik*), numa distinção já em relação ao dodecafonismo de Schönberg que viria a ser sistematizado na revista, da qual saíram oito números, *Die Reihe – Informationen über serielle Musik* editada por Stockhausen e Herbert Eimert entre 1955 e 1962. Repare-se como existe aqui, neste processo de transformação do modernismo, uma viragem no sentido de uma totalidade composicional que, no entanto, só é possível compreender na estrutura linguístico-compositiva da música. A este respeito, cf. Markus Bandur, *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research in Music and Architecture*. Basileia, Boston, Berlim, Birkhäuser, 2001, p. 11 ss. De notar ainda que, neste pequeno volume, Markus Bandur efetua uma comparação entre o serialismo em música e a desconstrução em arquitetura, efetuando, também aqui, um arco de conexão entre o modernismo e a desconstrução pós-moderna (ou seja, entre o movimento De Stijl, Corbusier e Frank Lloyd Wright, por um lado, e Tschumi, Eisenman e Liebeskind, por outro) sob a égide da assimetria e recusa da repetição. No último caso seria, no entanto, necessário compreender se se trata de uma efetiva recusa da repetição, ou de uma mudança da escala da repetição em séries muito mais amplas, mas a curta dimensão da obra não permite esse debate final.

⁴⁰⁸ O texto foi publicado pela primeira vez com o título “Definition” no catálogo *Serial Imagery*. Pasadena Art Museum e New York Graphic Society, setembro de 1968. Foi posteriormente incluído com o título “Serial Imagery: Definition”, in John Coplans, *Provocations: Writings by John Coplans*, ed. por Stuart Morgan. Londres, London Projects, 1999, pp. 77-92.

consistente, de estrutura ou sintaxe: estruturas seriais são produzidas por um único e indivisível processo que liga a estrutura interna de um trabalho à de outros trabalhos num todo diferenciado.⁴⁰⁹”

A questão é que a imagética serial é capaz de expansão infinita, sendo o seu autor o único responsável pela determinação (ou não) do âmbito e gramática de uma série. Neste contexto de produção serial, a questão do sentido (e, poderíamos acrescentar, a questão estritamente formal) é indexada à estrutura interna de relações e alterações que a série permite na lógica da progressão que instaura, opondo-se, radicalmente, à noção de obra-prima – isto é, à noção de imagem que propõe a sua reificação como objeto portador de sentido. Lászlo Moholy-Nagy, em 1946, sintetizava este ponto de vista da seguinte forma:

“Não há nada mais surpreendente, na sua naturalidade e sequência orgânica, mais formalmente simples do que a série fotográfica. É o culminar lógico da fotografia – visão em movimento. A série já não é uma “imagem” (*picture*) e os canones da estética pictórica (*pictorial aesthetics*) só lhe podem ser aplicados *mutatis mutandis*. Aqui, a imagem isolada perde a sua identidade separada e torna-se parte de um conjunto; transforma-se num elemento estrutural de um todo que é a coisa em-si-mesma. Na sequência de separáveis mas inseparáveis partes, a série fotográfica (...) pode ser uma arma potente ou terna poesia.”⁴¹⁰

No universo do fotográfico, o uso que os surrealistas efetuaram da fotografia (de Man Ray a Hans Bellmer, passando por Jacques-André Boiffard até Paul Outerbridge⁴¹¹) é significativo desta demissão da obra enquanto imagem única em função do uso de séries que devem ser vistas como conjuntos que exploram âmbitos de estranheza instauradora de ambientes cujo sentido nebuloso só é intuível a partir da complexidade intrarremissiva que desenham.

⁴⁰⁹ Idem, p. 77.

⁴¹⁰ Lászlo Moholy-Nagy, “Image/Sequence/Series”, in Lászlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*. Chicago, Institute of Design, 1947, p. 208.

⁴¹¹ Cf. Rosalind Krauss, *L’Explosante Fixe, Photographie et Surréalisme*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.



Salvador Dalí, *Phénomène de l'Extase*, 1933

Embora a serialidade seja uma constante nos vários gêneros da prática artística – desde a pintura à escultura⁴¹² –, existe uma recursividade do uso serial na fotografia (que deriva da reproduzibilidade mecânica ou, mais recentemente, digital) que lhe permitiu a libertação em relação ao pictorialismo e que é inerente à própria prática mapeadora de muitos fotógrafos. Esta opção permitiu a rotação da questão da imagem *per se* para a “complexidade das decisões dos

⁴¹² No campo da pintura, os exemplos são inúmeros, desde Yves Klein a Lucio Fontana, Ad Reinhardt, Joseph Albers, Gerhard Richter, Blinky Palermo, etc. No campo da escultura (ou do trabalho tridimensional), a serialidade seria um dos dispositivos mais relevantes a partir da geração minimal, com os trabalhos de Larry Bell, Donald Judd, Sol Lewitt, Carl Andre, etc. Mesmo mais recentemente, os trabalhos de Sherrie Levine e de Rachel Whiteread continuam a lógica serial como forma de criticar o relevo do objeto, ou de criticar a possibilidade do monumento.

artistas e a natureza do seu projeto como um todo”⁴¹³. Isto é, a serialidade revela a importância do sistema de tomada de decisão pelo artista, propondo uma tônica no processo conectivo em detrimento da univocidade da imagem individual – e esta é a questão central. Assim, o problema do sentido e relevo da série implica uma permanente remissão contextual centrada no problema dos limites da série, da sua lógica face a outras, da epistemologia de procedimento que assenta sobre a similitude, a diferença, a escala, o critério de reunião das imagens. A série define, para além da sua conectividade interna, um relevo face a um universo de ficção sobre um ritual de repetição que só possui a sua viabilidade numa ficção autoral ampla.

Ora, seria esta qualidade serial que se instaura a partir do modernismo que iria migrar de forma fluida para o contexto do pós-Guerra, alterando-se a questão da criação do universo ficcional ou documental proposto pelo mecanismo serial.

Assim, a serialidade foi-se instalando como um dos transcendentais da prática fotográfica, descolando a fotografia do problema da imagem como instante temporal – o seu próprio mais revisitado⁴¹⁴ – para possibilitar o exercício da fotografia como um processo que não se deixa reificar na estética da imagem (fotográfica, com as suas regras lumínicas, determinações canónicas, com a luxúria pictórica dos cinzentos que configuram uma identidade disciplinar⁴¹⁵). Ambas as determinações (a do registo do instante e a do cânone estético) tinham vindo a produzir alguns dos mais importantes textos sobre a fotografia que enformaram grande parte da teoria fotográfica do século XX, nomeadamente os textos de Roland Barthes⁴¹⁶, Susan Sontag⁴¹⁷ ou Vilém

⁴¹³ John Coplans, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹⁴ Aquilo a que Roland Barthes (*La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, 1980) chama “a contingência pura da fotografia”.

⁴¹⁵ A este respeito, é interessante verificar o texto já clássico de Vilém Flusser (*Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen, European Photography, 1984, pp. 29-34), na qual o autor identifica o preto e branco como a materialização de uma teoria sobre a perfeição da imagem e do mundo recortado pelo processo de “caça” do fotógrafo. Neste sentido, o preto e branco – a escala de cinzas – representa uma efetiva conceptualização do processo de fotografar.

⁴¹⁶ Ver *supra*, nota 345.

Flusser⁴¹⁸, textos publicados, aliás, num arco de cerca de dez anos. Em qualquer destes casos, no entanto, o centro do debate teórico é colocado na fotografia como “instante” e não na fotografia como serialidade de imagens que, independentemente da origem dos seus componentes, convoca um contexto pela estrutura de recorrência, repetição ou amplitude do processo de edição e montagem.

No contexto português, podemos invocar dois artistas cuja obra usa sempre processos seriais: Jorge Molder e Helena Almeida. Artistas com obras iniciadas em diferentes períodos (Jorge Molder na década de setenta, Helena Almeida na década anterior) possuem também diferentes genealogias, embora ambos os trabalhos usem sistematicamente processos de autorrepresentação (se bem que raramente de autorretrato⁴¹⁹).



Jorge Molder, série *Anatomia e Boxe*, 1997. Instalação no Museu Berardo, Coleção António Cachola

⁴¹⁷ Susan Sontag, *On Photography*. Londres, Penguin Books, 1973 (tradução portuguesa de José Afonso Furtado, *Ensaio sobre Fotografia*, Dom Quixote, 1986).

⁴¹⁸ Vilém Flusser, *op. cit.*

⁴¹⁹ Cf. Delfim Sardo, *Jorge Molder: O Espelho Duplo*. Lisboa, Caminho, 2006.

Jorge Molder tem vindo a defender que a natureza serial do seu trabalho reside numa instância de critérios que não se situam ao nível do verbalizável, ou mesmo do conceptual, mas na imanência do encontro de cada imagem, ponto de vista que definiu na entrevista com John Coplans na qual, naturalmente, a questão da serialidade surgiu⁴²⁰. Em Helena Almeida, a natureza serial de cada obra reside no método criativo da artista, que trabalha sempre a partir de situações que são primeiro desenhadas, posteriormente filmadas e só então fotografadas. Cada imagem é uma parte num contínuo que possui uma qualidade interna performativa porque lida com uma sucessão de poses que a artista toma como momentos da exploração de um problema: a relação com objetos, a variação de situações em torno de adereços, a relação entre o interior e o exterior, etc. Frequentemente, as suas obras constituem séries que possuem início e fim, como momentos de uma progressão, outras vezes são progressões abertas, segundo a tipologia dos quatro tipos de série de Coplans⁴²¹. Ainda no caso de Helena Almeida, a recursividade do mesmo lugar no ateliê onde as imagens são captadas⁴²² transforma a sua obra numa hípersérie, ou seja, numa infinda e inconclusiva série de séries na qual se inscreve a amplitude humana do seu trabalho e onde são reconhecíveis as questões de género, a presença da morte, a temática da dor ou do envelhecimento, a questão identitária – enfim, todas as enormes questões que humanisticamente enformam o seu trabalho, nunca pomposamente tratadas em cada série individualmente.

A série é, portanto, a metodologia segundo a qual cada imagem outorga campos de mais-valia de sentido pela metodologia da vizinhança, especializando a obra no sentido da intensidade.

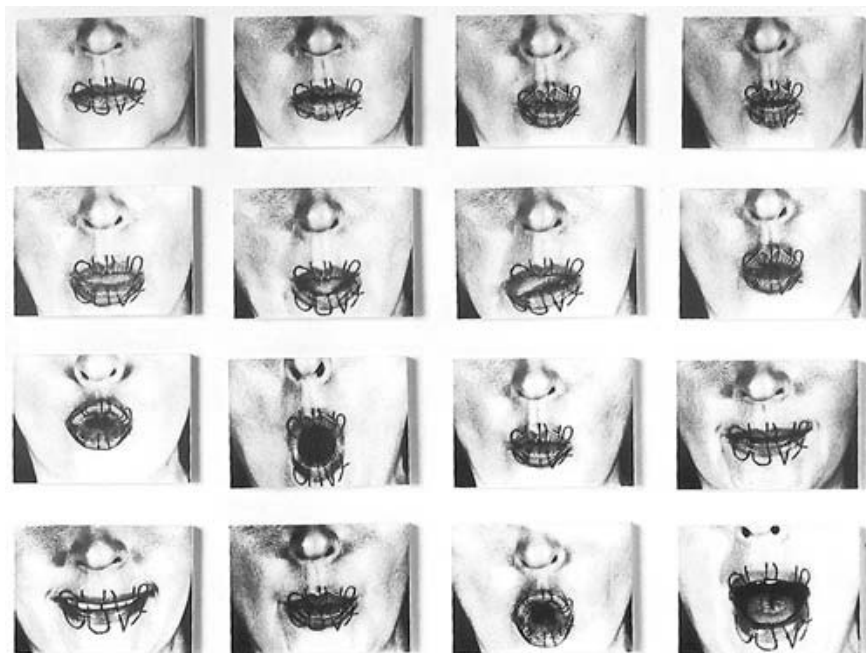
⁴²⁰ Cf. “Entrevista com John Coplans”, in *Luxury Bound: a Fotografia de Jorge Molder* (ed. Delfim Sardo). Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

⁴²¹ John Coplans cita Edward V. Huntington (referindo-se à teoria de variáveis de Dedekind-Cantor): “... no que diz respeito à existência de primeiro e último elementos, todas as séries podem ser divididas em quatro grupos: 1) as que não têm primeiro nem último elementos; 2) as que possuem primeiro elemento, mas não o último; 3) as que possuem último elemento, mas não o primeiro; e 4) as que têm primeiro e último elementos.”, John Coplans, *op. cit.*, p. 79.

⁴²² Cf. Delfim Sardo, *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*. Lisboa, CCB/Bial, 2004.

Algumas séries são paradigmáticas desta tipologia, como a série *Sente-me, ouve-me, vê-me*, de 1979, na qual cada componente é, em si mesmo, uma subsérie dentro do conjunto, incluindo um vídeo que, quase didaticamente, explicita a relação entre serialidade e cinemática⁴²³.

Como diz Gilles Deleuze, “a forma serial realiza-se, necessariamente, na simultaneidade de, pelo menos, duas séries (...) a fórmula serial é, portanto, essencialmente multisserial”⁴²⁴. Esta multisserialidade é complexa, porque é no interior da sua divergência que se produz o sentido.



Helena Almeida, da série *Sente-me, ouve-me, vê-me*, 1979
Coleção Caixa Geral de Depósitos

⁴²³ A este respeito, cf. Delfim Sardo, *Helena Almeida*. Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, e, também do autor, *Abrir a Caixa: a Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa, Culturgest, 2010, bem como *Caderno de Campo*. Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2006 (o texto homónimo foi também reproduzido em *Helena Almeida: Tela rosa para vestir*. Madrid, Fundación Telefónica, 2008).

⁴²⁴ Gilles Deleuze, *Logiques du Sens*. Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 50.

3.1.4. Montagem

Recursivamente a questão da fotocolagem (primeiro) e da fotomontagem (depois) como dispositivos de construção imagética que usam o fotográfico são referidas a propósito da construção dos compósitos de imagens fotográficas que temos vindo a mencionar. Importa, agora, distingui-los e encontrar os seus polos de contacto, sendo, para tal, importante referir a sua genealogia, nomeadamente com Gustav Klucis, Lissitzky, Rodschenko e John Hartfield – até porque se trata de procedimentos que tiveram desenvolvimentos simultâneos, entre 1919 e 1921, por vezes com consequências que se cruzam⁴²⁵.

Numa primeira instância, a adoção destas tipologias de criação de imagens de suporte fotográfico que derivam da adoção de uma estratégia combinatória no tratamento da realidade apresentada tem a sua origem no movimento Dada, em Kurt Schwitters e Moholy-Nagy. No entanto, uma operação de profunda transformação, na opinião de Benjamin Buchloh⁴²⁶, iria ocorrer em 1925 e consiste na substituição do uso paradoxal e de choque da imagem compósita por uma outra tipologia, mais da ordem do arquivístico. Curiosamente, esta utilização da fotografia é oriunda dos mesmos autores que tinham promovido a fotomontagem e a colagem como processos de estranhamento, agora convertidos a um uso social da fotografia, próximos do modelo historiográfico dos “Annales”. No entanto, este uso historicizado e politizado da imagem fotográfica continua a resultar na produção de imagens compósitas de pré-imagens de outras proveniências, tomadas ora como material de montagem, ora como fotografias “finais”.

⁴²⁵ Benjamin Buchloh (*op. cit.*, p. 52) aponta Wolfgang Kemp (“Benjamin und Aby Warburg”, in *Kritische Berichte*, 3, n.º 1, 1975, p. 5) como sendo o primeiro a aproximar o trabalho de Warburg da montagem surrealista. No entanto, o foco de Kemp seria a similitude entre o *Atlas e Passagenwerk* de Walter Benjamin.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 54.

Na sua crítica ao historicismo, Siegfried Kracauer⁴²⁷ fala (com a ironia que o caracteriza) de uma sintonia entre o surgimento da fotografia no século XIX e o início dos estudos filológicos sobre Goethe, ambas manifestações da crença num *continuum* (espacial, no caso da fotografia, temporal no caso do historicismo). Kracauer, que opõe ao contínuo a opacidade da memória, continua, no entanto, um debate sobre o fotográfico que se centra no problema da representação enquanto *mimesis* (que é, em si mesma, só uma das possíveis versões da questão representacional). O centro do texto de Kracauer é a convicção de que a fotografia (cada fotografia) na sua aparência de “imagem-ur” – de imagem originária e seminal –, levanta um véu de invisibilidade sobre a transparência do objeto porque destrói a capacidade seletiva da memória face à presença do corte que opera. A crítica de Kracauer continua, no entanto, dizendo que a fotografia, quando envelhece, transforma e simplifica o seu objeto, tornando-o desadequado – porque ela mesma se torna numa imagem desadequada, o que é evidente com as “revistas ilustradas” que banalizam a representação fotográfica ao ponto da irrelevância⁴²⁸. A última parte do texto, no entanto, abre para um outro uso da fotografia: se o conjunto das fotografias existentes é o inventário geral do mundo, um dia chegará no qual a posição relativa de cada uma dessas imagens constituirá o problema.

Ora, este uso da fotografia, que levanta a questão da posição relativa de cada uma das imagens que compõem um determinado corpo de inventário (ou léxico), pode ser situado em dois vetores: como vimos, na constituição de constelações seriais de imagens que produzem, na sua totalidade, uma possibilidade internamente conectiva; e na consciência do carácter compósito de cada imagem no contexto da sua relação mútua. Buchloh⁴²⁹ liga esta última e nova aceção do dispositivo fotográfico a um dado histórico, o crescimento da

⁴²⁷ Siegfried Kracauer, “Photography”, in *The Mass Ornament: Weimar Essays. Translated, Edited and with an Introduction by Thomas Y. Levin*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993 (original alemão: *Ornament der Masse*, de 1963), p. 49.

⁴²⁸ Curiosamente, passados quarenta anos, o ponto de vista de Susan Sontag é precisamente o inverso: o de que a fotografia, no processo de envelhecimento, constrói uma aura própria ligada à melancolia da memória. Cf. Susan Sontag, *op. cit.* (edição portuguesa), p. 53 ss.

⁴²⁹ Idem, p. 55.

tipografia e das tecnologias de reprodução de imagem, ficando, assim, aberto um campo de estabelecimento de uma cultura fotográfica de massas (precisamente, o foco de desconfiança de Kracauer). No entanto, poderíamos alargar esta alteração a um outro dado, o da constituição de uma cultura do uso público da fotografia – sobretudo na realização de exposições que se servem de imagens fotográficas numa escala até então inédita.

Detenhamo-nos um pouco na primeira destas aceções.

Um dos conceitos centrais para abordarmos a geneologia da imagem como compósito (como colagem ou fotomontagem) é o termo russo *faktura* que foi definido por David Burljuk no manifesto futurista de 1912 “Uma bofetada no gosto do público”⁴³⁰, de facto um dos cadinhos a que se reportam todas as posteriores vanguardas russas. Nesse texto, como em textos posteriores de Tarabukin e Mikhail Larionov, *faktura*, como uma efetiva categoria estética, é usada em referência à utilização de materiais específicos a partir de um plano construtivo – e já vimos que o termo *Konstruksia* se refere a projeto e especialidade⁴³¹ –, numa relação de extrema proximidade com o espectador, não só entendido como sujeito percetivo mas sobretudo entendido num plano social de receção da obra de arte. A tónica na *faktura* durante estes anos das vanguardas russas representa uma rotação da ideia de *faktura* como a ultrapassagem da materialidade na conversão espiritual que a proficiência artística pode fornecer para um entendimento claramente materialista sobre as qualidades físicas que uma determinada manipulação da matéria permite na construção da forma.

Esta maneira de entender a inevitabilidade da forma passa por um entendimento, poderíamos dizer, estrutural-linguístico da prática artística, de

⁴³⁰ David Burljuk e Mikhail Larionov (no *Manifesto Raionista*) terão sido os primeiros a usar o termo *faktura* no contexto da criação artística de vanguarda, embora Vladimir Markov já tivesse usado o termo no contexto da pintura de ícones em 1914. A este respeito, cf. Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography”, originalmente publicado na Revista *October* n.º 30, outono de 1984, posteriormente em Richard Bolton, *The Contest of Meaning*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984, pp. 49-80, e, mais recentemente, em AA.VV., *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man*. Barcelona, MACBA, 2008, pp. 29-61.

⁴³¹ Cf. p.38.

que Rodshenko é um representante fundamental, desde as suas experiências no campo alargado da escultura e do monocromatismo na pintura, como vimos, até ao papel no campo do uso da fotografia, da fotomontagem e das exposições fotográficas. Ora, a necessidade de efetuar uma desmontagem sintagmática da obra de arte traz consigo um movimento em direção a um entendimento produtivo da obra de arte – a obra como construção – e, portanto, uma aproximação aos processos sociais de produção. A metáfora do laboratório que germinava desde o início da década de vinte⁴³² e a proximidade em relação a sistemas sociais de produção (a proximidade em relação a um *taylorismo social*, como diz Buchloh⁴³³) significam, necessariamente, uma necessidade de encontrar procedimentos artísticos que se aproximam claramente de processos reprodutivos, que corporalizam uma alegoria societal. A primeira consequência desta preocupação transversal de muitos artistas, teóricos e arquitetos russos (de Tatlin a Lissitzky, de Malevitch a Larionov, de Burliuk a Roman Jakobson) é uma tónica nas condições hápticas da obra e a progressiva direção escultórica e, posteriormente, arquitetónica da criação artística. A segunda consequência situa-se ao nível da necessidade de utilização de processos mecânicos de produção artística, desde a tipografia à fotografia⁴³⁴, com a vantagem de a *faktura* não poder aqui – ao contrário do que sucede na pintura – ser objeto de assinatura porque a interposição do processo produtivo mecânico a torna obsoleta, libertando assim a imagem do seu contexto de mercadoria para a mergulhar no sistema de circulação social. Nesse sentido, a espacialidade que Rodshenko procura (como Tatlin, Lissitzky e outros) parte de um primado de continuidade do espaço real no espaço da obra de arte – e daí o uso sistemático de espelhos e de materiais refletores –, mas também a adoção da máquina maravilhosa de gerar duplos do mundo e do corpo, a fotografia, e do laboratório, na versão de laboratório fotográfico, como ferramenta, ou seja, simultaneamente como dispositivo técnico e suporte.

⁴³² Dentro do grupo construtivista existe mesmo a denominação Grupo do Laboratório.

⁴³³ Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography”, in Richard Bolton, *The Contest of Meaning*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984, pp. 49-80.

⁴³⁴ Idem, p. 37.

Curiosamente, a fotografia a que estes artistas aspiravam era também uma solução necessária para a questão comunicacional que as suas construções tridimensionais vinham a gerar, desde a fracassada colocação de um gigantesco monocromo vermelho à entrada de uma fábrica em Vitebsk, passando pela incomunicabilidade da arte da revolução a partir da sua inventariação lexical formal. Mais: os artistas que, reunidos em torno do Inkhuk e da revista *LEF* vinham a desenvolver um trabalho de aproximação aos sistemas produtivos, enfrentavam, de forma cada vez mais intensa, a rejeição das várias tentativas de regresso à ordem que acabariam por produzir, durante a década de trinta⁴³⁵, o realismo socialista, tão próximo dos regressos à ordem alemães, italianos (ou tão presentes no nosso formalismo decorativista do modernismo), que os tornou quase em irmãos gémeos. Como manter, então, uma abordagem construtiva e, simultaneamente, providenciar uma relação entre espacialidade e imagem – e manter a questão construtiva laboratorial?

A resposta vem a ser encontrada na junção entre processo fotográfico e mecanismo de montagem, encontrando um caminho na fotomontagem. Claro que os processos de fotocoloragem já vinham a ser usados pelos artistas Dada, no entanto a opinião de Gustav Klucis é que estes processos pertencem a uma outra genealogia, diretamente herdada da publicidade – enquanto a fotomontagem soviética tinha nascido no seio da revista *LEF* no contexto da arte⁴³⁶.

O que é interessante analisar é que a diferença entre os processos de fotocoloragem, conducentes à produção de uma imagem compósita, não se podem confundir com os processos de fotomontagem: enquanto os primeiros são vocacionados para a produção de uma imagem única, os segundos são

⁴³⁵ A este respeito, é extremamente curiosa a carta de Malevitch a Meyerhold, datada de 8 de abril de 1932: “ (...) Se isto é verdade, parece-me que as suas ideias continuam presas na mesma roda construtivista que está a descer o caminho em direção à destruição do teatro (...) A pintura regressou da forma não objetiva ao objeto, e o desenvolvimento da pintura voltou-se para o figurativo (...)”, Kasimir Malevitch, “Letter to Meyerhold”, in *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (ed. por Charles Harrison e Paul Wood). Oxford e Cambridge, Mass. Blackwell, 1992, p. 497.

⁴³⁶ Gustav Klucis, prefácio ao catálogo da exposição *Fotomontage* (Berlim, 1931), citado por Buchloh, *op. cit.*, p. 42.

matrizes votadas à reprodutibilidade e, portanto, são um passo no circuito de circulação e distribuição de imagens – de que fazem parte os cartazes, as brochuras de divulgação e proselitismo da Revolução.

Assim, os artistas que abraçam agora os processos de fotomontagem não estão simplesmente a usar dispositivos de imagem compósita, mas a trabalhar num novo laboratório, a camara escura, para a produção de imagens complexas que partem, no entanto, de um grande número de informação fotográfica.



Rodschenko, Fotomontagem para *Pro Eto* de Maiakowski, 1925

3.1.5. Escala e complexidade

Tratar-se-ia, agora, de reencontrar uma via de aproximação à imagem que fosse tributária do mesmo carácter táctil, háptico, dos avanços que tinham produzido em termos escultórico/arquitetónicos e ambientais. Nesse sentido, a passagem da escala da folha de papel para uma outra escala, monumental e ambiental, representa uma simbiose entre um universo de referência bidimensional e uma outra necessidade, a da construção de penetrabilidades, edificadas agora a partir da descoberta de outra potencialidade da fotografia, a enorme ampliação e o seu carácter reprodutivo.

É evidente que o caminho aqui seguido (de que os grandes representantes serão Rodshenko, Lissitzky e Herbert Bayer) possui uma dimensão de propaganda⁴³⁷, mas também é certo que no desenvolvimento da montagem se encontra uma ligação intensa com o mecanismo cinematográfico de edição, ao qual se juntam duas características peculiares: o desenvolvimento de uma tactilidade e de uma hapticidade que coloca no movimento do espectador a temporalidade e o movimento e, em segundo lugar, a possibilidade de, pelo próprio processo de montagem, delinear um novo caminho, no qual a espacialidade se encaminha em direção a um novo entendimento das possibilidades *cinéticas* da utilização fotográfica.

No entanto, poderíamos também afirmar que o que está em causa é, dentro do pensamento e do estabelecimento de uma estética marxista – que nasce da *faktura* vertida em *factografia* –, o advento de uma ideologia da imagem que seja o resultado da problematização da tipologia *figura x fundo*, mas também a possibilidade de, a partir de um determinado objeto, montar uma série de pontos de vista que o possam contextualizar a partir da mobilidade do espectador, isto é, providenciar uma resolução política para a herança cubista que, duma forma ou de outra, vinha a assombrar as vanguardas desde a

⁴³⁷ Cf. Jorge Ribalta, “Introduction” in *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-55*. Barcelona, MACBA, 2008, pp. 14-17.

primeira década do século. Curiosamente, o percurso de maturação da tipologia expositiva da fotografia no contexto soviético viria a ter enormes consequências na lógica das grandes exposições de propaganda de todos os regimes totalitários, bem como na reinvenção do ecumenismo humanista, na esteira de Jefferson, que subjaz à exposição *The Family of Man* que o MoMA produziu em 1955, pela mão de Edward Steichen, então curador de fotografia do Museu e um dos mais reputados fotógrafos americanos. Por vezes, os protagonistas da conceção destes projetos migram de situações ideológico-políticas antagónicas, mantendo, ao serviço dos diversos poderes, tipologias de propaganda muito próximas. Em qualquer dos casos destas exposições, a fotografia é a ferramenta visual usada, transformada em enormes campos compósitos de visão cujo sentido seria reinventado e descoberto pela mobilidade do espectador transformado na figura que habita, ele próprio, o fundo fotográfico.

A fotografia, quer no contexto da inventariação serial de August Sander, quer nas inúmeras versões do seu uso serial/relacional, tinha vindo a supor, em cada momento, uma visão do humano – quer em relação à criação, quer no contexto das cidades e da vida moderna. Nesse sentido, a fotografia surge como uma ferramenta particularmente disponível para a construção de situações que promovem uma ideia societal e política, uma visão do humano e um modelo de desenvolvimento – o que acontece em qualquer dos eventos expositivos que se iniciam com a exposição *Pressa* de 1926 e se prolongam pelas diversas exposições de propaganda soviética, pela exposição *Kino-Foto*, de 1929, pela exposição *Nacional Socialista* de 1936, e se prolongam por *The Family of Man*, no MoMA em 1955 ou, no ano seguinte, a exposição *This is Tomorrow* na Whitechapel Gallery, em Londres.

Em qualquer destes casos, estamos perante o uso de tipologias de montagem aplicadas ao domínio da espacialidade, fenomenologicamente demonstrando a conectividade a partir do intervalo ampliado da escala da folha para a escala do espaço expositivo. Por outras palavras, a fotografia, pela primeira vez, saía do domínio ótico para o domínio da escala arquitetónica, colocando o problema da

escala do representado ao nível do corpo e do monumento, questão que não se pode confundir com a fenomenologia da folha (mesmo do cartaz) como objeto de gestão imagética.

O primeiro dos protagonistas desta alteração de escala e de funcionalidade no uso da imagem fotográfica foi Lissitzky que, entre 1926 e 1930, concebeu três exposições que “estabelecem um novo paradigma expositivo baseado numa conceção imersiva e dinâmica da visão⁴³⁸”: o já referido Pavilhão Soviético na *Exposição Internacional da Imprensa* em Colónia, em 1928; o desenho da secção soviética da *Exposição Kino-Foto* em Berlim, no ano seguinte; e, em 1930, o desenho da *Exposição Internacional de Higiene* em Dresden. Em comum, estas exposições possuem o dinamismo do espaço que não usa processos de simetria, a escala e o uso de fotografias de enorme formato⁴³⁹. Estas exposições, neste momento suficientemente documentadas e analisadas⁴⁴⁰, partem todas de um similar uso monumentalizado da imagem fotográfica ao serviço das grandes narrativas da propaganda. Todas lidam com a imagem fotográfica entendida uma possibilidade de constituição de planos de inventariação do real sob a forma do constructo social. Para Rodshenko, esta metodologia pertence ao domínio do arquivo, da “informação fotográfica” – obviamente ideológica e ao serviço do novo Estado soviético, como mais tarde, a partir de 1927, ao serviço da máquina de propaganda de Staline –, como ele

⁴³⁸ Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁹ Estes são os tópicos usados por Herbert Bayer para descrever o carácter inovador dos desenhos expositivos de Lissitzky que, aliás, tomou como seus próprios princípios. Cf. Herbert Bayer, “Aspects of Design of Exhibitions and Museums (1961)”, in Herbert Bayer, *The Complete Writings* (ed. Arthur A. Cohen). Cambridge Mass., The Mit Press, 1984, p. 365.

⁴⁴⁰ Tem havido um número significativo de estudos sobre estas exposições, nomeadamente o volume *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-55* (que temos vindo a referir); Bruce Altschuler (ed.), *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History Volume I: 1883-1959*. Londres, Phaidon, 2008; Bernt Kluser e Katharina Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunststellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt, Insel Verlag, 1995; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display*. Cambridge, Mass., The Press, 1998, para além de muitas referências em publicações sobre as vanguardas russas ou as metodologias expositivas. Aliás, a exposição *The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, produzida pelo MACBA, foi apresentada em Lisboa no Museu Berardo de Arte Contemporânea em 2009, na qual era reinstalada uma parcela da Secção Soviética na exposição *Kino-Foto*, bem como a documentação reunida no livro *Public Photographic Spaces*, mencionado e citado.

lhes chamava. E nesse sentido, estava estabelecido o caminho para passar de uma visão fragmentar para uma outra, de imagem unitária, mas que, na sua justaposição e articulação, poderia providenciar um campo de manipulação do real sempre no interior da “documentação”. Por outras palavras, a ligação entre o universo da imagem como compósito e a sua deslocação para o terreno da imagem *qua* imagem, banal ou informativa (num claro sentido apologético), existe ao serviço de uma instância de construção de um outro espaço, hipoteticamente tão real como o da rua, tão háptico como o das esquinas de Odessa, mas necessariamente, como diz Lissitzky na sua utopia dos anos vinte, “total”. Acrescentaríamos, a prazo, totalitário – e o artista sofreu amargamente durante os anos trinta as dificuldades de sobrevivência sob o regime de Staline, como a sua correspondência com Sophie Lissitzky-Kuppers⁴⁴¹ atesta, mas que o próprio, na sua biografia efetuada no final da vida, diz ser “o seu trabalho mais importante: as exposições⁴⁴²”.



Vista da exposição *Pressa*, Colónia, 1928.
Arquitetura de Lissitzky com Rodschenko

⁴⁴¹ Sophie Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Londres, Thames & Hudson, 1968.

⁴⁴² Idem.

Curiosamente, as afirmações de Lissitzky sobre a totalidade da experiência são contemporâneas de um outro texto, de 1925, no qual o artista refere que a sua procura é a de uma *materialidade imaterial* a partir da produção de tempo a partir do movimento – o que quer dizer que já não será a partir da escultura, daquilo a que chama “a figuração do movimento”, mas a partir da sua indução. Como? Editando-o e fazendo do espectador alguém ativo e em movimento⁴⁴³.

Temos, então, uma similitude a assinalar entre o uso da fotografia pelos construtivistas da esquerda russa de 1925, pelo historiador alemão, por Gerhard Richter: na composição arquivística de um atlas, indutor de movimento a partir do movimento e do intervalo, a contemplação é a vítima que ninguém chora – nem a fotografia, pictórica e isolada, na parede.

Temos, então, uma saga aqui condensada: a da fotografia como arquivo, a construção de um atlas compósito, a desconfiança em relação à imagem unitária – e a sua consequência, como veremos, a legenda como parte integrante da imagem. A complexidade inerente à tridimensionalização e ao carácter peripatético do espectador será suficiente para gerar uma experiência geral que se transforme em condição da experiência real? Provavelmente, teríamos de aguardar quase quarenta anos para voltarmos a colocar esta questão, agora sob a égide da performatividade do processo fotográfico, retomando o carácter deambulatório expandido para todo o processo criativo, excluído o proselitismo. John Baldessari, Sofie Calle, Dan Graham, Ed Ruscha, aqui estão os vossos pais. Como seria expectável, é na morte dessa paternidade monumental, no colapso da heroicidade ideológica que a crítica à imagem reificada se poderá produzir, vazia agora da grande narrativa para se dedicar ao pequeno acontecimento.

⁴⁴³ Cf. Peter Nisbet, “Lissitzky and Photography”, in *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven, Municipal Vanabbemuseum, 1990, p. 60 ss.

3.1.6. Em trânsito

A invasão, a partir da década de sessenta, das artes visuais pelo fotográfico, como também pela fotografia, parece ser resultante de uma constatação de que a opacidade do mundo não é resolúvel através da invasão das imagens, sabendo que a sua proveniência heterogénea, desde a utilização de imagens recolhidas nos mais variados arquivos, desde imagens de imprensa a imagens televisivas, *stills* de filmes, imagens encontradas ou fotografias produzidas pelo próprio autor, desde fotografias produzidas com competências profissionais até fotografias produzidas de forma absolutamente informal, hoje permeabilizam todo o sector das artes visuais. Em toda esta panóplia de imagens, não parece existir qualquer apetência pela fotografia como disciplina, mas sim pelo fotográfico como dispositivo caleidoscópico, ou pelo *cameo* pictórico ou cinematográfico.

Portanto, e nesta perspectiva, existe uma adoção da fotografia que é, simultaneamente, instrumental e que, paradoxalmente, desenvolve uma estética específica da sua banalidade, ao mesmo tempo que instaura sobre essa mesma banalidade uma distância. A razão para esta atitude paradoxal só pode ser compreendida na medida em que a acumulação de imagens na sua metodologia de remissões internas se distingue muito dificilmente das imagens que povoam os suportes de divulgação e distribuição imagéticas, o que não acontecia na década de vinte (embora Kracauer, como vimos, com a sua argúcia, já o tivesse antevisto).

Será exatamente assim?

Hoje em dia, a questão que se depara ao fotográfico é particularmente complexa. Se, por um lado, possuímos uma imensidade de documentação fotográfica nos mais variados suportes e formatos, múltipla na sua distribuição, se possuímos cada vez mais arquivos de imagens (quer públicos, quer privados, quer de uso restrito, quer de acesso livre), cada vez menos sabemos a que nos referimos quando falamos de fotografia. De facto, a fotografia enquanto-ela-mesma é hoje um campo tão vasto que sai sistematicamente para fora de si,

usando, frequentemente em regime cumulativo, imagens que são construídas como imagens artísticas, imagens que se transformam em imagens artísticas pela sua inclusão dentro de um determinado circuito de distribuição, imagens que não são artísticas, mas que desempenham um papel dentro do universo de circulação artística, imagens artísticas que usam processos vernaculares para se disfarçarem de imagens do universo da documentação, do *snapshot*, da publicidade ou familiares e, ainda, imagens que se transformam em imagens de circulação artística pela mera antiguidade⁴⁴⁴. No caso da imagem que se ancora na história de arte, na qual a especificidade se promete como garantia, é cada vez mais complexo distingui-la, ou da imagem informal da fotografia caseira e vernacular, ou do campo da fotografia de documento ou, finalmente, do campo da fotografia de moda – por vezes oriunda de fotógrafos que fizeram o mesmo percurso formativo que os fotógrafos da arte em tom maior (para distinguirmos de uma arte em tom menor⁴⁴⁵). Esta panóplia de situações traz consigo uma dificuldade inevitável que reside na nossa necessidade de escolhermos imagens e na impossibilidade de as selecionarmos por si, mas pela intensidade que possuem num contexto que, de qualquer forma, é complexo pelas suas múltiplas entradas, pelas inúmeras narrativas que pressupõe viáveis⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Curiosamente, o modernismo – sobretudo por influência do surrealismo, que absorveu para o interior das práticas artísticas uma panóplia iconográfica sob a égide da ideia de ruína, ou vestígio – protagonizou o primeiro movimento de artistização das imagens técnico-fotográficas do século XIX. Atualmente, existe um processo semelhante, mas mais perverso: a conversão em imagens artísticas de registos performativos (no campo do *happening*, da *performance* ou dos *earth works*, por exemplo) que foram produzidos como mera documentação para combater a efemeridade e que vêm agora a possuir o estatuto de imagens reificadas. Isto é, no interior dos próprios processos artísticos há uma re-reificação dos documentos em nome do binómio arte-vida, agora ao serviço do mercado da documentação artística, ironicamente representacional da vida enquanto experiência direta e procurada no interior da criação artística.

⁴⁴⁵ É o caso de fotógrafos como Mario Testino, ou o exemplo particularmente relevante de Helmut Newton. Recentemente, o trabalho de Wolfgang Tillmans é quase emblemático desta situação entre o banal, o artístico, a fotografia de moda, circulando entre o museu e a revista de moda.

⁴⁴⁶ O uso que fazemos do termo “complexidade” é consonante com a definição da “complexidade moderna” que Gilles Deleuze introduz em *Logique du Sens* (Paris. Éditions de Minuit, 1969, pp. 300-301), no seguimento da teoria das séries divergentes. Escreve Deleuze: “Sabe-se que certos procedimentos literários (as outras artes possuem equivalentes) permitem contar várias histórias à vez. Sem dúvida, este é o carácter essencial da obra de arte moderna. Não se trata de pontos de vista diferentes sobre uma história, supostamente a mesma, porque os pontos de vistas permanecem sujeitos a uma regra de convergência. Trata-se, pelo

De facto, no campo desgastado da nossa relação com a imagem, a fotografia ocupa um lugar privilegiado e, simultaneamente, desabrigado: por um lado, a fotografia ocupa uma zona enorme da produção contemporânea de imagem, quer em suportes mais ou menos convencionais, quer em suportes e processos digitais; por outro lado, a fotografia que se insere dentro de um contexto de receção “artístico”, isto é, a imagem fotográfica que procura para si mesma um campo de referência que se situa na história ampla da imagem pictórica, posteriormente filmográfica ou ambiental, vê decrescer permanentemente o seu campo de especificidade, embora a referenciação à história de arte seja uma condição recorrente da sua eficácia. É o caso das imagens de, por exemplo, Jeff Wall, sedimentadas no campo histórico da arte e, mais recentemente, no paradoxo de reivindicação da imagem pelo universo que, saído do contexto dito “conceptual” da década de sessenta, veio a estabelecer uma reivindicação de veracidade para a imagem fotográfica que, por um lado, deu origem à permeabilidade do artístico/fotográfico pelo documental (mais uma vez), mas, por outro lado, instaurou a fotografia encenada (cinematograficamente encenada) como campo privilegiado.

Ora, então, o campo de resistência da imagem fotográfica é, agora terreno de uma enorme usura.

Para compreendermos esta zona de difícil convivência entre prática fotográfica e possibilidade judicativa, é interessante recorrermos ao testemunho de Jeff Wall, provavelmente um dos mais influentes artistas contemporâneos – e um dos que também praticou a ensaística de forma regular entre a década de setenta e 1995.

contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem completamente distinta correspondesse a cada ponto de vista.

Há uma unidade de séries divergentes enquanto divergentes, mas é um caos sempre excentrado que se faz em si-próprio com a Grande Obra. Este caos informal, a grande carta de *Finnegan's Wake*, não é um caos qualquer: é a potencia de afirmação, potência de afirmar todas as séries heterogêneas, *complica* em si todas as séries (donde o interesse que Joyce tem por Bruno como teórico da *complicatio*). Entre estas séries de base produz-se uma espécie de ressonância interna; esta ressonância intui um *movimento forçado* que transborda as séries em si mesmas.”

Na entrevista concedida a John Roberts em 2005⁴⁴⁷, a questão de compreender o processo pelo qual muitos artistas concetuais norte-americanos optaram pela fotografia de tipo “documental” como forma de sair do paradigma pictórico-modernista é tomada como uma recusa do modernismo de Clement Greenberg e Michael Fried. Uma tal interpretação – cujas razões são contestadas por Wall a partir das questões de John Roberts – parece depositar demasiado peso na importância do jovem crítico e historiador Michael Fried, à data quase exclusivamente conhecido pelo ensaio que publicou nas páginas da revista *Artforum*, em 1967⁴⁴⁸. A questão do surgimento de uma prática fotográfica de tipo “documental” necessita de uma análise mais ampla, sobretudo quando ligada às questões do arquivo e da serialidade (de que temos vindo a tratar), mas também em relação a duas outras temáticas que lhe estão associadas: o surgimento do texto em complemento, adição, esclarecimento ou, mesmo, como intromissão narrativa e poética na imagem fotográfica e a estrutural ligação do documental ao vernacular, abrindo o campo de uma *estética do documental* – se é que esta expressão é passível de ser usada sem ironia.

Importa não esquecer que a introdução da fotografia no campo das artes visuais era, no final da década de sessenta, um fenómeno relativamente recente, apesar da história de intimidade com as artes que a fotografia americana para si construiu a partir do papel pioneiro de Alfred Stieglitz⁴⁴⁹ ou, mais tarde, a entrada da fotografia no MoMA de Nova Iorque em 1932, com gigantescos fotomurais de Edward Steichen (também curador-chefe de fotografia, papel em que só seria substituído pelo formalista John Szarkowski em 1962) e Berenice Abbott – e é curioso constatar que a fotografia se musealiza a partir de grandes formatos – ou, no ano seguinte, em 1933, a ex

⁴⁴⁷ “Post 60’s Photography and its Modernist Context: A Conversation between Jeff Wall and John Roberts”, in Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2007, pp. 331-345.

⁴⁴⁸ Referimo-nos ao ensaio por demais comentado e debatido “Art and Objecthood”, publicado em *Artforum*, junho de 1967. O texto foi incluído na primeira colectânea sobre arte minimal editada por Gregory Batcock em 1969, tendo assim ganho enorme notoriedade – até porque é um dos poucos textos críticos em relação ao minimal incluídos na antologia.

⁴⁴⁹ Stieglitz desenvolveu um importante trabalho de divulgação do modernismo, desde 1911, quer na Galeria 291, em Nova Iorque, quer nas páginas da revista *Camera Work*, que editava.

posição de Walker Evans sobre as casas vitorianas⁴⁵⁰.

Voltemos, no entanto, à questão central colocada por Wall, a de que o modelo Roschenko-Lissitzky-Klucis não é o único a permeabilizar o tecido criativo a partir dos anos sessenta, sendo de fulcral importância o trabalho de Walker Evans, nomeadamente a serialidade do seu percurso fotográfico.

Um dos artistas pioneiros no uso regular de processos fotográficos neste período de 1960 foi Dan Graham. O seu projeto *Homes for America* foi publicado em 1966 nas páginas da *Arts Magazine* e transformou-se num *case study* sobre o carácter dúbio do trabalho fotográfico ligado à produção de um texto, formatando-se como “arte conceptual” e “documentação”, embora a sua condição seja puramente ficcional. A estranheza que perpassa por esse híbrido era já oriunda da primeira apresentação das imagens secas de casas de habitação económica de subúrbio que efetuou (sob a forma de diapositivos projetados) na exposição *Projected Art* apresentada no *Finch College Museum of Art* em 1966 comissariada por Elayne Varian. A versão do artigo de ficção crítica de Graham, no entanto, teria como ilustração (*et pour cause*), não qualquer dos seus diapositivos, mas uma fotografia de Walker Evans (*Wooden Houses*, Boston, de 1930)⁴⁵¹.

A utilização de diapositivos e imagens a cor por Graham está, na opinião de Jean-François Chevrier⁴⁵², mais ligada a uma necessidade de sair do contexto da fotografia a preto e branco que estabelecia o parâmetro da “boa imagem” de Szarkowski e da crítica formalista, bem como de uma aproximação em relação ao uso (quase no sentido do “*readymade*”) da fotografia de produção industrial e indiferenciada⁴⁵³ em conexão com a obra de Dan Flavin – que Graham muito

⁴⁵⁰ Apesar de tudo isso, a primeira vez que um fotógrafo americano apresentou o seu trabalho numa Bienal de Veneza foi em 1972, o que é sintomático da relação entre o campo alargado das artes visuais e as práticas fotográficas.

⁴⁵¹ Cf. Jean François Chevrier, “Dual Reading”, in *Walker Evans & Dan Graham*. Haia, CIP – Gegevens Koninklijke Bibliothek, 1992, pp. 14-23.

⁴⁵² Idem, p. 16.

⁴⁵³ No campo da filosofia e da literatura existe uma crítica comum ao sujeito criador, com uma proeminência dos ecos dos textos de Roland Barthes “La mort de l’auteur”, de 1968, e “Quest-ce qu’un auteur?” de Michel Foucault, do ano seguinte. Em ambos, à semelhança do que acontece nas artes visuais, sobressai um carácter performativo da linguagem, como também, como vimos, acontece com a deteção de uma “*performance* de serviço” reconhecida

admirava⁴⁵⁴ – do que a uma proposta clara no sentido de uma nova estética fotográfica. O diapositivo possui, também, uma clara qualidade serial, mostrado sempre em conjuntos que fluem com o tempo, introduzindo uma tônica na temporalidade que o seu trabalho posterior (em filme, instalação e *performance*) viria a prosseguir. A profusão de imagens, simples ou duplas, que Graham veio a desenvolver – próximas do trabalho, também ele um atlas, de Sol LeWitt – aproxima-se do universo conceptual, mas mantém permanentemente a relação com os *media*, a sua banalidade e profusão.

Curiosamente, a recuperação de Walker Evans no início da década de sessenta (com a reimpressão do catálogo do MoMA de 1938, bem como de *American Photographs*⁴⁵⁵ em 1962) liga-se com um interesse pelo cinema neorrealista e os seus desenvolvimentos posteriores no *nouveau-cinéma*, com uma influência em Nova Iorque – nos círculos do New York Film Archive⁴⁵⁶ – dos filmes de Antonioni⁴⁵⁷ e Jean-Luc Godard. No centro deste novelo de interesses está a descoberta de um interesse pelos subúrbios, pela arquitetura vernacular e informal, pelo campo impessoal do que não tem nome – de que Robert Smithson dá conta no seu ensaio seminal “A Tour of the Monuments of Passaic”, publicado no final de 1967⁴⁵⁸. O texto (e o ensaio fotográfico, que inclui seis imagens fotográficas e um mapa em *photostat*) descreve uma

à escultura por Robert Morris num dos seus textos “Notes on sculpture”.

Inscribe-se assim, durante a década de sessenta, uma noção da possibilidade da criação artística quase sempre agenciada à noção de performatividade, esta tomada pela ideia de linguagem artística como um ato performativo em si mesmo, ou pela ideia de que a prática artística é o desempenho de uma certa função, ou possibilidade de uso – o que Graham bem compreendeu nos diversos géneros que tem vindo a praticar.

⁴⁵⁴ Aliás, a influência de Dan Flavin é referida por Jeff Wall (na entrevista citada *supra*), acrescentando que, na origem, a sua utilização de caixas de luz possui a mesma origem, em grande parte pela fascínio por Flavin transmitido por Graham, de quem Wall era muito próximo em Londres no início da década de setenta.

⁴⁵⁵ Walker Evans, *American Photographs*. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1938.

⁴⁵⁶ A respeito da importância do New York Film Archive na formação da geração de artistas norte-americanos que iniciaram o seu percurso na década de sessenta (a referência da autora é centrada em Richard Serra), cf. Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 1999.

⁴⁵⁷ Martin Scorsese, no documentário sobre Cinema Italiano (*My Voyage to Italy*, 264’, 1999), insiste no papel determinante de Antonioni na forma de filmar arquitetura e os subúrbios.

⁴⁵⁸ Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic”, *Artforum*, dezembro de 1967. Incluído em Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, pp. 68-74.

viagem de Nova Iorque a Passaic, um lugar industrial onde se cruzam a decrepitude e a renovação industrial – onde se cruzam as ruínas e as “ruínas invertidas” dos lugares em construção – e serve de pretexto para toda uma descrição irónica sobre as condições do monumento e da sua documentação, estabelecendo uma poética irónica do subúrbio numa aceção onde o fantasma de Guy Debord parece espreitar nas entrelinhas. Smithson, na sua identificação da dualidade entre *site* e *non-site* encontra no uso da fotografia (e, posteriormente, do filme) um conjunto de possibilidades para, a partir de uma eventual banalidade da imagem poder requalificar não-lugares, ou seja, localizações que carecem de qualquer referencialidade histórica, afetiva ou de inscrição cultural que permitam revesti-los de dignidade monumental. A fotografia, pelo seu registo, pela fixação de um *reality-check*, permite-lhe constituir “novos monumentos” – com a distanciação produzida entre o enlevo e a ironia, como explica no texto de 1967. Régis Durand⁴⁵⁹ relaciona este processo com Michel Foucault, no sentido em que este equaciona a relação entre documento e monumento: a tese de Durand, particularmente interessante, é a de que a documentação fotográfica em si mesma monumentaliza, mas sob a forma da produção de *monumentos documentais*⁴⁶⁰ ou, se quisermos, requalificando o trivial via documentação e, neste processo, erigindo a sua especificidade pelo desempenho do arquivo enquanto tal. Produz-se, assim, uma performatividade do banal que hoje está presente em inúmeros artistas e que deriva da articulação de uma lógica do arquivo como “aquilo que merece ser arquivado” e que, no seu conjunto, possui mais do que a soma das imagens individuais que o compõem. Por esta razão, a invasão de texto de comentário,

⁴⁵⁹ Régis Durand, *Le Temps de l'Image*. Paris, Les Éditions de la Différence, 1995, pp 121-123.

⁴⁶⁰ A expressão (que não é de Durand) “monumentos documentais” assenta, evidentemente, numa contradição nos termos, na medida em que, precisamente, a oposição entre Documento e Monumento é estruturante e instauradora da História da Arte com Alois Riegl em *Der Moderne Denkmalkultus*, de 1903. Na edição francesa (*Le Culte Moderne des Monuments*. Paris, Éditions du Seuil, 1984), a distinção entre as duas aceções de monumento propostas por Riegl é sistematizada no prefácio de Françoise Chaoy, “À propos du culte et des monuments”, na qual a autora declara que o monumento, como criação oitocentista, é um produto histórico de cooptação da memória coletiva, podendo, portanto, possuir várias formulações históricas, o que torna possível a contradição em termos usada *supra*.

catalogação, interpretação e narrativa passa a fazer parte da única condição de viabilidade das imagens fotográficas que, a partir da década de sessenta, parece ser admissível. Este cruzamento entre fotografia e performatividade é, também, um foco de duplicidade, ficando a dúvida a resolver pelo espectador sobre a natureza das imagens que perante ele se perfilam, simultaneamente, portanto, documentos e monumentos, obras em si mesmas e testemunhos de uma ação que algures (em lugares e tempos que foram ou não testemunhados) se desenrolou, como prolongamentos temporais de um outro suporte da prática artística, ou de um processo social convertido, por via da imagem, em prática artística.

Entre o trabalho de Smithson e Graham, define-se uma recusa do humanismo esteticista que tinha estado na base das opções de Steichen e, nesse contexto, Walker Evans⁴⁶¹ representava, com as suas fotografias seriais de “signposts” e “billboards”, nas visões da América periférica com ruas principais dificilmente distinguíveis umas das outras, no seu interesse pela arquitetura marginal, retórica e desajustada (as casas vitorianas) ou indiferenciada, uma possibilidade alternativa de pensamento visual sobre o fotográfico, o arquitetónico, o espaço público e a anonimidade autoral.

Outro dos desenvolvimentos interessantes deste quadro, situado entre o documental, o índice⁴⁶², o ficcional e a série, é visível na obra de Ed Ruscha.

É interessante analisar que o início do trabalho fotográfico de Ruscha é precisamente influenciado por Walker Evans (de quem o próprio reconhece o carácter marcante⁴⁶³), se bem que, aquando da sua viagem à Europa, em 1961, seja já notória, também, a influência de Robert Frank. Este último aspeto é particularmente interessante, na medida em que Frank tinha produzido o seu corpo essencial de trabalho, o livro *The Americans*, publicado em França em 1958 e nos Estados Unidos no ano seguinte, instituindo uma poética seca da deslocação (as imagens foram realizadas durante uma viagem entre 1955 e

⁴⁶¹ Walker Evans não tinha participado na exposição, de 1955, *The Family of Man*.

⁴⁶² Sobre a noção de índice em fotografia, é essencial o ensaio de Rosalind Krauss, “Notes on the Index”, *October*, vol. 3, primavera de 1977, pp. 68-81.

⁴⁶³ Sylvia Wolf, *Ed Ruscha and Photography*. Nova Iorque e Göttingen, Whitney Museum of American Art e Steidl, 2004, p. 20.

1956), na qual a qualidade monumental da documentação (de uma monumentalidade da ordem da ruína e do desgaste do tempo) é colocada ao serviço de uma épica da estrada, agora sob um modelo claramente cinematográfico. Repare-se que Jack Kerouak, que tinha publicado *On the Road* [*Pela Estrada Fora*] em 1956, tendo visto as fotografias de Frank no ano seguinte, aceitou escrever o prefácio da edição americana, contribuindo desta forma para a poética da deslocação que o *corpus*⁴⁶⁴ de Frank estabelecia.

Robert Frank situa-se, de facto, no centro desta rotação no sentido da deslocação, nomeadamente porque a sua montagem fotográfica se liga à sua prática cinematográfica – o seu método de justaposição, confrontação e articulação fotográficas num único suporte deriva da “montage” cinematográfica, muito mais do que da tradição da fotomontagem em sentido estrito. O seu primeiro filme de referência é *Pull My Daisy*, de 1959, escrito por Jack Kerouac e produz um percurso fotográfico no qual o cinemático se encontra ao serviço do estabelecimento de elos visuais muito próximos da ideia de livre associação (pelo menos aparentemente) que define a lógica interna da sua serialidade. Podemos dizer que a qualidade pandocumentalista da fotografia de Frank re-constrói a lógica da edição cinematográfica partindo de uma fragmentação do material fotográfico apresentado como *stills* de um hipotético filme não mediado pelo aparato do cinema – e daí a sua permanente necessidade de reenquadrar as imagens antigas, modificá-las, editando permanentemente o *Arzenal* de que elas provêm.

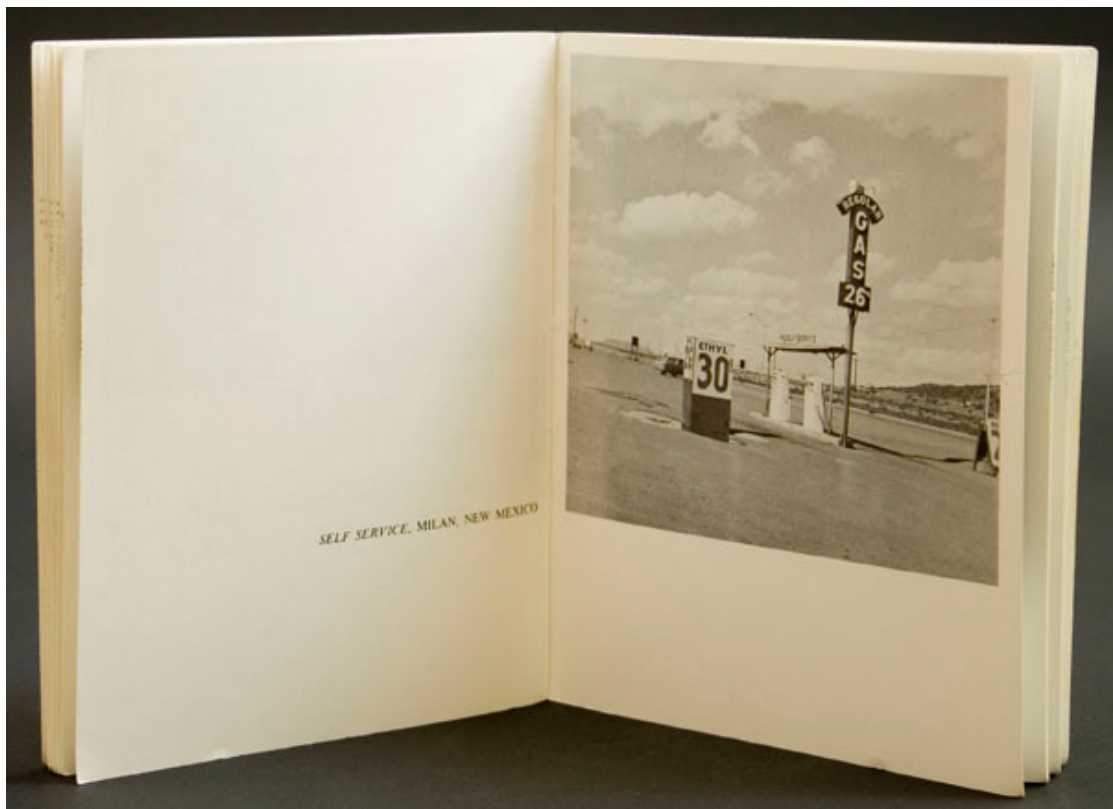
A prática fotográfica de Ed Ruscha inicia-se, em termos da construção da série de livros de artista fotográficos que constituem uma das zonas mais importantes do seu trabalho fotográfico, com *Twentysix Gasoline Stations*, um pequeno livro que inclui fotografias de bombas de gasolina ao longo das estradas entre Oklahoma e Los Angeles. A viagem como processo criativo encontrava-se na origem da sua obra, já que a viagem que realizou em 1956 de Oklahoma City para Los Angeles num Ford Sedan de 1950, ao longo da *Route*

⁴⁶⁴ Robert Frank fez, durante a sua viagem, cerca de 28 000 negativos, tendo seleccionado 83 para a edição do livro.

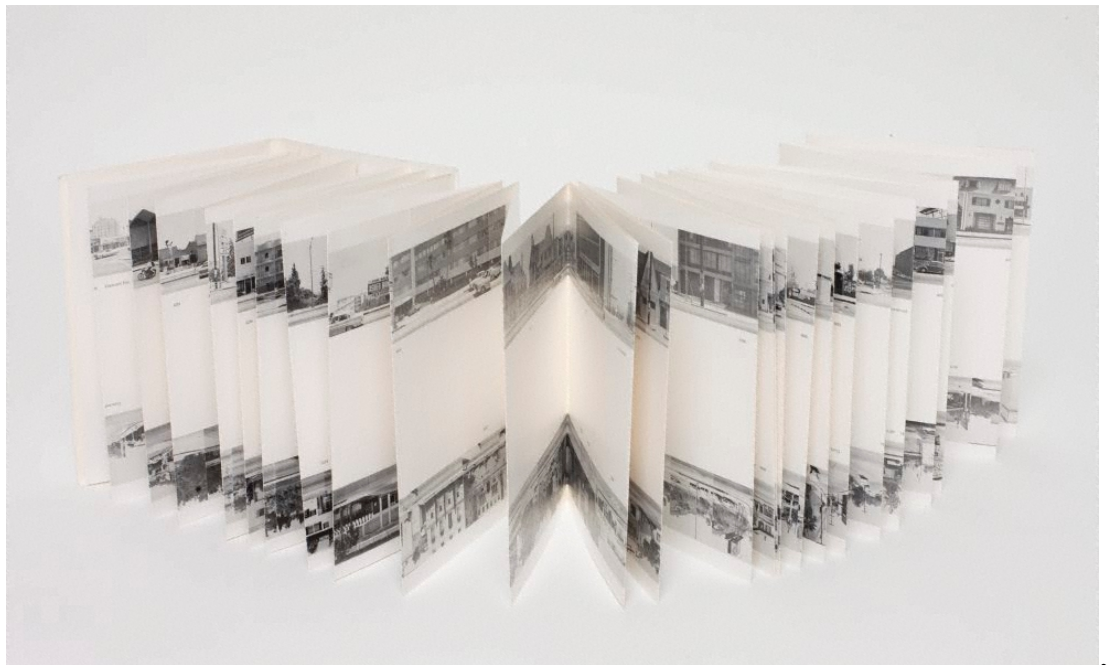
66, possui foros de percurso iniciático⁴⁶⁵. A tipologia de mapeamento de edifícios ao longo de um percurso é a formulação mais recorrente dos seus livros de artista fotográficos da década de sessenta. *Some Los Angeles Apartments*, de 1965, é um mapeamento da anonimidade da arquitetura californiana ao longo de um circuito urbano, com as imagens captadas à distância do automóvel. O mesmo se passa com *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, de 1967, ou com *Real Estate Opportunities*, de 1970. Em qualquer destes casos, as imagens, colocadas em sequência nos livros sem qualquer narrativa – com uma mera indicação de lugar –, possuem uma qualidade hipoteticamente documental, entre a fotografia antropológica e as tipologias de imagens que vinham a ser publicadas, desde 1950, em *Landscape*, a revista de John Brinckerhoff Jackson⁴⁶⁶ que iniciou os estudos sobre paisagem, centrados na paisagem urbana e de periferia, num cruzamento entre antropologia, sociologia, estudos culturais, geografia e “landscape studies”. A anonimidade das imagens e o seu carácter de inventário possuem um correlato na disposição gráfica dos livros, frequentemente desdobráveis que refazem o percurso espacial do olhar pela estrada ou pela cidade à dimensão da folha de papel.

⁴⁶⁵ Michael Auping, *Ed Ruscha: Road Tested*. Fort Worth, Modern Art Museum e Hatje Cantz, 2011, p. 11.

⁴⁶⁶ John Brinckerhoff Jackson foi um geógrafo notável e, em muitos sentidos, o criador de um interesse pela paisagem vernacular que desenvolveu nas páginas da revista *Landscape* que dirigiu, escreveu, editou, pagou e publicou entre 1951 e 1968. Os *landscape cultural studies* que desenvolveu interessavam-se por centros comerciais, bombas de gasolina, parques de estacionamento, arquiteturas informais e temporárias que foram definindo a paisagem americana que percorreu antes e imediatamente depois da Segunda Guerra a partir da sua base em Santa Fé. A partir de meados da década de cinquenta, a revista começou a ter um estatuto de quase culto, o que o levou a dirigir seminários na Universidade da Califórnia, Berkeley, a partir de 1957 e, na década seguinte, em Harvard. Para o campo da produção artística, o contributo de Brinckerhoff Jackson situa-se a dois níveis particularmente relevantes: em primeiro lugar, o estabelecimento da possibilidade de pensamento sobre a paisagem fora do modelo do jardim como dispositivo arquitetónico e plástico da *landscape architecture* que tinha sido gerada na América a partir da influência europeia do século XIX; mas de não menor importância é o estabelecimento da possibilidade do interesse pela paisagem como uma imersão num quotidiano que não possui, inclui ou admite a possibilidade de julgamento estético e que, a existir, seria sempre mediado pela cultura popular, nomeadamente o cinema.



Twentysix Gasoline Stations, 1962



Every Building on the Sunset Strip, 1966

3.1.7. Anacronia e reversibilidade

O caso mais interessante destes projetos será *Every Building on the Sunset Strip*, título absolutamente literal que dá conta do que é o projeto – de facto, imagens de todos os edifícios em *Sunset Strip* colhidas com uma câmara munida de motor da traseira de uma carrinha em deslocação.

A deslocação, ou seja, o ponto de vista móvel é o que interessa a Ruscha, construindo uma possibilidade do uso da fotografia que inscreve o sujeito móvel como o protagonista possível do olhar fotográfico, como se a deslocação do ponto fixo de captação da imagem fosse a possibilidade de a libertar de uma outra possibilidade histórica de construção imagética, a da pintura, sempre ancorada a um lugar autoral estável. Quase demonstrando as teses de Paul Virilio⁴⁶⁷ da década seguinte, com a sua deteção da dromoscopia como o advento da velocidade como a categoria contemporânea por excelência (ou melhor, como a categoria moderna, depois transladada para o limite da velocidade da luz, da absoluta simultaneidade). Seria, no entanto, a metáfora do para-brisas do automóvel como o novo ecrã projetivo⁴⁶⁸ – mais do que a janela do comboio, que já tinha possuído o seu estatuto de *parergon* do movimento moderno no século XIX⁴⁶⁹ –, com a sua autodeterminação ligada à possibilidade de absoluta liberdade de movimento a que corresponde no imaginário americano⁴⁷⁰, que transformaria o fotográfico.

Assim, o processo da fotografia que migra da noção de heterocronia (inerente à natureza do fotográfico) para a de heterotopia⁴⁷¹, que promove também a

⁴⁶⁷ Paul Virilio, *La Dromoscopie ou la Vitesse de la Lumière*, Critique, 1978, edição em separata.

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Como tinha acontecido com os panoramas pintados do século XIX.

⁴⁷⁰ Particularmente interessante é a leitura do texto de Richard Prince sobre a obra fotográfica de Ed Ruscha em *Road Tested*. Ostfeldern, Hatje Cantz, p. 27.

⁴⁷¹ Curiosamente Boris Groys (“The Promise of Photography”, in *The Promise of Photography: The DG Bank Collection*. Munique, Prestel, 1998, p. 25) indica que a fotografia, hoje, está intimamente ligada ao museu como instituição, única forma de poder exercer um poder judicativo sobre a natureza artística das imagens. Ou seja, a fotografia é uma produção cuja qualidade como arte só pode ser verificada na sua inserção como arte nas instituições artísticas – o que lhe confere uma qualidade meramente conjuntural. Independentemente da justeza da afirmação, é de registar a situação de dissolução da noção

migração da utopia presente no exercício das vanguardas históricas para uma *autopia*, ou uma *a-utopia*: a rua ou a estrada, captada serialmente como sucessão de monumentos documentais, microficcões e sinais, ou as imagens do próprio processo criativo intestemunhado na sua efemeridade performativa. Ou ainda a teatralização do processo narrativo em imagens projetadas (como acontece em James Coleman) que constroem um tipo de protocinema anacrónico. Poder-se-ia dizer que essa relação sempre foi inevitável para a fotografia, desde que o cinema se construiu como a grande consciência percetiva e mnemónica do século XX. De facto, a condição cinematográfica da imagem fotográfica surge recorrentemente sob a forma da inaturalidade: como um *still* que convoca a memória projetiva de tipologias cinematográficas (como em Cindy Sherman⁴⁷²), ou recorrendo à própria memória apropriada do universo filmico (como no caso de John Baldessari⁴⁷³), ou ainda construindo a possibilidade de um guião para um hipotético filme autobiográfico (como no caso de Sophie Calle⁴⁷⁴). Neste contexto, as imagens fotográficas são, para qualquer efeito, *vistas* como um momento de um contínuo, que, não sendo já o contínuo do real, é o contínuo da ficção da hipotética imagem em movimento, tomada sob a forma da possível recursividade. Rosalind Krauss⁴⁷⁵ chama a atenção para este carácter de expansão do horizonte diegético (terminologia

pictorial de “boa imagem” que lhe está associada em função da condição heterotópica da localização.

⁴⁷² É o caso das imagens de Cindy Sherman, nomeadamente dos “Untitled Film Stills”, que têm constituído um campo de referência para toda uma geração de fotógrafos que abraçam as possibilidades narrativas e ficcionais da imagem fotográfica como o resultado de uma encenação que define um “set”, um cenário que, no interstício entre o cinema e a memória da pintura, entre a literatura e o fotográfico, constroem uma circunstância operática.

⁴⁷³ John Baldessari foi construindo uma enorme coleção de *stills* de filmes e imagens promocionais do cinema de Hollywood que foi incorporando nas suas obras desde a década de sessenta. O resultado é uma arqueologia da nostalgia cinematográfica via processos fotográficos, convertidos em processos pictóricos.

⁴⁷⁴ Sophie Calle constrói as suas narrativas pessoais ficcionadas a partir de guiões compostos por imagens fotográficas que poderiam ser guiões fotográficos de filmes. O facto de não produzir as narrativas em filme, mas a partir de coleções de imagens fotográficas justapostas a textos é revelador da paixão arcaica que tem vindo a sobressair desde Warburg neste universo a-utópico.

⁴⁷⁵ Cf. Rosalind Krauss, “Reinventing Photography”, in *The Promise of Photography*, pp. 33-40.

que cita de Barthes⁴⁷⁶), que existe como potência na fotografia enquanto série, ou série de séries. Assim, no exercício deste horizonte reversível, existe uma potência melancólica, a da possibilidade inatual e obsoleta de construir a ficção sobre a deslocação física, sobre o périplo, o desdobrável que se desvela como uma lanterna mágica, em que o carácter háptico do intervalo faz de cada imagem, de cada série, uma imagem *para um intervalo*, compactando a intuição do seu anterior e do seu posterior, sabendo que o anterior e o posterior podem, com um inverter da marcha, regressar. Não se trata, portanto, de a imagem ser um simulacro, mas de, pela sua inserção num contínuo de expectativas, se converter numa verosimilhança, numa possibilidade de viabilidade de uma narrativa que, no entanto, pode ser revertida pelo espectador. Catherine David, na esteira de Alain Jobert, chama a atenção para o facto de esta relação de sequencialidade não se instituir como o centro da relação entre imagem fotográfica e imagem em movimento, mas que a densidade da relação entre fotografia e cinema se deve analisar a partir da questão do ponto de vista – como veremos, não só do ponto de vista da imagem, mas, progressivamente, do ponto de vista do espectador⁴⁷⁷. Assim, a fotografia já não existe, só a sua metáfora em imagens fotográficas. Existem processos fotográficos que são postos ao serviço de protocolos, necessidades e afetos, mas a fotografia não consubstancia um substantivo operativo.

Em todo o caso, é a condição da fotografia.

Estar num entre, num limbo e numa permanente fuga – de si própria, do autor, do mundo, da técnica. A fotografia é ubíqua e contraditória, possui muitos usos e, na sua generosidade, muitas práticas. Como diz Jacques Rancière, “Não é a realidade nua que dá testemunho. É a fricção das fronteiras e das hierarquias do representado, próprias do olhar estético”.

A prática fotográfica em contexto artístico é uma negociação no rumor dessas fronteiras.

⁴⁷⁶ Roland Barthes, “The Third Meaning”, in *Image/Music/Text*. Nova Iorque, Hill & Wang, 1977.

⁴⁷⁷ Catherine David, “Photography and Cinema” (1989) in *The Cinematic* (David Company ed.). Londres e Cambridge, Mass., The Whitechapel e The MIT Press, 2007, pp. 145-146.

3.2.A sala, o projetor e nós que lá moramos

O filme é verdade vinte e quatro vezes por segundo.

Jean-Luc Godard



Robert De Niro em *Raging Bull*, 1980

3.2.1. Verosimilhança

O corpo do pugilista é massacrado em frente aos nossos olhos. A cara vai perdendo a forma, transforma-se numa massa, num compacto de carne, e sangue e suor. Os salpicos de sangue e de suor que esguicham dos corpos saltam improvavelmente para o público que rodeia a arena. Tudo é expressionista e brutal, um espetáculo de martírio, até ao momento em que uma imagem nos mostra, evidentemente, que estamos perante um momento religioso, o final de uma via-sacra⁴⁷⁸. Segue-se um *fast-forward*, e o mesmo Jake LaMotta aparece obeso, a respiração pesada, o colapso iminente. Em que

⁴⁷⁸ Referimo-nos a *Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980, 129'. Com Robert De Niro, Cathy Moriarty e Joe Pesci. O título português é *O Touro Enraivecido*.

acreditamos? Acreditamos no carácter simbólico da imagem, ou na sua realidade de violência explícita e brutal? O ressurgimento do corpo deformado de Robert De Niro que encerra o filme transforma a experiência do espectador num confronto com a crueza do tempo, de um realismo quase embaraçoso.

O texto que LaMotta/De Niro recita é retirado de *On the Waterfront*⁴⁷⁹, a famosa sequência na qual Marlon Brando faz o discurso conhecido pela frase “I could have been a contender”. Na versão primeira de *Raging Bull*, De Niro/LaMotta fazia um discurso shakespereano, o que corresponde à verdade factual: nesse ocaso do seu percurso, Jake LaMotta tinha um *talk show* no qual recitava excertos de Shakespeare.



Robert De Niro, cenas finais de *Raging Bull*



Rod Steiger e Marlon Brando, *On the Waterfront*

Quando De Niro e Scorsese visionaram o filme antes da primeira apresentação aos estúdios, Michael Powell (que Scorsese, admirador absoluto que era de *Peeping Tom*, tinha como seu conselheiro na altura) foi da opinião que essa

⁴⁷⁹ *On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954, 108^o. Com Marlon Brando, Karl Malden e Lee J. Cobb. O título na versão portuguesa é *Há Lodo no Cais*.

cedência à realidade fazia o filme ser tingido por uma falta de credibilidade. A opção de repetir o monólogo do filme de Kazan (uma opção de De Niro que sempre reivindicou esse momento de Brando como uma influência fundamental)⁴⁸⁰, acompanhado por *Pagliacci* de Leoncavallo, devolve ao filme um carácter de realismo exemplar operático e maneirista que era o seu registo. Ou seja, a intromissão na estrutura narrativa de uma referência alheia ao contexto estrito do filme e resultado da paixão de De Niro por esse monólogo específico de Brando confere-lhe a credibilidade que a *mimesis* em relação à reprodução absolutamente fiel dos monólogos de LaMotta não podia produzir porque lhe faltava a grandiloquência do que é exemplar. Repare-se: o texto de Brando é dito por De Niro como se estivesse a ler um guião, sem qualquer expressividade, porque a verdadeira expressividade de ator shakespereano está na interpretação de Brando que recita o monólogo como se fosse o (seu) Marco António de *Julius Cesar* (de 1953). Por outras palavras, o carácter dramático da cena só é viável porque ela remete para uma outra, essa, sim, teatral, que lhe confere, sob a forma da deslocação, a densidade do colapso. Esta estrutura de construção de processos de credibilidade a partir da fuga mimética possui um longo historial no campo da arte moderna: o mesmo, poderíamos dizer, se passa com Géricault e a *Jangada do Medusa*, de 1818-19. Ao longo do ano durante o qual o pintor preparou a tela (oito meses de intenso trabalho pictórico para as várias versões e desenhos), Géricault entrevistou os dois únicos sobreviventes da tragédia (e autores do livro que marcou a memória do desastre, Savigny e Corréard⁴⁸¹) e fez inúmeros esboços preparatórios, tendo mesmo rapado o cabelo para abdicar de qualquer vida social. A história do naufrágio está ligada à enorme incompetência do comandante do navio que, não tendo qualquer experiência de comando em vinte anos, deixou o barco atolar-se ao largo das Antilhas. A história da tragédia afetou a França, possuindo todos os condimentos do drama e da desgraça: incompetência,

⁴⁸⁰ Cf. Richard Schickel, “Brutal Attraction: The Making of Raging Bull”, *Vanity Fair*. Nova Iorque, março de 2010.

⁴⁸¹ A narrativa do naufrágio foi publicada no ano subsequente ao desastre: Jean-Baptiste-Henri Savigny e Alexandre Corréard, *Naufrage de la Frégate La Meduse, Faisant Partie de l'Expédition du Sénégal, en 1816*. Paris, Chez Hocquet Imprimeur, 1817.

assassínios, traição, canibalismo e *révanche* monárquica. Géricault fez modelos de cera dos corpos, estudou anatomia e viu autópsias, fez contas para poder determinar a capacidade de flutuação da jangada, enfim, mergulhou na narrativa para compreender a veracidade dos relatos e produzir uma obra absolutamente realista.

Além das cabeças decepadas que levou para o ateliê⁴⁸² para poder estudar a decomposição dos corpos⁴⁸³, Géricault visitou hospitais, mandou executar uma réplica da jangada pelo marceneiro sobrevivente que havia orientado a construção da original e testou os seus movimentos sobre as ondas do mar.



Géricault, *A Jangada do Medusa*, 1818-19

Há um claro tema político – a abordagem do naufrágio denuncia a oposição à restauração da monarquia Bourbon em França e o tráfico internacional de

⁴⁸² Cf. Jonathan Miles, *op. cit.*, pp. 171-172. As diversas narrativas de Géricault isolado no estúdio incluem, nomeadamente no testemunho de Delacroix, a proliferação de membros e cabeças que o pintor recolhia em hospitais para observar a decomposição, a ponto de muitos amigos se recusarem a visitá-lo com receio das possíveis doenças pela exposição a tanta carne em putrefação.

⁴⁸³ Cf. Jonathan Milles, *The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*. Nova Iorque, Grove Press, 2007.

escravos de África. A sua atitude contrasta com a dos pintores neoclássicos que, ao apropriarem-se de símbolos e mitos da Antiguidade Clássica, pretenderam expressar os valores humanistas a esses associados, trazendo-os para a atualidade subsequente à Revolução de 1789. Na sua abordagem, a construção de uma pintura que apresenta um evento atual, eivada de realismo que, paradoxalmente, caracteriza a *Jangada* como pintura romântica, exemplar, simbólica e histórica⁴⁸⁴. O seu historicismo, no entanto, necessita de todo um conjunto de recursos e dispositivos estilísticos que transformam a imagem numa composição altamente codificada, submergindo a verdade histórica num processo de representação e produzindo o mecanismo de credibilização através da permanente evocação do carácter épico da investigação febril e reclusa a que o artista se entregou. A morbidez da pesquisa sobre os corpos em decomposição, a atenção à micro-história e o tom épico dos corpos atléticos



Géricault, *Dois cabeças*, 1818 Imagem final de *Merry Xmas Mr. Lawrence*, de Nagisa Oshima, 1983

que representam os sobreviventes famélicos reproduzem os componentes que transformaram um caso de incompetência técnica num caso político, este numa narrativa popular e os seus protagonistas em heróis dúbios das contradições da França entre o Bonapartismo e a Monarquia.

Por fim, Géricault reproduziu romanceadamente os mais pequenos detalhes narrados pelos sobreviventes, nomeadamente a memória da borboleta branca

⁴⁸⁴ Cf. Julian Barnes, *The History of the World in 10 ½ Chapters*. Londres, Jonathan Cape, 1989.

que pousou no mastro e os fez antever a possibilidade de salvação. No entanto – e este é o ponto de facto interessante para nós –, quando viu o resultado da sua fidelidade decidiu abandonar a ideia e apagar a borboleta porque ela lhe iria custar o realismo. Curiosamente, no filme de Nagisa Oshima *Merry Xmas Mr. Lawrence* (1983), existe uma referência a este episódio que o realizador incluiu precisamente para fazer passar o filme para uma outra instância romântica e simbólica. É curioso verificar como Oshima reproduz, nesse plano, as cabeças cortadas que Géricault pintou em 1818 como preparação para a sua obra do ano seguinte.

Ficamos assim com um primeiro plano de análise que poderíamos definir do seguinte modo: a produção de um mecanismo de eficácia no desenvolvimento de uma ficção fílmica surge dentro de um determinado sistema de entender os processos de representação, o que pode significar um desmantelamento da relação com o real para obter precisamente os pressupostos opostos, uma forma *muito semelhante* ao procedimento da pintura moderna nos seus mecanismos de construir protocolos de suspensão.

O mecanismo de credibilidade fílmico, centrado na circunstância física da sala de projecção – como a pintura assentou os seus processos sobre a situação de estar-perante – é produzido a partir de um sistema de edição, montagem e referência e prende-se com a complexidade do sistema de sentido que o cinema põe em movimento.

Ao contrário da pintura, ou mesmo da fotografia, a consciência dos sistemas de produção de sentido no cinema⁴⁸⁵ realizou um longo caminho desde as

⁴⁸⁵ Tomamos aqui a questão do sentido na aceção de David Bordwell em *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Film*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991. Nesse volume de síntese, o crítico e teórico norte-americano, para tentar compreender a nossa relação interpretativa com o cinema parte da noção de interpretação: interpretação deriva do latim *interpretatio*, que quer dizer explanação. Intérprete deriva de *interpres*, mediador, negociador ou tradutor. Em termos gerais, a ideia de interpretação alargou-se a toda a denotação ou produção de sentido, partindo do princípio de que nenhum conhecimento é direto e que envolve mediações. De facto, em qualquer aceção que se tome o termo sentido, é um facto que qualquer sentido releva de determinadas inferências – e esse é o processo de constituição do conhecimento.

Em termos gerais, é comum a distinção entre interpretar e compreender, ou seja, a distinção entre a deteção de uma sequência narrativa, a compreensão de um enredo e a sua vivência e, por outro lado, a deteção dos sentidos que se situam *por detrás do sentido aparente*. Por

primeiras projecções dos irmãos Lumière – o medo do comboio que chega à gare –, passando pela manipulação visual de Georges Méliès (em 1902), a invenção da edição em 1903 por Georges Smith e o seu filme *Mary Jane's Mishap*, ou a descoberta da narrativa cinematográfica com D.W. Griffith (*The Birth of a Nation* é de 1915).

Em qualquer destes momentos fundadores, trata-se de encontrar um sistema de produção de sentido que irá assentar, progressivamente, na construção de uma metodologia de edificação de uma unidade espaciotemporal a partir da sequência de imagens que definem uma unidade espacial, em primeiro lugar, e, posteriormente, um contínuo espaciotemporal. A inovação do filme de Georges Smith reside no intercalar de planos médios com planos frontais que nascem de

exemplo, compreender a sequência narrativa de *The Birth of a Nation*, e detetar as implicações políticas, éticas, raciais e morais do filme.

Esta distinção, muito comum no campo da hermenêutica (de *hermeneuen*, interpretar ou mediar, em grego), distingue entre a ideia de sentido aparente, ou manifesto, e sentido latente, ou oculto. Estas metáforas espaciais da profundidade partem do princípio de que a obra de arte é um contentor que está cheio de sentido e que o verdadeiro sentido, o mais importante, está escondido, está por baixo, como uma gaveta que tem os segredos guardados debaixo das peúgas.

De facto, o sentido não é algo que esteja lá, na obra mas algo que é construído, ou como diz Ernst Gombrich, é “the beholder’s share”, ou seja, a quota do espectador. Vejamos: na visão de um filme existe um contínuo de atividades perceptivas que vão desde a conversão das 24 imagens de um filme num contínuo até à compreensão do fluxo narrativo, a construção de um processo cognitivamente penetrável de produção de inferências a partir, nomeadamente, do que não é visto no ecrã, mas sugerido, ou, mais abstratamente, a atribuição de sentidos abstratos.

Como se processa a interpretação, isto é, como é que interpretamos um filme?

David Bordwell distingue quatro tipologias de sentido, ou da sua produção:

1. O espectador cria um mundo a partir da diegese, ou seja, da unidade espaciotemporal do universo criado pelo cinema. Este mundo é construído a partir de sistemas de referências internos e externos ao próprio filme.
2. O espectador pode também retirar do filme um tema que não é nomeado, mas que surge como o ponto, o assunto, o tema que o filme intencionalmente convoca.
3. Ao mesmo tempo que existe um sentido explícito, parece sempre existir um sentido implícito, uma questão que o filme faz suscitar.
4. Finalmente, podemos ver sintomas no filme. Estes sintomas não são transparentes como os sentidos explícitos, nem translúcidos como os sentidos implícitos, mas situam-se num registo opaco que o espectador pode detetar, frequentemente contra a vontade do realizador.

De uma forma geral, poder-se-ia dizer que os pontos 1 e 2 dizem respeito à compreensão, e os pontos 3 e 4 dizem respeito à interpretação, mas esta divisão não implica nenhuma fronteira explícita, na medida em que estas instâncias de sentido são predicativas e não substantivas. Ou seja, são movidas por uma necessidade funcional de relação ou por uma necessidade heurística.

uma origem teatral da construção da narrativa para passar a incluir planos próximos que concentram a atenção do espectador em detalhes, pormenores, colocando em sobreposição (no início de uma forma claramente redundante) uma ação. A progressiva tematização pelo próprio filme dos processos de construção de sentido a partir do jogo de expectativas do espectador, no entanto, passou quase sempre pela construção da imagem fílmica como uma unidade que se apresenta num ecrã numa situação na qual os vínculos ao real são sempre estabelecidos a partir da diegese cinematográfica, no jogo que constrói entre o que está na imagem e o fora-de-campo.

O que acontece, no entanto, quando a produção fílmica abdica dos processos de montagem em favor do plano fixo, prescinde do sistema de concentração da atenção tão claramente detetado por Walter Benjamin⁴⁸⁶ nas escuras salas de cinema e não quer usar os mecanismos pictorialistas ou narrativos que construíram a crença no filme como cinema? O que acontece quando os filmes são projetados em salas que não têm cadeiras, em *loop*, quando a dimensão dos ecrãs é determinada pelo artista face à posição relativa do espectador, quando o som do projetor no seu ronronar está sempre ali a lembrar que aquelas imagens são *um filme*, quando a materialidade lumínica é o assunto, ou quando a espessura narrativa é reduzida a um microacontecimento, repetido até à sua dissolução⁴⁸⁷?

⁴⁸⁶ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in Walter Benjamin, *Illuminations* (tradução do alemão de Hanna Arendt). Nova Iorque, Harcourt, Brace and World, 2007 (1.ª ed., 1968), pp. 217-252.

⁴⁸⁷ Como acontece, por exemplo, com os filmes de Andy Warhol, de Bruce Nauman ou de Michael Snow. A questão que colocamos reside na ligação entre o universo do filme, tal como a indústria o foi formatando, e a rarefação dos processos *filmicos* na apresentação de obras de natureza *fílmica* no contexto da arte contemporânea. Nesse sentido, deixamos de fora as questões que são decorrentes da conexão em relação à tradição televisiva do uso do vídeo que surge a partir da influência fundacional de Nam Jun Paik, para nos centrarmos numa relação claramente fílmica e projetada, embora hoje em dia, mesmo nas imagens projetadas, o uso do vídeo seja quase omnipresente – o que acontece também no cinema, aliás. Nesse sentido, vamos usar amiúde os termos cinético – no que se refere ao uso do movimento (neste caso, genericamente, de imagens em movimento, questão que se pode expandir até ao uso da imagem projetada), cinemático, como o que se reporta a processos do cinema, e cinematográfico, como o que remete e se refere a mecanismos específicos do cinema. Estas questões têm vindo a ser tratadas em projetos expositivos importantes, como é o caso de *Into the Light* (Whitney Museum of American Art e Centro Cultural de Belém, 2001/2003),

3.2.2. Recorrências e remissões

O cinema está no interior das artes visuais, evidentemente⁴⁸⁸. Em primeiro lugar, como um processo mútuo de referência: existe um mecanismo interno de remissão das artes visuais para o cinema, quer em termos das múltiplas alusões que se podem encontrar, quer sobretudo como uma recursividade do cinema nas citações internas do imaginário artístico. Em segundo lugar, como processo operativo: as artes visuais absorveram do cinema os mecanismos de montagem e edição próprios do cinema, não só nas obras declaradamente cinematográficas, mas também no interior da pintura, da escultura, do desenho e das tipologias tridimensionais que não são incluíveis em nenhuma das categorias tradicionais da divisão oitocentista das belas-artes. Finalmente, o cinema entrou no universo das artes visuais como um dispositivo espacial, como uma *cinemática do tridimensional*, claramente ligada ao pensamento estético, nas suas diversas vertentes, que tenta afirmar-se como participativo, ou relacional, ou centrado

Spellbound: Art and Cinema, Hayward Gallery, 1997, *Film as Film*, Hayward Gallery, 1979, *Iconoclash*, ZKM, 2002.

⁴⁸⁸ Esta evidência, no entanto, não possui uma longa história. Philip Dodd, na sua introdução à exposição que comissariou na Hayward Gallery, *Spellbound: Art and Cinema*, refere precisamente a oposição entre dois universos sem qualquer contacto: o universo do filme, com as suas vanguardas próprias, e o universo da utilização de filmes por artistas plásticos, por vezes com contaminações, não do cinema de vanguarda, mas do cinema de Hollywood. A invisibilidade das múltiplas conexões, até na migração de influências visuais, seria o resultado de uma teoria filmica dominada pela literatura, sobretudo em termos académicos, bem como uma história da arte cega aos estudos filmicos. A este respeito, a inventariação de situações de incomunicabilidade é curiosa, até porque ela se multiplica em inúmeras instâncias: na deteção de incomunicabilidades entre as diversas vanguardas filmicas, como a dominância do movimento CO-OP nos Estados Unidos face à presença tutelar de Goddard na Europa, a tardia redescoberta das vanguardas soviéticas, etc. Para exemplificar o seu ponto de vista, Dodd cita o importante volume de Charles Harrison, *English Art and Modernism, 1900-1935* (Londres, Allen Lane, 1981) que não faz qualquer referência ao cinema experimental britânico, importante em termos locais mas com uma influência marcante, nomeadamente em Andrei Belji, como no contexto surrealista. De um ponto de vista dos estudos cinematográficos, o volume de A.L. Rees *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. Londres, British Film Institute, 1999, surgido três anos depois da exposição da Hayward, possui já um capítulo sobre os YBA (*Young British Artists*) da década de noventa – que, aliás, estavam presentes na exposição de Dodd e representados ao mais alto nível (Douglas Gordon, Fiona Banner e Damien Hirst).

no recetor, dependendo da formulação e filiação ideológica e filosófica dos diversos autores.

A este processo de contaminação poder-se-á juntar ainda uma consequência, resultado das movimentações de ligação ao real patentes nas várias instâncias de formulação das artes visuais, e, também, interna aos próprios processos cinematográficos: trata-se da fina fronteira entre documentalidade e ficção, quase uma consequência natural da natureza do cinema como uma montagem de espaciotemporalidades diferidas, que vem afetar as artes visuais, também elas interessadas em sair de uma abordagem expressiva a partir da década de sessenta e, como tal, interessadas numa “volta ao real”⁴⁸⁹. Esta “volta ao real”, no entanto, surge sob a forma de uma ficcionalidade, frequentemente narrativa, que re-edita a inventariação do mundo que lhe é inerente, estabelecendo um novo paradigma de *narratividade* documental frequentemente com uma *secura* que lhe traça uma relação próxima com as explorações de Cage, mais tarde dos minimalistas e de La Monte Young.

Tentemos, assim, percorrer este caminho de relações.

O primeiro sintoma de inserção e importância do cinema para o interior das artes visuais, pelo menos de um ponto de vista do reconhecimento institucional, pode ser encontrado na criação de um departamento de cinema, em 1929, por Alfred H. Barr, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), à época recentemente fundado. Este departamento de filme não seria um simples repositório de filmes documentais sobre artistas, obras ou períodos – isto é, não pretendia ter um papel meramente supletivo da atividade do museu no campo da arte –, mas pretendia constituir-se como coleção fílmica, tomando o cinema como “arte”, o que viria a acontecer em 1934, no departamento dirigido por Iris Barry, segundo relata Dominique Païni⁴⁹⁰. Repare-se que o *Anthology Film Archive* só viria a ser constituído por Jonas Mekas e Stan Brakhage em 1969,

⁴⁸⁹ Cf. Hal Foster, *The Return of the Real*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

⁴⁹⁰ Cf. Dominique Païni, *Le Temps Exposé, Le Cinéma de la Salle au Musée*. Paris, Cahiers du Cinéma Essais, 2002.

na sequência da *Film Cinematheque*, dirigida por Jonas Mekas e que correspondia a uma sensibilidade de vanguarda.

Este primeiro modelo de cinemateca criado pelo MoMA possui, no entanto, uma segunda ressonância importante que reside, precisamente, no facto de ser uma entrada do cinema no museu, instituição caucionatória por excelência, mas sobretudo por ser movida pela matriz do museu de arte moderna e contemporânea em que o MoMA se transformaria. De facto, nos vários campos da museologia – desde a neutralidade das paredes estudada por Phillip Johnson, passando pela tipologia das montagens de exposição⁴⁹¹, pelo surgimento do catálogo como peça fundamental de fixação de memória, pela ideologia educativa –, o MoMA de Alfred H. Barr (a par, aliás, do *Provinzial Landesmuseum* de Hannover, dirigido por Alexander Dörner⁴⁹², e o *Volkwang Museum* de Essen, um dos primeiros a cruzar etnografia e arte moderna a partir da década de vinte) ocupa um lugar pioneiro e de abertura de campo.

Assim, a entrada do cinema no museu, como aconteceria com a fotografia, possui um significado muito particular: reflete uma ideia de cinema integrada no sistema cultural das artes e não só o seu entendimento como entretenimento de massas que tinha substituído, no imaginário popular, os panoramas pintados dos séculos XVIII e XIX, também eles filhos mal-amados e esquecidos da

⁴⁹¹ A este respeito, cf. Mary-Anne Staniszewski, *The Power of Display*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998, bem como Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003.

⁴⁹² O *Provinzial LandesMuseum* foi o primeiro museu que teve uma sala dedicada à arte do seu tempo, *Raum der Gegenwart*, concebida por Moholy-Nagy que, pela primeira vez, usou imagem projetada como dispositivo expositivo, bem como um mecanismo interativo colocado no centro do espaço cujas modulações de cor dependeriam da manipulação do espectador. Este último dispositivo, o *Licht-Raum Modulator*, no entanto, não é claro se esteve aqui realmente em exposição, diferindo a opinião de Mary Anne Staniewsky da de Lucia Moholy-Nagy, primeira mulher de Lászlo, que afirma que o dispositivo só foi apresentado em Paris em 1930. A este respeito, cf. Mary Anne Staniewsky, *op. cit.* p. 21-22, bem como Erkki Huhtamo, “On the Origins of the Virtual Museum”, in *Nobel Symposium (NS 120), Virtual Museums and the Public Understanding of Art and Culture*, Estocolmo, 26 a 29 de maio de 2002, bem como Noam Elcott, “Raum der Gegenwart”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*. Los Angeles, University of California Press, vol. 69, n.º 2, junho de 2010, pp. 265-269. Uma reprodução da sala está em exposição no VanAbbe Museum de Eindhoven, com o *Licht-Raum Modulator* no centro, como está descrito nos projetos de Moholy-Nagy.

pintura (mas, paradoxalmente, relevantes para muitos pintores modernos como, por exemplo, para Monet).

O cinema, no entanto, tinha, em variados contextos, uma intimidade em relação à prática das artes visuais fundamental, quer de um ponto de vista da absorção das tipologias estéticas e das problemáticas que fundavam a modernidade artística, quer por um processo de contaminação, sobretudo no contexto do surrealismo e das vanguardas russas, para as quais o cinema era uma outra forma de desenvolvimento da *faktura*, essa especificidade que deveria ser materialmente procurada na prática artística, bem como na articulação entre a montagem e a herança cubista, embora também em relação ao teatro⁴⁹³. No entanto, a interpenetração de influências entre o domínio do cinema, nomeadamente via cenografia fílmica, cedo marcou uma intimidade, frequentemente subterrânea, entre o campo das artes visuais, sobretudo da pintura, e a criação de ambientes visuais claramente determinados.



Still de *O Gabinete do Dr. Caligari*



Kurt Schwitters, desenho, 1919

Desde os cenários de *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Hermann Warm, Walter Reiman e Walter Rorig, desenhados em 1919 e claramente influenciados pelas pinturas *Merz* de Kurt Schwitters que conduziram à *Merzbau*, passando pela estrutura espacial de-compositiva de *O Homem da Máquina de Filmar*, de Dziga Vertov (de 1929), absolutamente marcado pela estrutura de composição

⁴⁹³ Como explica Peter Weibel em “Eisenstein, Vertov and the Formal Film”, in *Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910-1975*. Londres, The Hayward Gallery, 1919, pp. 47-51.

usada por Lissitzky e Rodschenko na sua construção expositiva e no uso que vinham a efetuar da fotografia, passando pelo exemplo clássico (já dentro do *mainstream* cinematográfico) da colaboração de Salvador Dalí em *Spellbound* de Alfred Hitchcock⁴⁹⁴, até exemplos mais recentes ou cruzados⁴⁹⁵, existe uma permanência de um processo de migração referencial de sentido duplo: quantos reconheceram, na figura do *Alien* de Ridley Scott, de 1979, a inquietante personagem de *Three Studies for figures at the base of a crucifixion*, de Francis Bacon?



Still de *Alien*, 1979



Pormenor de *Three Studies...*, 1944

Ou que reconheceram, na pintura de Bacon intitulada *Study for the Nurse in the film Battleship Potemkin*, a própria enfermeira do filme⁴⁹⁶ e, nesta, uma escultura de Messerschmidt do século XVIII, ou no anão que dança num chão em *trompe-l'oeil* em *Twin Peaks*, a instalação de Juan Muñoz *The Wasteland*, de 1987?

⁴⁹⁴ Exemplo, aliás, marcado por enorme insucesso da parceria. Salvador Dalí pretendia usar sequências mais arrojadas em termos formais (uma estátua de Ingrid Bergman/Constance que se quebraria para surgir de dentro a própria atriz coberta de formigas, por exemplo) que foram recusadas por Hitchcock sob pressão dos estúdios, ficando a sua prestação muito aquém do esperado; mas foi sobretudo a fria recepção do filme – demasiado psicanalítico para o grande público, demasiado vulgarizador para a crítica – que acabou por o remeter para uma zona sombria da obra de Hitchcock.

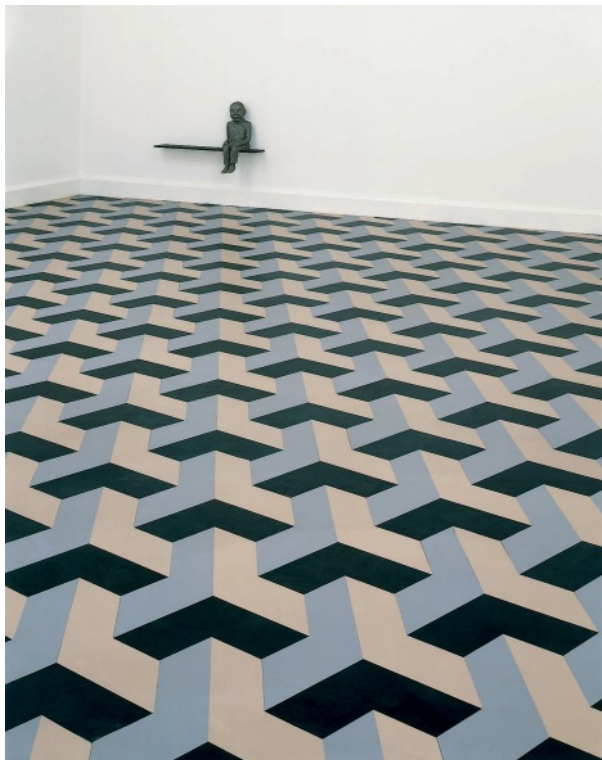
⁴⁹⁵ A série de ligações é enorme com alguns núcleos de inter-relação importantes, como a colaboração entre Ken Russel e Derek Jarman em *The Devils*, 111', (1971), ou os exemplos mais recentes de Brian de Palma.

⁴⁹⁶ Como destaca Philip Dodd, *op. cit.*, p. 35.

A contaminação é evidentemente mútua e, no interior das artes visuais, existe, por seu turno, um processo de referência em relação ao cinema, com alguns cineastas e obras sistematicamente citados, como Hitchcock e Godard (sendo o primeiro objeto de inúmeras exposições de mapeamento dos circuitos de influência, a mais recente das quais, em Portugal, proposta pela Galeria Solar, de Vila do Conde⁴⁹⁷).



Still de Twin Peaks, 1989



Juan Muñoz, *The Wasteland*, 1987

⁴⁹⁷ *Under Hitchcock*, obras de Laurent Fievet, Jean Breschand, Johan Grimonprez, Salla Tykka, Carlos Lobo, Mathias Müller e Christoph Girardet (julho de 2007).

No entanto, não é só como influência visual que se processa a migração entre o cinema e as artes visuais. De uma forma mais subreptícia, existe um processo de construção de um imaginário cinematográfico no interior das artes visuais. Este processo é por vezes associado a uma interna matriz psicanalítica⁴⁹⁸ – poderíamos dizer que o cinema é o recalco das práticas artísticas, vivendo nelas uma permanente condição latente –, e acaba por se manifestar através de uma natureza cinematográfica do universo artístico. Assim, o processo de intimidade e conflitualidade entre os dois mundos concretiza-se a partir do uso de dispositivos cinemáticos pelos artistas (como teremos ocasião de detalhar), mas também como definição de um universo simbólico cinematográfico no qual se constrói um quase-mundo de remissões (para usar uma expressão de Paul Ricoeur). Assim, muitas propostas artísticas só são compreensíveis pela forma como se vinculam a esse quase-mundo, independentemente do suporte que usam, fazendo com que o cinema seja o contexto que lhes permite possuírem um horizonte para o espectador. Ou seja, o cinema tem providenciado às artes visuais um campo de referência que não é, necessariamente, vinculado a um processo de representação do mundo, da composição, da sua própria história interna, mas que se reporta a um outro universo (cinematográfico) como uma metarrepresentação – e isto é claro nas obras de Johannes Kars, de Julião Sarmiento⁴⁹⁹, de Michael Borremans e de Gregor Schneider, por vias muito distintas.

⁴⁹⁸ Cf. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*. Londres, Verso, 2011.

⁴⁹⁹ Julião Sarmiento é um artista cuja obra pode servir de forma exemplar para este tipo de apropriação de um universo cinematográfico. Não é sequer necessário referir as suas séries mais recentes, nas quais filmes são citados a partir da evocação de uma frase inicial de uma personagem feminina – a série Hollywood –, como toda a estratégia visual de Sarmiento se desenvolveu a partir de um imaginário cinematográfico. A este respeito cf. Delfim Sardo, “Uma Iconologia do Intervalo – repetição e montagem na obra de Julião Sarmiento”, in *–me / What Makes A Writer Great*, Funchal, Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago e Galeria Porta 33, 2001, pp. I-VIII; “Deriva em Volta”, in *Drift: John Baldessari, Julião Sarmiento, Lawrence Weiner*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, pp. 11-21; Michael Tarantino, “Julião Sarmiento: uma *montagem* de atrações” / “Julião Sarmiento: a *Montage of Attractions*”, in *Julião Sarmiento*. Porto, Fundação de Serralves, 1992, pp. 26-29 e 30-32; “Sexo, filme e arquitetura” / “Sex, Film and Architecture”, in *Julião Sarmiento*. Lisboa, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. [9-15] / [16-21].

No entanto, porventura de forma mais radical – no sentido etimológico do termo –, a convivência passa-se por via da migração do processo moderno da edição cinematográfica para o interior das artes visuais, modeladas agora a partir de um processo de reconstrução que se fundamenta na edição e no processo de *montage*.

Esta migração da *montage* e edição cinematográficas está presente desde o dealbar do próprio processo de edição e possui um primeiro momento fundamental nas vanguardas russas, bem como na transição da colagem para a fotomontagem, como bem explicita Benjamin Buchloh. Numa perspetiva mais atenta, no entanto, é necessário efetuar uma diferenciação entre a teoria da montagem, tal como Sergei Eisenstein a definiu entre 1923 (no artigo do n.º 3 da Revista *LEF*) e 1929, e os desenvolvimentos de Dziga Vertov, como finalmente destaca Peter Weibel⁵⁰⁰: a estratégia de *montage* de Eisenstein centra-se sobre uma conceção do processo de ultrapassagem da *mise en scène* em direção a uma contraposição de opostos numa construção a que chama dialética e se encaminharia para a montagem polifónica, derivada de uma conceção totalizadora da obra de arte; seria, no entanto, com Dziga Vertov que a montagem ganharia a complexidade no sentido em que a sua tónica no intervalo, no espaço entre fotogramas, estabelece a unidade fílmica fora da teatralidade da cena para a centrar na relação linguística que tenta desenvolver a partir de uma “escrita cinematográfica⁵⁰¹” centrada no intervalo. A diferença reside no facto de as imagens e sequências de *footage* serem consideradas material a reutilizar, criando (ou estando disponíveis para gerar) diferentes contextos, isto é, diferentes discursos fílmicos e ganhando, por isso mesmo, o estatuto de *material fílmico*. Há uma materialidade da imagem do filme enquanto tal que estabelece um novo paradigma e que é muito próximo do uso material de elementos que as artes visuais desenvolvem: uma imagem pode ser multiplamente usada em contextos diversos – como é evidente na obra de Baldessari –, um elemento escultórico pode ser montado de diversas formas,

⁵⁰⁰ Peter Weibel, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵⁰¹ Dziga Vertov, *Aus den Tagebüchern*. Viena, 1967, Austrian Film Archive, citado por Weibel, *op. cit.*, p. 48.

como é notável nas obras de Robert Rauschenberg ou de José Pedro Croft⁵⁰² – e é aqui que a sua obra constrói a sua natureza cinematográfica.

O caso da transposição da descoberta do processo de construção de unidades espaciotemporais a partir da re-edição de dados do mundo visual transformou-se, no entanto, de um processo *complementar* num eixo *central* dos processos artísticos. Nesse sentido, a mudança posterior seria a transposição do movimento filmico para um movimento definido pelo espectador no espaço expositivo, ou a adoção de estratégias compositivas de imagem que se instauram como compactações de temporalidades diferidas, ou a própria introdução do tempo como matéria primordial da experiência visual. Estas transformações vieram a abrir um campo, primeiro dentro do contexto moderno⁵⁰³, e, posteriormente, na sua crítica e reformulação, que representa uma das linhas centrais de desenvolvimento das artes visuais durante o século XX. A essa possibilidade não são alheios os processos de fragmentação da imagem, da coexistência de temporalidades diferidas, de convite ao espectador para a realização de périplos em torno das obras ou de fazer eclodir na imagem narratividades ou ficcionalidades, sejam elas explícitas ou intuitivas.

Estamos, então, perante uma ideia de *Cinema Expandido*, o termo cunhado por Gene Youngblood⁵⁰⁴ que pretende recobrir um campo absolutamente vasto, mas que, neste momento, nos interessa pela ideia de uma prática ampla de processos cinematográficos, em clara demissão de uma tónica cénica e dramática, mas em expansão como um vírus pelas práticas artísticas em sentido amplo que o pós-guerra veio a fazer deflagrar.

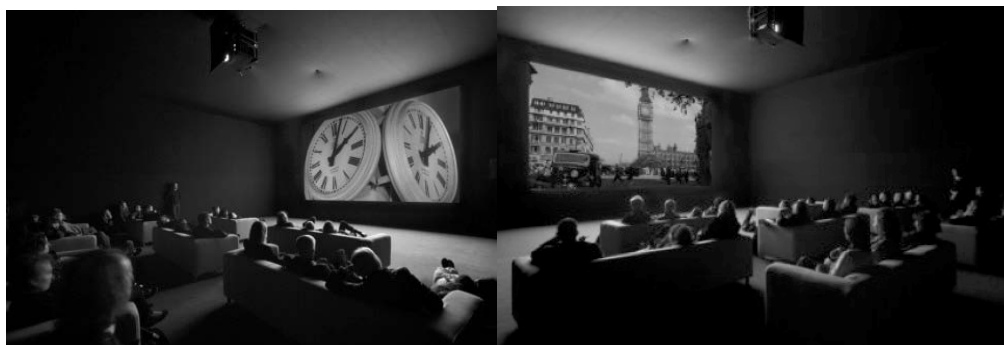
⁵⁰² Cf. Delfim Sardo, “Uma Escultura Cinematográfica”, in *José Pedro Croft: Escultura. Gravura*. Porto, Fundação de Serralves, 2008.

⁵⁰³ Já referimos a importância destes desenvolvimentos pioneiros em Moholy-Nagy, como também deveríamos referir Hans Richter, Lissitzky e Marcel Duchamp.

⁵⁰⁴ Cf. Gene Youngblood, *Expanded Cinema (introduction by Buckminster Fuller)*. Nova Iorque, Dutton & Co. Inc., 1979, sobretudo pp. 75-122.

3.2.3. Entre o cinemático e o cinematográfico

Esta complexidade de questões e sentidos, a quase compulsão de encontrar sistemas referenciais no interior do próprio processo cinematográfico possui uma dimensão ainda mais densa quando atentamos nos filmes ou, genericamente, na imagem projetada que é usada no interior (ou na dependência) do sistema das artes visuais. Esta complexidade deriva do facto de existir uma tradição outra que se processa a partir de sistemas de referência e protocolos que são híbridos na sua origem: na Bienal de Arte de Veneza de 2011, foi apresentado um filme de Christian Marclay⁵⁰⁵ que possui a duração de 24 horas. O filme possui um tema, o tempo, e é o resultado da montagem de milhares de momentos de filmes da história do cinema onde surgem relógios que indicam horas. Todas as horas que os relógios mostram, na sequência que o artista editou e montou, estão na hora real, ou seja: quando olhamos para o nosso relógio, temos a confirmação de que a hora é, de facto, aquela que estamos a ver num relógio no pulso de Cary Grant numa sequência de *North by Northwest*, por exemplo.



Christian Marclay, *The Clock*, 2010

O filme é projetado em contínuo, cruzando ainda a lógica cronológica com outras, temáticas. Neste enorme filme não há, no entanto, quaisquer expectativas: sabemos que a próxima sequência será a confirmação da lógica

⁵⁰⁵ Christian Marclay, *The Clock*, 2010, vídeo monocanal, edição de 6, 24 horas.

irreduzível da anterior, nunca surgindo qualquer desenlace para uma intensidade que só possui modulações mínimas. Em terminologia clássica da teoria cinematográfica, não há *The Obligatory Scene*, como lhe chama Robert Gessner⁵⁰⁶ referindo à *scène à faire* que concentra o desenlace da narrativa cinematográfica. Esta característica é, provavelmente, a mais constante no uso de processos cinemáticos por artistas visuais: quer através do uso de imagens apropriadas ao universo do cinema, quer utilizando *footages* próprios, existe uma comum ausência de processo narrativo com desenlace, mantendo-se no campo do inconclusivo, do que não tem desfecho para os processos de tensão narrativos. Por vezes, a tensão é produzida a partir da banda sonora – com o uso de crescendos, mais ou menos operáticos, mas que não constroem um correlato de gestão das tensões narrativas –, construindo aquilo a que poderíamos chamar uma *cinemática do decetivo*, o que tanto é notório nos filmes seminais de Andy Warhol, como nos trabalhos mais recentes de Isaac Julian, Tacita Dean, Eija Liisa-Athila ou, para um exemplo mais próximo, de João Onofre. Em certas circunstâncias, os trabalhos fílmicos operam *a contrario*, sendo só um momento de intensidade que não possui passado nem futuro narrativos e, portanto, não construindo nenhuma gestão dos processos diegéticos que o cinema definiu a partir do modelo narrativo do romance oitocentista – como é o caso de alguns filmes de Rodney Graham, por exemplo. A tese do *Cinema Expandido* de Gene Youngblood centra-se, a partir dos filmes de Andy Warhol, numa libertação do cinema em relação à literatura e ao teatro. Na complexidade das contradições internas da teoria do “cinema cinestésico” de Youngblood⁵⁰⁷ (a noção de especificidade do médium cinematográfico coexiste e contribui para a ampliação do médium em si mesmo, destituindo a questão do género cinematográfico e, simultaneamente, gerando um género fílmico e cinemático), pulsa a tentativa de pensar um contínuo cinemático espaciotemporal liberto da *montage*. A explicação desse fluxo encontra-se na identificação que o autor estabelece entre cinestésico e

⁵⁰⁶ Robert Gessner, *The Moving Image: a Guide to Cinematic Literacy*. Nova Iorque, E.P. Dutton & Co., Inc., 1968, pp. 181-182.

⁵⁰⁷ Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 81.

psicadélico, procurando uma cinestesia que resultasse de um sincretismo na esteira de Anton Ehrenzweig⁵⁰⁸, ou seja, de uma abordagem artística que, liberta da *gestalt*, pudesse encaminhar-se para uma atenção sintética (uma atenção que não distingue fundo e figura) – e não uma visão analítica. Esta tipologia de atenção fluida que o *Cinema Expandido* de Youngblood convoca está muito próxima do entendimento do cinema como um campo ambiental – e, neste sentido, as referências à filmografia de Andy Warhol, à metodologia do plano único de longuíssima duração, à ausência de edição e de processos de montagem, à sessão filmica que não possui início nem fim, instaura um campo de demissão do drama como força mobilizadora do filme em favor da materialidade do suporte filmico⁵⁰⁹.

Num certo sentido, existe nesta utilização dos processos filmicos uma arqueologia do cinema até aos irmãos Lumière⁵¹⁰, com uma utilização não narrativa do plano único, ou do *task film* (do filme que mostra uma tarefa, frequentemente realizada pelo artista⁵¹¹) em frente à câmara, processo que se

⁵⁰⁸ Idem, p. 84. A referência a Anton Ehrenzweig é particularmente interessante porque se cruza com a influência que este teve em relação a artistas como Robert Morris, como vimos. Cf. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*. Berkeley, University of California Press, 1967.

⁵⁰⁹ Poderíamos fazer aqui uma referência aos filmes de Stan Brakhage, bem como aos seus escritos. Segundo Regina Cornwell (*Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*. Toronto, PMA, 1980, pp. 60-61), também Brakhage, na transição que a sua obra sofre entre o final da década de 1950 e o início da década seguinte, fala de uma “close-eye vision” que inclui a visão hipnagógica, as alucinações, as memórias, as visões que ocorrem sob *stress* ou ansiedade e que seriam o material putativamente filmico que o autor perseguiria. De facto, trata-se de uma outra versão da ideia de psicadélica que terá influenciado Youngblood.

⁵¹⁰ Não é evidente que este processo arqueológico seja completamente consciente por parte dos artistas. Certamente que, nalguns casos, o é, embora noutros signifique, pura e simplesmente, a necessidade de usar um meio rápido de efetuar um registo ou marcar um *statement*. A este respeito, é curioso verificar a conversa entre João Fernandes e Chrissie Iles (*Chrissie Iles, Off the Wall: Improvisações, Colaborações*. Porto, Museu de Serralves, 2010, “Conversa entre Chrissie Iles e João Fernandes”, brochura incluída no catálogo, s/ numeração de páginas).

⁵¹¹ Que Rosalind Krauss identifica como um processo narcísico no caso do vídeo – embora possamos encontrar a mesma tipologia no filme, sobretudo em contextos pós-minimais na década de sessenta e, em contextos mais periféricos, durante a década de setenta. A este respeito, para referir o contexto português, o filme super 8mm foi usado por artistas nesta aceção da tarefa por, por exemplo, Fernando Calhau (*Destruição*, 1976), ou por Julião Sarmiento (*Pernas*, 1975, ou *Faces*, do mesmo ano), entre muitos outros. A razão para a deteção de uma síndrome narcísica no vídeo reside no facto de o artista, ou o *performer*, executar uma tarefa face a um médium que resultará num monitor, sendo de referir a regularidade com que as próprias tarefas são espelhadas (visual ou sonoramente), centradas

liga com a necessidade de registrar a efemeridade de um acontecimento performativo, ou com o desenvolvimento de uma postura documental a partir de um acontecimento, normalmente um microacontecimento, fenómeno potenciado, durante a década de setenta pela vulgarização do uso do vídeo, cuja *Handycam* tinha surgido, embora a preços elevados⁵¹², a meio da década anterior.

Esta qualidade decetiva coexiste, frequentemente, com um segundo aspeto fundamental, a noção de que a imagem em movimento existe no espaço da galeria ou do museu, encontrando na instalação a construção desmontada, ou desconstruída, dos processos de montagem cinematográficos, recentrando-se na questão do *ponto de vista*. A este título, o trabalho de Michael Snow é de enorme importância, como por exemplo na obra fundamental que é *Two Sides to Every Story*, de 1974⁵¹³ que introduz uma outra questão, a do filme em projeção múltipla que só possui sentido na tridimensionalidade da sala de exposição.

A obra de referência e viragem no campo da mudança do cinema experimental para uma conceção do cinemático como um género reivindicável situa-se na obra seminal de Michael Snow, *Wavelength*. Esta obra do artista canadiano de 1967 consiste num *zoom* de 45' que atravessa uma sala (hipoteticamente, num *loft*) até enquadrar uma fotografia do mar na parede oposta. O enorme *zoom* é acompanhado de uma banda sonora que é composta por uma frequência que aumenta entre 50 e 12.000 ciclos por segundo, entremeada por temas musicais,

no ecrã do monitor e, pela escala tipológica do ecrã vídeo – um momento em que a escala do vídeo é a da televisão, não existindo imagem vídeo projetada – que compele ao retrato. Cf. Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, in *October* n.º 1, primavera de 1976. Integrado em Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres, Tate Publishing e Afterall, 2007, pp. 208-219.

⁵¹² Um dos poucos artistas que usou uma *Handycam* logo após o seu lançamento foi Nam Jun Paik, o que só foi possível porque as suas condições financeiras de herdeiro de uma fortuna gigantesca o permitiam. O uso da *Handycam* esteve durante muito tempo vedado aos artistas visuais, sendo por isso muito mais comum o uso de suportes filmicos caseiros, como o super 8mm ou o 16mm.

⁵¹³ A instalação de uma dupla projeção num ecrã no meio da sala apresenta a mesma cena (em si mesma complexa, pelas referências ao *Grand Verre* de Marcel Duchamp) filmada de dois pontos de vista. O espectador consegue ver ambos os pontos de vista circulando na sala, mas nunca consegue ver ambos os pontos de vista em simultâneo.

sons e diálogos, culminando na imagem fotográfica da onda. Alain Fleisher⁵¹⁴ chama a atenção para a forma como a memória que os espectadores constroem do filme é a do contínuo do *zoom*, tecnicamente quase impossível à data. No entanto, numa visão mais cuidada e atenta, podemos verificar que o filme não é um *zoom* contínuo, mas uma quantidade de pequenas secções (aliás, o filme foi filmado em 16mm ao longo de algumas semanas e as bobines tinham uma duração máxima de 11'), editadas sem *raccord* preciso e com visíveis alterações de hora do dia, cromáticas, ou mesmo pequenas alterações de enquadramento. Por outras palavras, o filme regista (ou inscreve) uma memória de um *zoom* enorme (e inviável), pontuado por algumas intrusões de personagens no espaço de um *loft*, mas de facto a sua tecnologia elementar não chega para criar a ilusão que, no entanto e paradoxalmente, fica gravada na memória da maior parte das descrições do filme, o que, aliás, é constatável em inúmera bibliografia.

Mas o mais interessante é registar como esse efeito de memória é deliberadamente contruído por Snow no sentido da construção de um filme sem hierarquia dos eventos que são desempenhados ao longo dos seus 42', como diz o próprio Michael Snow numa carta para Jonas Mekas:

“os eventos filmicos não são hierárquicos mas escolhidos a partir de uma espécie de escala de mobilidade que vai de puros acontecimentos lumínicos às várias percepções da sala, às imagens de seres humanos em movimento”.⁵¹⁵

Ou seja, tudo aquilo que surge durante o decurso do *zoom* (as pessoas que cruzam o ecrã, o homem que se deita no chão, a estante que desaparece, a cadeira amarela, a mudança de cor ou de hora do dia) é um

⁵¹⁴ Alain Fleisher, “La Cinemachine de Michael Snow”, in *Michael Snow, Panoramique: Oeuvres Photographiques et Films, 1962-1999* (cat). Bruxelas e Paris, Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts de Bruxelles, Centre National de la Photographie, Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais, Cinémathèque Royale de Belgique, 1999, pp. 35-38.

⁵¹⁵ Michael Snow, “Letter 4”, citado por Regina Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michel Snow*. Toronto, PMA, 1980, p. 66: “The film events are not hierarchical”.

evento, e a sua performatividade é não-hierarquizada e, portanto, constitui um momento do ambiente que o cineasta cria. Mais uma vez, a questão do ambiente como o destino cinemático fica estabelecida como fulcral.

3.2.4. A cinemática da tridimensionalidade

Para podermos começar a definir uma teia de procedimentos filmicos no interior das práticas artísticas que nos permita encontrar os polos de relação deste universo cinemático com o cinematográfico, podemos estabelecer, em termos genéricos, as seguintes áreas internas de desenvolvimento que passaremos a tratar, no pressuposto de que não constituem diferentes correntes, mas zonas de procedimento que se cruzam nos mesmos autores e, por vezes, nos mesmos trabalhos:

a) Em primeiro lugar, uma tradição surgida no universo surrealista que fez usar o filme de uma forma completamente formal (como as primeiras obras filmicas experimentais de Man Ray ou de Hans Richter) ou, posteriormente, a partir de uma construção que implica um fluxo narrativo paradoxal que se instaura como disruptivo no seu pressuposto – de que são exemplo as obras mais tardias de Man Ray e os filmes de Buñuel. Poderíamos dizer que este modo de prática filmica (*mode of film practice*⁵¹⁶) se desenvolveu para o campo genérico do cinema experimental, numa abordagem que provém do interior das práticas cinematográficas (como é o caso de Stan Brakhage, Paul Sharits, Michael Snow ou mesmo Anthony McCall). Poderíamos caracterizar este modo filmico como, essencialmente, uma artesanía cinematográfica, amplamente ligado a metodologias e processos do fazer cinematográfico num arco que se desenha

⁵¹⁶ Referimos o termo cunhado por David Bordwell (com Janet Steiger e Kristin Thompson) em *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1985). Cf. Também Jonathan Waley, “Modes of Film Practice in the Avant-Garde”, in Tania Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: a Critical Reader*. Londres, Tate Publishing e Afterall, 2008.

entre o modernismo e as segundas vanguardas, tendo como pano de fundo uma arqueologia dos processos fílmicos, ou até uma zona de confluência entre o fotográfico e o cinematográfico – de que seria exemplo maior *La Jetée*, o filme fotográfico de Chris Marker, de 1962. O que é interessante verificar neste eixo de desenvolvimento do universo do filme no interior dos processos artísticos é a rotação para uma importância crescente de trabalho sobre os próprios processos fílmicos, envolvendo por vezes uma forte componente fenomenológica, como é o caso da obra de Anthony McCall⁵¹⁷, instaurada a partir da decomposição arqueológica dos processos do cinema: a edição, a montagem, o material fílmico, o processo fotográfico da película, a velocidade, a luz, etc. – como vimos a propósito de Michael Snow.

b) Em segundo lugar, uma vertente documental remanescente dos processos performativos que tiveram o seu desenvolvimento a partir da década de sessenta. É uma vertente particularmente diversa entre si, já que começa como simples *task video*, para posteriormente se desenvolver como fluxo narrativo. Poderíamos dizer que se mantém aqui uma forma artesanal de produção até ao final da década de noventa do século passado, sendo comum a inexistência da figura do realizador, na medida em que o autor é, frequentemente, também o *performer*, ou seja, aquele que desempenha uma ação frente à câmara. Repare-se que o uso de processos fílmicos se encontra intimamente ligado à introdução de processos performativos que existem em inúmeros contextos no interior das artes visuais, desde a convivência com a dança ou a performatividade teatral para as primeiras vanguardas até ao surgimento de uma *panperformatividade* no período das segundas vanguardas, sobretudo no contexto do chamado “pós-minimalismo”. De facto, para o grupo de artistas que saem dos movimentos de

⁵¹⁷ No caso de Anthony McCall, a obra sistematicamente referida é *Line Describing a Cone*, de 1973. Trata-se de um filme em 16mm que projeta o desenho de um círculo que se vai formando sobre um fundo negro. A introdução na sala de projeção de um fumo oriundo de uma máquina torna o cone de luz que sai do projetor uma tridimensionalidade material no espaço. A obra foi apresentada na exposição *Into the Light*, apresentada em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, em 2004.

contestação das tradições disciplinares oriundas do sistema das belas-artes (no desenrolar das quais se afirmam tendências de necessária exogenia dos processos artísticos, uma necessidade da arte “sair de si” para aprofundar o seu campo ou o alargar num processo simultâneo de endogenia⁵¹⁸), torna-se imperioso encontrar formas de registo de ações heteróclitas a partir do uso da imagem em movimento.

Ora, os processos de registo performativo sistematicamente utilizados por artistas foram circulando entre o uso da fotografia e, de uma forma mais intensa, do filme, normalmente super 8mm ou 16mm.

Encontramos aqui exemplos tão distintos como os filmes de Joan Jonas, Maya Deren, John Baldessari ou os filmes de Bruce Nauman que constituem o registo de ações, como também os filmes de Gordon Matta-Clark ou de Chris Burden que, no entanto, possuem, todos, uma determinada qualidade íntima porque se trata de registar ações frequentemente irrepetíveis. Curiosamente, esta tipologia fílmica evoluiu para um uso cada vez mais sofisticado de passar da documentação de ações para o desenvolvimento de ações para serem filmadas e, posteriormente, para a construção de guiões de ações que necessitariam já de recursos cinematográficos – o que também aconteceria com o universo da documentação sociológica que referiremos. Por vezes, a utilização de simples dispositivos de inversão do tempo fílmico (como fazem Maya Deren ou Julião Sarmiento – este último de forma quase demonstrativa em *Parasite*, de 2003, no qual um *striptease* é, de facto, o resultado de uma inversão).

⁵¹⁸ O processo de absorção pelo universo artístico de discursos, métodos e procedimentos de outras áreas do saber (desde a psicanálise, a sociologia, a antropologia, a arquivística, a política, as ciências biológicas, etc.) – a que chamamos “exogenia” – é correspondente a um outro processo, como duas faces de Janus, de repensamento do próprio do artístico, a que chamamos processo “endógeno”. Esta duplicidade das práticas artísticas, patente de formas diversas durante o século XX, encontra-se claramente associada a uma ideia de arte expandida. A este respeito cf. “Introdução: Arte, em geral”, onde expusemos os contornos desta questão e ”Conclusão” que retoma esta problemática.



Chris Burden, *Shoot*, 1971, filme super 8mm

Por vezes, a documentação performativa é o próprio meta-tema do filme documental da *performance*, como é o caso do primeiro filme super 8mm de Bruce Nauman, *Fishing for Asian Carp*, de 1966. O filme tem a duração de uma bobine de super 8mm, 2'44''. A ação que o filme documenta pode ser facilmente descrita: um homem calça botas de pesca, entra no curso de um rio e pesca uma carpa, terminando o filme. Claro que o filme suscita uma interrogação – como é que é previsível que esta ação decorra no curtíssimo lapso temporal de uma bobine *standard* de super 8mm? Será que ação foi repetida inúmeras vezes até o pescador, o artista William Allen, cumprir o guião no exíguo tempo disponível da película? Ou tratou-se de um acaso feliz e imprevisível? O formato dúbio do filme, entre o documental (a referência aos filmes didáticos, ou de instruções de procedimento, ou ainda aos documentários antropológicos que Bruce Nauman recorrentemente realiza estende-se até obras muito recentes⁵¹⁹) e a ficção irónica, claramente influenciada por Samuel Beckett.

c) Em terceiro lugar, uma tendência importante mais vinculada a questões espaciais e escultóricas, que recolhe de Abel Gance (embora esta linhagem não

⁵¹⁹ Como, por exemplo, em *Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)*, de 2000, um vídeo dúbio de longa duração que mostra o artista, vestido como um *cowboy* no seu rancho no Novo México, a instalar, no meio do deserto, uma estrutura de uma cancela para gado a partir de três pilares de madeira, como se se tratasse de um filme didático para a formação de rancheiros.

corresponda completamente a uma influência diretamente traçável, na medida em que *Napoleon*, de 1927, só foi visto na sua forma original em Londres, em 1979, e em Nova Iorque em 1981⁵²⁰, a ideia de projeção múltipla e que viria a desenvolver toda uma estética do dispositivo e da ocupação espacial. De facto, a utilização da múltipla projeção constitui um dos polos fundamentais de desenvolvimento dos processos fílmicos no interior das práticas artísticas, efetuando uma ponte com o universo da escultura e tematizando a questão da espacialidade do espaço da galeria, ou do museu, como campo no qual o momento fílmico se produz.



Robert Morris, *Finch College Project*, 1969 (vista da instalação)

⁵²⁰ O filme mais famoso de Abel Gance requer um enorme ecrã curvo e consiste numa tripla projeção simultânea. O filme foi distribuído pela MGM nos Estados Unidos numa versão remontada em mono-ecrã, perdendo a sua especificidade, e só o longo trabalho de recuperação levado a cabo por Kewin Brownlow permitiu a sua visão após as oito exibições que o filme conheceu em 1927/28. Foi apresentado em Londres em 1979, com uma banda sonora do compositor Carl Davies e, em 1981, numa sessão produzida por Francis Ford Coppola, em Nova Iorque, no Radio Music Hall, em 1981, com banda sonora de Carmine Coppola. A complexidade do filme de Gance está na origem da metodologia de Isaac Julian e de Eija Lisa Athila, na forma como utilizam múltiplas projeções com repetições de planos.

Uma das obras paradigmáticas deste uso da múltipla projeção em relação com o espaço é *Finch College Project*, de Robert Morris, de 1969. Vale a pena determo-nos nesta instalação filmica e fotográfica.

O projeto de Morris consistia, para o descrever sinteticamente, numa projeção que varria circularmente uma sala (como um farol) a partir de um projetor de 16mm instalado no centro da sala; este filme consistia em imagens da filmagem da instalação de um painel fotográfico com imagens de pessoas sentadas num auditório e, na parede oposta, a instalação de um mosaico de espelhos que refletiam esse auditório. A filmagem tinha sido efetuada numa sala idêntica àquela na qual a projeção era realizada⁵²¹, também por uma câmara rotativa instalada no centro da sala. Trata-se de uma tese sobre a relação entre imagem fixa e imagem em movimento, sobre a questão do intervalo entre ambas, o espelho como dispositivo de produção instantânea de imagens e a relação entre espaço real e espaço virtual – na medida em que, na projeção rotativa, o espaço projetado coincide com o espaço físico, exceto pelos erros de paralaxe que dão espessura espacial ao diferencial temporal entre *footage* e projeção. No centro do espaço, o espectador era convertido, também ele, em objeto integrante da projeção, como se fosse reativado um elo perdido entre os panoramas pintados do século XIX e a esperança que trouxeram para um *aggiornamento* da pintura e o advento da imagem projetada como imagem háptica, confirmada pelos restos de cola presentes na parede da montagem e desmontagem dos planos de fotografias e de espelhos.

Mais: esta tipologia de imagem por vezes também, é, ao mesmo tempo, topográfica, no sentido em que ela mapeia um espaço – que é, simultaneamente, o espaço em que se encontra o espectador, constituindo-o e requalificando-o. Chrissie Iles⁵²² remete a origem desta obra de Morris para a influência duchampiana do escultor (nomeadamente, as *Optiques de Précision*), mas também para uma referência ao uso de espelhos que Morris

⁵²¹ Assim, para cada apresentação do filme é necessário construir uma sala com as dimensões correspondentes à sala na qual foi efetuada o *footage*.

⁵²² Chrissie Iles, “Between the Still and Moving Image”, in *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*. Nova Iorque, The Whitney Museum of American Art, 2004, pp. 39-41.

encontrou em 1961 nas notas da *Boîte Verte* de 1934 – que tinha sido publicada em inglês por Richard Hamilton em 1960: “colocar pedaços de espelho no chão para que a sala e o espectador sejam refletidos simultaneamente”.

Assim, a temática do duplo e da simultaneidade entram na obra de Morris que, no mesmo ano de *Finch College Project*, também produziu o filme *Mirror*, no qual uma paisagem é visível refletida num espelho suportado por alguém que se encontra invisível pela opacidade da superfície refletora⁵²³. Curiosamente, esta obra de Morris poderia ser o modelo para a descrição do dispositivo a que Rosalind Krauss procede em *Voyage in the North Sea*: o dispositivo fílmico usado por artistas não se limita à imagem produzida num ecrã, mas a todo o aparato para a sua produção, desde o projetor, o seu ronronar, o espectador e o próprio espaço⁵²⁴. O exemplo dado pela teórica norte-americana centra-se, no entanto, nos Estados Unidos, em Richard Serra e, na Europa, em Marcel Broodthaers. O caso de Richard Serra é, a vários títulos, paradigmático, na medida em que o eco da sua formação cinematográfica se pode encontrar nas suas obras fílmicas, mas também nas suas obras escultóricas, invariavelmente construídas a partir de uma monumentalidade massiva que é oriunda do carácter épico do cinema de Eisenstein, Vertov ou Dovjenco. No entanto, seria a utilização da múltipla projeção como dispositivo escultórico que estabeleceria o domínio da espacialidade cinemática no interior dos processos artísticos.

A genealogia e as consequências da múltipla projeção são detalhadamente descritas por Peter Weibel⁵²⁵, construindo um mapa que parte das múltiplas projeções de Josef Svoboda para o Pavilhão checoslovaco na Feira Mundial de Moscovo, em 1959, e para a Expo Montreault de 1967, passando pelas múltiplas projeções de Charles e Ray Eames na Feira de Nova Iorque de 1964, até aos projetos recentes de Shirin Neshat ou de Eija Liisa-Athila. O centro da

⁵²³ Existe também uma proximidade facilmente identificável entre *Mirror* e a *performance Site*, de 1964, já referida *supra*.

⁵²⁴ Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 1999.

⁵²⁵ Peter Weibel, “Expanded Cinema: Video and Virtual Environments”, in Peter Weibel e Jeffrey Shaw (ed.), *Future Cinema: The Cinematic Imagery After Film*. Karlsruhe e Cambridge, Mass., ZKM e MIT Press, 2003, pp. 120-124.

análise de Weibel radica na desconstrução da estrutura narrativa que a múltipla projeção compele, produzindo uma complexidade que, nalguns casos, estabelece um processo de metamontagem cinematográfica, construindo por vezes situações que são simultaneamente cinematográficas e ambientais e transportando a questão da produção de sentido para a fina articulação entre a localização espacial dos ecrãs, o que neles é apresentado, e a razão espacial que nessa articulação se produz, chamando sinédoque a este processo trânsfuga de sentido entre imagem e localização espacial⁵²⁶. O exemplo deste processo seria encontrado em Shirin Neshat – embora num processo muito literal –, mas os exemplos abundam, desde Kutlug Ataman, Doug Aitken, Douglas Gordon, Stan Douglas, Bruce Nauman, Michael Snow, Chantal Ackerman, a Dara Birnbaum, entre muitos outros.

Este dispositivo transporta consigo o carácter mais evidente da relação entre cinema e artes visuais com o processo de projeção tratado como um procedimento escultórico-narrativo⁵²⁷. Assim, não é difícil compreender que o uso de imagem fílmica projetada possui um (pelo menos) duplo sentido: por um lado, trata-se de ampliar as possibilidades de intervenção no espaço a partir de um espaço virtual que é o espaço cinematográfico, cuja valência narrativa abre para a questão do tempo e da sua importância; por outro lado, os artistas descobrem na imagem projetada uma possibilidade de lidar, de forma “desobjetualizada” – mas não desfísicalizada –, com a afetação do espaço, a sua desconstrução e reconstrução, processo que é frequentemente complexificado na múltipla projeção. Poderíamos, a este respeito, falar de uma *cinemática tridimensional*, vinculada à relação espacial e arquitetónica da múltipla projeção.

⁵²⁶ Idem, *ibidem*.

⁵²⁷ É interessante, a este respeito, analisarmos como este processo foi levado a cabo por cineastas que vieram a por em prática processos desta natureza a partir do material fílmico que integrava obras (ou tinha sido produzida para obras e tinha desaparecido no processo de edição). É o caso de Pedro Costa que fez exposições na Fundação de Serralves, no Porto, e no centro *Witte de With*, de Roterdão (em colaboração com Rui Chafes), nas quais segmentos de filmes ou material fílmico eram instalados em sala expositiva, por vezes em dupla projeção, ficando sempre uma interrogação pela razão da não-eficácia desta tipologia de apresentação. O mesmo, embora em sentido estilístico e mesmo político contrário, pode ser encontrado no excesso de encenação das exposições de filmes de Peter Greenaway, por exemplo.

d) Finalmente, uma herança dos processos de inventariação sociológica que se encontram presentes na arte dos anos sessenta, sobretudo no campo da ligação entre sociologia e antropologia, o que pressupõe uma criação de uma documentalidade *outra* que vai dos filmes super 8mm de Dan Graham até ao trabalho contemporâneo de Melik Ohanian, por exemplo.

Este último campo fundamental para a compreensão da relação entre arte e filme no contexto da produção artística situa-se a partir da apropriação da estrutura documental pelo interior da criação artística, seja através de obras que se ancoram a uma situação antropológica ou sociologicamente mapeada, seja no desenho de um campo mais fino, mais heterogéneo e inclassificável da ficcionalidade protodocumental. Quer isto dizer que, no interior da produção cinematográfica artística, a documentalidade funciona não só como um dispositivo de conexão com a realidade, mas também como uma legitimidade de definição de campos de ficção que, acoplados a uma tipologia de mapeamento de campo (uso de entrevistas, simulação de situações comunitárias, referenciação a conflitos políticos, apresentação de situações muito próximas da banalidade ou da vernacularidade, etc.), definem uma tipologia de “quase-documentação”, umas vezes totalmente ficcional, outras vezes remetendo para situações enraizadas no tecido da vivência autobiográfica ou ancorada numa factualidade histórica ou ainda na vivência de grupos. Neste campo, temos obras tão díspares como o trabalho do artista turco Kutlug Ataman, de Chantal Ackerman ou, recentemente, de Melik Ohanian. Este último apresentou na Bienal de Veneza de 2009 uma obra documental sobre o golpe de estado chileno de 11 de setembro de 1973 que cruza imagens de arquivo com uma narração da história factual de arquivo, transitando o filme para a inclusão de imagens do Chile contemporâneo, até à exclusiva presença de imagens de *footage* actual. Assim, situando-se num registo quase de documentalidade “dura”, o centro do trabalho de Ohanian transforma-se na construção de um tecido social situado no domínio da ficção, montada filmicamente, como se a realidade que é documentada fosse a da própria existência fílmica.

Frequentemente no trabalho destes artistas, a estrutura fílmica é convertida numa situação de instalação, usando processos de *Cinema Expandido*, ou seja, um sistema percetivo cinemático que engloba e inclui a remontagem a partir de situações espaciais (com múltiplas projecções, desmembramento da estrutura fílmica em situações espacialmente sequenciais e inseparabilidade entre a vivência espacial do espectador e a sua própria possibilidade de exploração do espaço expositivo), reforçando o carácter físico do universo documental e abrindo a fina fissura para o universo da metarrepresentação ficcional da múltipla perspectiva.

Desta forma, fica aberto um interessante campo de expansão no interior das artes visuais em direção à metamorfose de processos cinematográficos e vice-versa, como é patente nos casos de Mathias Müller, Christoph Girardet, Michael Snow, Willem De Roij (e Jeroen De Rijke, com quem trabalhou em colaboração até à morte deste em 2006) ou Steve McQueen.

Usando a estrutura atrás descrita, proposta por Rosalind Krauss para descrever as relações entre arquitetura e escultura, no qual os pares de oposições escultura/não escultura e arquitetura/não-arquitetura se opõem, poderíamos estender o raciocínio à oposição entre cinema/não-cinema, sabendo que a definição de um campo próprio do cinema se define sempre em relação a um outro uso da imagem em movimento que configura uma exterioridade em relação ao próprio do cinema (a sala escura, o lugar sentado, o início e o fim da projecção como molduras do espetáculo cinematográfico). Neste campo liminar entre práticas oriundas do interior do cinema e das artes visuais, a importância crescente de um contexto cinemático é indissociável de um não-cinema que é interior ao próprio processo de apropriação cinemática.

Em termos mais globais, poderíamos dizer que os processos do cinema se têm vindo a repercutir no interior das práticas artísticas, mas substituindo um paradigma de descorporalização do espectador por um primado de recorporalização, ou seja, reconstruindo a situação de *suspension of disbelief* – tal como a convocámos a partir para o contexto da pintura e da espacialidade – a partir do seu contrário. Na maior parte dos exemplos que são produzidos em

termos cinematográficos para definir o processo de crença, é referida, em termos psicológicos, a *descorporalização cinematográfica*. Repare-se que o ninho escuro no qual o espectador é sugado para o interior do ecrã de que fala Roland Barthes é, nos casos que temos vindo a tratar, substituído por uma situação de múltiplas perspetivas de visão, o que requer outras formas de construção da suspensão, paradoxalmente corporalizadas e fisicamente envolvidas. Estas outras formas necessitaram de cruzar mecanismos muito diversos de relembramento do corpo: um espectador que se passeia numa sala face a um ecrã suspenso que não lhe define uma narrativa necessita de ser guiado pela descoberta do seu próprio ponto de vista. Esta recorporalização do espectador é passível de ser produzida a partir de processos de *peep hole* (como é o caso de Paul Pfeifer, na tradição da obra final de Duchamp). É este processo de reconstrução da situação cinematográfica numa situação cinemática que instaura a *cinemática da tridimensionalidade*, isto é, uma versão espacial e corporal do cinema que possui na ideia de reconstrução pelo espectador o seu centro.

Em termos simples, poderíamos dizer que a questão das imagens móveis num ecrã se desenvolve como a possibilidade de passar de uma construção narrativo-ficcional para uma instância na qual a relação compreensiva/interpretativa, na aceção da dicotomia que retirámos de David Bordwell, se investe num jogo de construção de microacontecimentos narrativos, objeto de múltiplas perspetivas fisicamente geradas pelo espectador. Esta é a aporia do cinemático que a arte a partir dos anos sessenta introduziu: uma construção espacial na qual, como num panorama, o espectador está sempre em perda – porque ver significa também escolher não ver --, sempre reconfigurando a sua possibilidade de interpretação.

Como na obra de Michael Snow, a projeção é sempre dupla.

Capítulo 4

REPRESENTAR O CORPO

4.1. Histórias de Fantasmas

4.1.1. Da microutopia à ambição desmedida

Alexander Nikolaiévitch Scriabin foi um compositor moderno russo que morreu, prematuramente, aos 43 anos. A sua última e derradeira obra seria uma “opus magna”, a *Opus Magna*. É (ou teria sido) uma enorme peça sinfónica que o compositor pretendia que fosse tocada uma única vez nos Himalaias. A sua descrição é fantástica, no sentido etimológico da palavra:

“Não haverá um único espectador. Todos serão participantes. O trabalho requer pessoas especiais, artistas especiais e uma cultura completamente nova. O elenco de artistas inclui uma orquestra, um grande coro misto, um instrumento com efeitos visuais, bailarinos, uma procissão, incenso e articulações rítmicas e texturais. A catedral na qual terá lugar não será de um só tipo de pedra, mas mudará continuamente com a atmosfera e o movimento do *Mysterium*. Isto será feito com a ajuda de luzes e nevoeiros que transformarão os contornos arquitetónicos.”⁵²⁸

Esta obra duraria sete dias e terminaria, literalmente, com o fim do mundo. Não de forma metafórica, mas como efetivo término da humanidade. É o exemplo cabal de uma *performance* que não necessitaria de qualquer documentação para memória futura, porque se trata da derradeira obra humana, aquela que não poderá nunca ser preservada, exceto no Espírito.

Este projeto absolutamente megalómano, a raia a insanidade (ou o grau de absoluta exigência em termos performativos, o que será eventualmente o

⁵²⁸ “There will not be a single spectator. All will be participants. The work requires special people, special artists and a completely new culture. The cast of performers includes an orchestra, a large mixed choir, an instrument with visual effects, dancers, a procession, incense, and rhythmic textural articulation. The cathedral in which it will take place will not be of one single type of stone but will continually change with the atmosphere and motion of the *Mysterium*. This will be done with the aid of mists and lights, which will modify the architectural contours.” Cf. Don Louis Wetzel, *Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History*.

mesmo), parece uma excelente metáfora para compreender a natureza da relação performativa das artes, mas também a dimensão utópica do projeto artístico que ocupa um importante sector da produção artística dos últimos cem anos, ou seja, as ideias de totalidade e de desempenho derradeiro, características e destino da arte.

Por outras palavras, se a arte é sempre indexada à resolução de questões absolutamente concretas e insubstituíveis (e, por isso, o seu carácter é sempre sintético, sabendo que a análise só pode ser entendida como metáfora, ou alegoria de análise – e por isso a histórica e recorrente necessidade da arte em *falar* psicanálise, ciências humanas ou política deriva em contruções retóricas frequentemente alegóricas), ela é também uma permanente configuração projetiva, como utopia. Ou então como *atopia*, ou como *autopia*, como vimos, mas sempre sob a fórmula inconclusiva do “votada a”, como projeto de libertação, nos termos formulados por Thierry de Duve⁵²⁹. Repare-se que esta formulação da utopia é dúplice: tanto se exerce na megalomania da ideia de totalidade (da experiência, do comportamento), como na versão pessoalíssima do desempenho idiossincrático.

Terá sido esta característica da microutopia associada à desmedida ambição que seduziu a artista californiana Trisha Donnelly a pedir ao público para ler em voz alta fragmentos do libreto de *Mysterium*, a obra megalómana e inacabada de Alexander Scriabin.

Como refere John Miller num artigo de 2002 sobre Trisha Donnelly nas páginas da *Artforum*⁵³⁰ citando Robert Smithson (nas páginas da mesma revista 35 anos antes), “a premente ilusão de solidez, a não existência das coisas, é isto que o artista toma como *materiais*”.

De facto, entre a afirmação de Smithson e o trabalho da jovem californiana, existe o mesmo interesse pela ilusão de solidez, presente também noutras (porventura, mais radicais) intervenções de Trisha Donnelly.

⁵²⁹ Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

⁵³⁰ John Miller, “Openings: Trisha Donnelly”, *Artforum*, verão de 2002, pp. 164-165.

Na exposição que a artista fez no mesmo ano de 2002 na *Casey Kaplan Gallery* de Nova Iorque, houve um episódio que ficou gravado na memória de todos os que a ele assistiram: durante a inauguração, a artista entrou a cavalo na galeria, vestida como um mensageiro napoleónico, para declamar:

“... se é necessário chamar-lhe rendição, então que assim seja, porque ele rendeu-se por palavras, não por vontade. Ele disse ‘A minha queda será grande, mas útil’. O Imperador caiu e faz sentir o seu peso sobre a vossa e a minha mente e com isto, eu estou elétrica. Eu estou elétrica.”

Desta fala, não existe qualquer registo sonoro ou videográfico, nem da ação no seu conjunto. Num artigo para a revista *Parkett*⁵³¹, Beatrix Ruff, diretora do Kunsthalle de Zurique narra a *performance* de Trisha Donnelly com algumas variações na transcrição do texto:

“O Imperador capitulou. Se é necessário chamar-lhe rendição, então assim seja, porque ele rendeu-se por palavras, não por actos. Estou elétrica. Estou elétrica”.

É evidente que entre as duas descrições há diferenças e, provavelmente, a *performance*, mais do que a entrada a cavalo e a “mascarade”, consiste na diferença de narrativas a propósito do mesmo objeto. Esta opinião parece colher se atentarmos na *performance* que Donnelly realizou (será que realizou?) na inauguração da sua exposição no Kölnisher Kunstverein, em 2005. Antes da inauguração, começou a circular o rumor de que a artista faria uma nova entrada a cavalo, chegando mesmo a falar-se de um cavalo escondido numa das ruas adjacentes. Durante a inauguração, a artista, ausente, fez correr um pedido de desculpas por não estar presente no jantar de inauguração, o que reforçou o burburinho. Não houve qualquer entrada da artista, a cavalo ou outra, mas a *performance* já teria acontecido, no

⁵³¹ Beatrix Ruff, “Schwa”, in *Parkett* n.º 77, 2006, pp. 86-99.

burburinho, no rumor, no absolutamente indocumentável da situação que a artista gerou. Claro que haveria uma possibilidade de documentar a situação, implicando não um registo vídeo, mas uma produção fílmica, aspecto de não menor importância, a que regressaremos sob outra forma.



Trisha Donnelly, *The Redwood and the Raven*, 2004 (2 de um conjunto de 31 imagens)

Ainda em auxílio da tese de que a sua *performance* não é a ação, mas uma expectativa decetiva induzida num grupo, podemos evocar a obra *The Redwood and the Raven*, de 2004. A peça é composta de 32 fotografias que documentam uma sequência de movimentos executados pela bailarina moderna Frances Flannery⁵³². Só uma fotografia é mostrada de cada vez, e o processo de substituição, diário ao longo de um mês, faz parte da *performance*, que passou, desta forma, a envolver, física e efetivamente, curadores, galeristas, conservadores, ou mesmo colecionadores, na medida em que, se for adquirida, só pode ser apresentada nestes termos.

Assim, a obra é transformada num processo de substituição de imagens, num lapso entre-imagens. Ou seja, a obra é um intervalo, uma permanente *performance* que só pode ser produzida se não for objeto de nenhuma

⁵³² Cf. Laura Hoptman, “Electricity”, in *Parkett* n.º 77, 2006, p. 68.

documentação, digamos, de nenhuma escrita posterior. De outra forma, poderemos dizer que a obra recusa a imagem, ou faz instaurar um plano no qual a imagem representada no espectador não permite nenhum avatar, nenhum duplo. Não admitindo representações, ela não demite, no entanto, a sua condição representacional, mas aliena a possibilidade de existir fora do contacto pessoalizado e insubstituível com o ambiente que instaura. A dimensão performativa é investida numa dimensão de práticas cuja documentação é irrelevante ou mesmo demitida pelo artista, porque a dimensão representacional do desempenho é remetida para os restantes agentes da prática artística (todo o universo de pessoas que colaboram para o investimento simbólico do *objeto* artístico, dos curadores ao público das exposições, passando pelos profissionais do museu ou da galeria). O conjunto de microficcões instaura um jogo de proximidades e distâncias, de relações protocolares e desempenhos que são, em si mesmos, a realização performativa, quase remetendo os restantes componentes do dispositivo museu (ou galeria, ou local-para-a-arte) – como as restantes obras de arte, os seus mecanismos e funcionários, as suas práticas e representações – para a categoria de “adereços” no sentido dos “props” cinematográficos.

O que pode sobreviver desta prática performativa? Qual a relação entre este desvio meta-artístico e a sua possibilidade de inscrição?

O registo e a documentação são os seus mais estáveis transcendentais⁵³³.

4.1.2. “Stoppage”

Façamos um excuro histórico em direção ao primeiro dos coreógrafos de dança a assumir-se enquanto tal através de um texto. Trata-se de Domenico de Ferrara que, em 1455, escreveu o primeiro manual de coreografia ou, mesmo, o

⁵³³ Como nos é relatado por Laura Hoptman (*op. cit.*, p. 67), na página da universidade onde ensina, Trisha Donnelly tem a seguinte descrição para o seu trabalho: “her work questions the necessity and viability of making art”.

primeiro livro sobre dança, intitulado *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi*⁵³⁴. Nessa obra fundadora publicada em Ferrara, onde Domeniccino era o coreógrafo da corte dos Gonzaga (como tinha sido dos Sforza em Milão), são enumerados seis elementos fundamentais da arte de dançar: medida, memória, agilidade, maneira, medida do terreno e “fantasmata”. Estes últimos são descritos pelo autor de forma exotérica, mas é de reter o seguinte:

“Digo-vos que quem quiser aprender qualquer coisa desta profissão necessita de dançar por ‘fantasmata’, e note-se que “fantasmata” é uma vivacidade corporal, aquela que é movida com a inteligência da medida, observando um repouso a cada tempo, como se tivesse, como diz o poeta, cabeça de Medusa, quer dizer que, quando termina o movimento, devemos ficar como se fôssemos de pedra nesse instante.”⁵³⁵

Giorgio Agamben⁵³⁶ infere deste processo que a dança e o movimento necessitam, para a sua concretização, de paragens que correspondem a imagens, aquilo a que Domenico de Ferrara chama “fantasmata”: garantias de produção de um efeito de retenção sobre a memória. Isto é, a paragem é a condição de produção da imagem que permite o desempenho da reminiscência, ou seja, da percepção do tempo. Assim, a natureza da dança não é o movimento, mas o tempo, de que o movimento é uma afeção só perceptível pela sua interrupção.

Curiosamente, esta descrição (a que voltaremos para introduzir a questão da sobrevivência) tem um relevo particular nalgumas *performances* contemporâneas que lidam com o congelamento do movimento. A este

⁵³⁴ O manuscrito desta obra de 1425 encontra-se na Bibliothèque nationale de France e está disponível *online* em <http://www.pbm.com/~lindah/pnd/all.pdf>. A transcrição foi efetuada por A. William Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music; The Complete Transcribed Treatises and Collections in the Domenico Piacenza Tradition, vol. 1*. Londres, Pendragon Press, 1996, pp. 8-67.

⁵³⁵ Idem, citado por Giorgio Agamben, *Image et Mémoire, Écrits sur l'Image, la Danse et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

⁵³⁶ Giorgio Agamben, *ibidem*.

respeito, e na medida em que são dois processos performativos que se ligam com a memória cultural da dança, importa referir o trabalho de dois artistas contemporâneos, Marina Abramović e Tino Sehgal.

De Marina Abramović, para este aspeto específico, importa recordar uma peça já histórica, *A Similar Illusion*, que a artista performou com Ulay pela primeira vez na National Gallery of Art em Melbourne (durante a Trienal de Escultura), em 1981, e que revisitou aquando da exposição retrospectiva que a artista realizou no SMAK de Gant em 1995. Nessa altura, a *performance* abria a exposição e juntava os dois artistas separados desde *The Lovers*, de 1988.

Em *A Similar Illusion*, Abramović e Ulay encontram-se petrificados numa posição de início de um tango que nunca começa, ou seja, que não acompanha a música de bandoneon que entoa o *Tango Jalousie* de Jacob Gade que deveria pautar o movimento⁵³⁷. A tensão é enorme e não documentável porque não se pode congelar num processo de representação, nem em termos fotográficos, nem em termos videográficos ou filmicos.

Porquê? Porque a própria obra já é, em si mesma, um processo de representação de uma espera, inconcretizável ou intransponível para um segundo momento metarreferencial na medida em que o próprio processo performativo é o do desempenho de uma inação – como noutros casos de uma ação repetitiva –, coincidindo a perenidade na memória (o “fantasmata”) com a própria performatividade, ou seja, com a convocação do movimento inexistente e solicitado. Ao contrário de grande parte da teoria da *performance*, que reivindica uma impossibilidade documental pela “pura presença”⁵³⁸ que é a natureza do performativo, a questão deve ser deslocada do problema da

⁵³⁷ A descrição da artista da *performance*, tal como foi apresentada em 1981, é a seguinte: “In a Given Space. A number of tables are arranged to make a large rectangular frame. The tables are covered with white table cloths. On the tables are water glasses and jugs filled with drinking water. Performance. We are standing inside the rectangular space, locked in a tango position. An Argentinian tango “Jealousy” [*sic*] is being repeatedly played loudly. We remain in that position motionless. The performance stops when our stretched arms eventually sink down”, in Marina Abramović, *Artist Body*. Milão, Charta, 1998, p. 232. Nota: de facto, o *Tango Jalousie* não é argentino, mas do compositor dinamarquês Jacob Gade.

⁵³⁸ Cf. Peggy Phelan, *Unmarked, The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1993. A autora desenvolve no livro uma teoria, hoje clássica, de que a *performance* não pode ser repetida, nem, em última instância, documentada, porque a pura presença é a sua natureza.

presença para o problema dos processos de representação, na medida em que, no centro do performativo, está sempre embebido de uma determinada forma de representar o corpo, a relação entre corpos, o espaço, relações políticas e/ou identitárias ou o próprio desempenho. E essa representação não é, frequentemente, convertível numa segunda metarrepresentação, reificadora da primeira experiência.

Em *Rest Energy*, de 1980, na qual Marina Abramović e Ulay estão ligados por um arco em tensão – frente a frente, cada um deles com os pés juntos, ambos deixam o corpo pesar para trás, tensionando o arco que está carregado com uma flecha apontada ao peito de Marina Abramović – o paradoxo da indocumentalidade é ainda mais dúbio. Neste caso, a imagem fotográfica parece ser suficiente para poder documentar a *performance*, dado que, em qualquer corte no tempo em que se deu a *performance*, a perigosidade escondida no ato de suspender o disparo do arco está inevitavelmente presente. No entanto, é o conflito entre a duração da imobilidade e todas as microacontecimentos que vão pautando a ação (o progressivo inchaço das mãos e dos pés, a alteração da coloração do rosto e das mãos que seguram o arco e a flecha, as ínfimas alterações no olhar) que a constituem, o que só poderia ser documentado através de uma encenação cinematográfica, fabricada para a produção da percepção pelo espectador desse conjunto de pequenas alterações, em si a matéria épica que não é redutível à imagem. Por outras palavras, o processo de representação que a *performance* é só pode relacionar-se com os mecanismos de documentação como metarrepresentações a partir dos processos de “stoppage”.

Assim, existe uma característica da *performance* que pode ser já aqui detetada, e que é a sua disponibilidade para o corte, isto é, para a produção de “stoppage”, em termos cinematográficos. Quer isto dizer que a estrutura de uma *performance* é mensurável em tempo (e só neste sentido em movimento), enunciável a partir de “fantasmata”, ou seja, processos de corte que indiciam métricas de movimento e permitem o exercício de uma medida da memória, ou seja, de um processo de sobrevivência.

Ora, este processo não é compaginável com a estrutura do arquivo e dificilmente com a estrutura da documentação por imagens, sob pena da *performance* se converter numa reificação imagética, tensão que lhe é inerente porque as origens do *happening* (e da *performance* enquanto prática artística) se situam num curioso eixo que dificilmente se equilibrou sobre as questões e contradições da pintura⁵³⁹, como vimos. De facto, e se seguirmos a entrevista realizada por Bernard Blistène a Jean-Jacques Lebel sobre as origens do *happening*⁵⁴⁰, o ponto nodal do aparecimento do termo reside nos textos de Allan Kaprow de 1959⁵⁴¹, havendo muito poucas recorrências anteriores do termo (a não ser no jargão do jazz, na altura em processo de acelerada mudança entre o *bebop* e o *free*^{542, 543}).

De facto, é disto mesmo que se trata: de compreender que existe uma clara inadequação entre a *performance* enquanto processo vivo passado perante uma audiência (mediada ou não, diretamente presente ou não, consciente ou não) e a produção de uma memória documental do evento. Mas é necessário também compreender que o próprio processo performativo se passa como uma construção de “adereços (“props”) e pessoas”, como diz Lawrence Weiner a propósito de Joan Jonas, votados ao exercício de “stoppages”, de paragens, como um processo protocinematográfico. Precisamente a este respeito, Marina

⁵³⁹ Referimo-nos às contradições na interpretação de Pollock no binómio Greenberg-Rosenberg, a que aludimos *supra* no Cap. 1.

⁵⁴⁰ *Um Teatro sem Teatro* (cat.). Barcelona e Lisboa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA e Museu Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporânea, 2007.

⁵⁴¹ O texto referido só foi, no entanto, publicado em 1966: Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*. Nova Iorque, Harry N. Abrahams, 1966. Existem, porém, textos a partir de 1958 que colocam teoricamente a questão do *Happening* na produção de Allan Kaprow. Cf. Allan Kaprow, *The Bluming of Art and Life* (Jeff Kelley, ed.). Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993.

⁵⁴² Cf. Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1976.

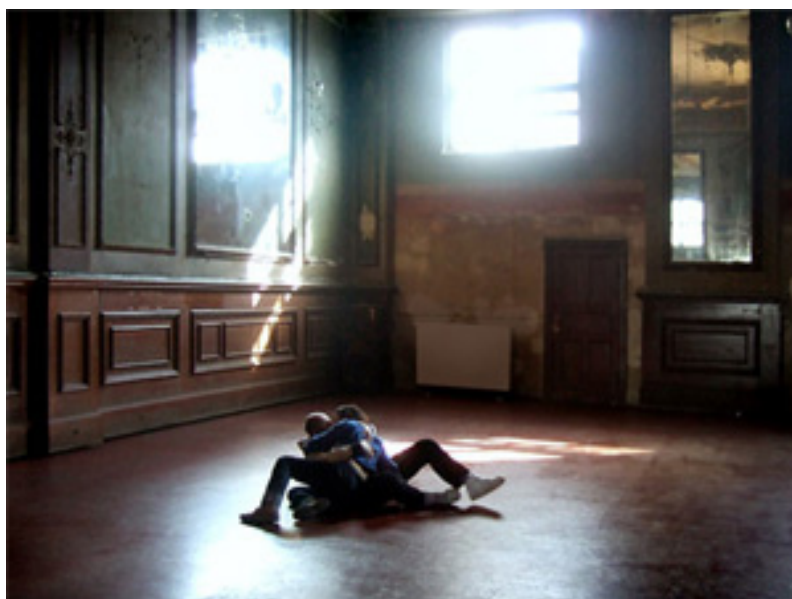
⁵⁴³ No entanto, a raiz da mudança de paradigma de conceção da relação imagem/representação situa-se na dicotomia entre ação produtora e imagem, como é patente no eixo Pollock-Gutai-Yves Klein-Lucio Fontana e no cruzamento desta linhagem com as transformações no campo do teatro (com Julian Beck e o Living Theater), bem como na coexistência, em França, de uma geração de artistas que ainda conheceu, entre o final da década de cinquenta e a década seguinte, os artistas dada e deles absorveu uma tipologia de pensamento antiartístico.

Abramović⁵⁴⁴, fazendo a memória do simpósio que organizou no Guggenheim Museum em Nova Iorque em 2005⁵⁴⁵, faz uma distinção entre *performance* e teatro (a propósito das suas *performances* teatrais) dizendo que existe uma diferença entre “to perform” e “to act” – entre o trabalho performativo e a representação do ator. A *performance* seria o resultado de uma indissociabilidade entre o processo cru (*raw*) do desempenho e o artista em si mesmo, enquanto o ator representa a partir de um guião dirigido por um encenador. A questão da documentação do processo performativo é tratada como uma possibilidade ficcional a partir de um dado (que é a própria *performance*), só podendo ter expressão como filme construído ficcionalmente. No entanto, o cinema convoca narrativas. A *performance* não convoca, habitualmente, qualquer narrativa. Ou a narrativa não existe *a priori*, é uma construção que se vai desenrolando na expectativa do espectador, como seria demonstrado, em 2010, na imensa *performance The Artist is Present* que a artista realizou na retrospectiva apresentada no MoMA de Nova Iorque em 2010 (com o título homónimo) na qual a artista se disponibilizou a estar sentada, todos os dias em que a exposição esteve aberta ao público e durante todo o horário de abertura, ficando face a face com os espectadores que o pretendessem.

⁵⁴⁴ “Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. Marina Abramovic interviewed by Chris Thompson and Katarina Weslien”, in *Performance Art Journal* 82, 2006, pp. 29-50.

⁵⁴⁵ *(Re)presenting Performance Symposium*, Guggenheim Museum, Nova Iorque, 8 e 9 de abril de 2005. Participaram os seguintes artistas: Janine Antoni, Valie Export, Tehching Hsieh, Carolee Schneemann, Rikrit Tiravanija, os teóricos e historiadores Amelia Jones, Peggy Phelan e Rebecca Schneider e os curadores Dan Cameron e Chrissie Illes. O projeto vinha sendo desenvolvido desde 1997, como ficou atestado na conferência que Abramović proferiu em Lisboa sobre o mesmo tema em 1997, no Centro Cultural de Belém, a convite da Bienal das Caldas da Rainha, na qual participou com a instalação *Spirit House*, posteriormente apresentada na Galeria Sean Kelly em Nova Iorque. Cf. *Marina Abramović Spirit House* (cat.), Delfim Sardo (ed.). Caldas da Rainha, Bienal Internacional de Escultura e Desenho das Caldas da Rainha, 1997. O desenvolvimento do projeto seria a exposição *Seven Easy Pieces*, que a artista apresentou no mesmo museu em novembro de 2005, da qual existe um catálogo e um filme homónimo publicado em DVD.

4.1.3. Memória e prova de existência



Tino Sehgal, *Kiss*, 2006 (apresentação na 4.^a Bienal de Berlim)

Paremos um pouco para pensar no trabalho de Tino Sehgal⁵⁴⁶, artista alemão que, oriundo da dança, tem vindo a construir um universo performativo muito peculiar.

Na 4.^a Bienal de Berlim, Sehgal apresentou o trabalho *Kiss* (2006) num antigo salão de baile. O espectador entrava numa sala belíssima e decrépita de um antigo (embora ainda em atividade), salão de baile. Para além de duas pessoas beijando-se, nada mais – exceto, talvez, outro visitante –, estava na sala. Os atores que se beijavam estavam completamente absortos nessa atividade, acariciando-se, aparentemente alheios aos eventuais visitantes. Sentavam-se no chão, depois deitavam-se, enquanto continuavam a compelir a vergonha *voyeurística* do espectador. Porventura, alguns visitantes não se apercebiam, dependendo do momento da *performance* em que entrassem, de que estavam num processo ficcionado de que eram agentes ativos. A *performance* só podia funcionar movida a desejo, isto é, convocando todas as memórias, todas os

⁵⁴⁶ A propósito do trabalho de Tino Sehgal, cf. Dorothea von Hantelmann, *How to do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*. Zurique e Dijon, JRP e Les Presses du Réel, s/d., pp. 128-173.

mal-entendidos e todas as angústias de quem é abandonado numa sala com dois amantes, eventualmente surpreendido por um terceiro agente, o canto do triângulo que simboliza e convoca a vergonha, para citar Sartre⁵⁴⁷.

Na obra de Sehgal, existe um momento, no entanto, no qual os “amantes”, cujas aspas agora aparecem em grande destaque – segundo um protocolo que o autor tem vindo a definir para a apresentação do seu trabalho –, se levantam do chão e dizem “Tino Seghal, *Kiss*, 2006”, declamando a tabela da obra, ou seja, passando o “genérico do filme”. Qual filme? Aquele que foi montado pelo espectador, circulando em redor do casal, efetuando a sua própria edição.

O trabalho de Sehgal, portanto, parece concretizar o pressuposto de “desmaterialização” que, na sua ausência de adereços e impossibilidade de documentação, propõe. As teorias da desmaterialização da obra de arte, como um caminho em direção a uma arte da ideia, alheada do objeto, possuem o seu ponto alto durante a década de sessenta do século passado, quer, como refere Dorothea von Hantelmann⁵⁴⁸, com o reconhecimento do estatuto precário do objeto artístico (em Harold Rosenberg⁵⁴⁹), quer de uma forma programática com o livro de Lucy Lippard⁵⁵⁰ da década seguinte. A terminologia de Lippard fez história e promoveu o termo “desmaterialização” como expressão de uma arte centrada no processo distante do objeto (ou da imagem, bem entendido) como seu destino. O mal-entendido gerado pela terminologia de Lippard, que se referia a uma desobjetualização e não a uma perda da materialidade da arte, veio a ter consequências curiosas no sentido da promoção, sobretudo nos regressos das vanguardas durante a década de noventa e nos primeiros anos deste século, de uma visão descorporalizada da prática artística, provavelmente também em consequência do surgimento das artes digitais. No entanto, o

⁵⁴⁷ Em *O Ser e o Nada*, no capítulo sobre “O olhar”, Jean-Paul Sartre descreve os processos dessa vergonha que nasce da consciência de sermos olhados enquanto observamos. Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'Ontologie Phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1943, p. 298 ss.

⁵⁴⁸ Dorothea von Hantelmann, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁴⁹ Cf. Harold Rosenberg, *The Anxious Object*. Nova Iorque, New American Library, 1969 (1.ª ed., 1964).

⁵⁵⁰ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*. Nova Iorque, Praeger, 1973.

trabalho de Sehgal não se insere neste caminho de “desmaterialização”, até porque a materialidade do corpo, da voz no espaço e da presença física dos agentes das suas *performances* (muitas vezes, funcionários do museu onde são apresentadas, elementos dos serviços educativos ou outros agentes da moldura institucional da arte) é a condição da sua existência. A materialidade das condições de produção artística no terreno institucional da arte é a condição de possibilidade (ou o transcendental, como temos vindo a nomear) das suas criações e é o que lhe permite a proibição de qualquer documentação, registo ou descrição das *performances*⁵⁵¹.

A obra passa a existir como *fantasmata* na memória, e a sua re-apresentação (possível dentro da sua estrutura de trabalho) parte de um processo de memorização das “fórmulas de *pathos*”, para usar a terminologia warburgiana. Claro que este rasto produzido de mínimos sistemas de alteração parte também de referências à própria história da arte que existem no interior das obras de Sehgal, como a invocação de estatuária de Rodin a Jeff Koons (em *Kiss*), ou de obras de Bruce Nauman, Dan Graham, Yvonne Rainer e Robert Morris inscritas em momentos no fluxo das metamorfoses do corpo que performa.

De uma certa forma, podemos referir a importância de uma linhagem que nasce dos *tableaux vivants* que constituíram uma prática performativa escultórica e de entretenimento social muito difundida no século XVIII⁵⁵², quase como uma demonstração da diferença entre um acontecimento e uma escultura aludidos por Lessing no ensaio sobre o *Laocoonte* – ou, a propósito da escultura, o

⁵⁵¹ A este propósito, é curioso entendermos a forma de aquisição, por uma instituição ou um privado, de uma obra de Tino Sehgal: o comprador efetua um contrato verbal, sob a forma presencial, num notário ou noutro representante legal, segundo a qual se compromete a pagar o montante da obra, respeitar as suas condições de apresentação, etc. Esta *performance* legal é, claro, uma continuação do jogo ficcional sobre o valor da obra de arte, agora encenada legal e institucionalmente. Deste contrato, só fica o seu registo e não há nenhum documento escrito descritivo, sendo necessário o comprador nomear um conservador para a obra, de facto o responsável pela sua perpetuação nas condições acordadas de apresentação futura.

⁵⁵² Mary Chapman, “Living pictures”, in *Women and Tableaux Vivants in Nineteenth Century American Fiction and Culture*. Nova Iorque, Cornell University Press, 1992, e Jennifer Atkins, *Setting the Stage: Dance and Gender in New Orleans Carnival Balls, 1870-1920*, Florida State University, Dissertação de Doutoramento em Filosofia, 2008, p. 94.

percurso que levou Aby Warburg até ao Novo México para compreender o *Laocoonte* à luz do Ritual da Serpente dos índios Hopi do Novo México.

Goethe, na sua viagem a Itália, ficou seduzido pela forma como Emma Hamilton, a mulher do cônsul britânico Lord Hamilton, encenava os seus *tableaux vivants*, sobretudo pela forma como mudava de posição entre cenas, numa fluidez que parecia refazer as cenas pictóricas e escultóricas que representava – ou melhor, de que se apropriava⁵⁵³. O *tableau vivant* era representação, declaradamente apropriada, da mesma forma que as *performances* de Tino Sehgal são representações complexas de acontecimentos compósitos⁵⁵⁴ nos quais se cruzam miríades de referências escultóricas, importando-as para o desempenho de determinadas ações, cujo engrama mnemónico, procedendo por momentos de paragem ou enorme desaceleração do movimento, não é convertível em imagem senão na versão apropriada da memória do espectador.

Paragem e edição são a medida da performatividade cinematográfica, o *pathos* que o cinema define.

Segundo Guy Debord, em *Hurlements en faveur de Sade*, filme no qual a redução dos componentes filmicos ao ecrã negro e ao ecrã branco ao qual se sobrepõem raras vozes e sons de rua, esses dois componentes podem ser apresentados na sua ossatura mais crua. Reduzido à sua estrutura mínima, o filme de 1952 de Guy (ainda) Ernest passa-se fora de si mesmo, constituindo-se, também ele, como uma *performance* cuja edição é remetida para a polémica, a eventual raiva (a primeira projeção do filme causou um motim), a indignação. Os *Hurlements* não são próprios, são de outros.

As monocromias filmicas de Debord, como os beijos de Sehgal, as intrusões de Trisha Donnelly e as suspensões de Abramović são aquilo a que Aby Warburg chamava as “fórmulas de *pathos*”, os *Pathosformeln*, cristais de memória que

⁵⁵³ Goethe, *Voyage en Italie*, tradução de Jacques Porchat revista por Maurice Besset. Paris, Club des Libraires de France, 1962, p. 244.

⁵⁵⁴ Nesse sentido, a versão performativa de Tino Sehgal é muito mais complexa do que a reapropriação dos *tableaux vivants* de Gilbert and George, certamente os artistas que levaram a questão da relação escultórica da *performance* para o centro do debate artístico na Londres dos anos sessenta.

sobrevivem fora da imagem porque só são representáveis como presença ou memória. Ou, então, instauram mecanismos interiores de substituição.

4.1.4. O duplo interior

Peggy Phelan, em *Unmarked, The Politics of Performance*, partindo do pressuposto ontológico de que a *performance* não pode ser documentada, avança com a proposta (certamente contraditória com as necessidades curatoriais de Roselee Goldberg que, tendo vindo a desenvolver todo um esforço no desenvolvimento de um arquivo da *performance*, assume precisamente a opinião oposta), de que o próprio da *performance* reside exatamente no universo do “agora”, impossibilitando qualquer esforço documental. Segundo Phelan:

“A única vida da *performance* é o presente. A *performance* não pode ser salva, gravada, documentada ou, por qualquer outra forma, participar na circulação de representações de representações: quando isso acontece, transforma-se noutra coisa que não *performance*. Quanto mais a *performance* tenta entrar na economia da reprodução, mais fora se situa da *performance*.”⁵⁵⁵

Nesta introdução ao capítulo final da sua obra⁵⁵⁶, a escritora introduz duas questões particularmente importantes: a primeira é a de que a insuficiência da *performance* no sentido da produção de imagens veio historicamente a introduzir a necessidade de criação de duplos no interior do próprio universo performático. Esta necessidade de produção de imagens é inerente ao processo ritualístico e estava inscrita na própria teoria do intervalo de Warburg. No interior do processo performativo, existe frequentemente o uso de espelhos, de duplos, de *Doppelgänger*, de gémeos, de imagens recônditas, escondidas sob a forma do mistério. Podemos acrescentar que esta necessidade de duplicação

⁵⁵⁵ Peggy Phelan, *op. cit.*, p.147.

⁵⁵⁶ Idem, “Ontology of Performance: Representation without Reproduction”, pp. 146-165.

tem uma dupla vocação: por um lado, é a concretização do encontro com a imagem no interior de um processo que ambiciona não ser metafórico mas ritual e, portanto, unimaginável, não admitindo qualquer imagem exterior a si próprio; por outro lado, o duplo é a mais simples estrutura serial que podemos pensar, a base da repetição – e a repetitividade é, também, um dado interior à *performance* enquanto temporalidade (a repetição de gestos em Abramović, a repetição de corpos em Joan Jonas, a repetição de procedimentos em Sehgal ou em Ann Hamilton, etc.). O tempo da *performance*, podemos agora afirmá-lo, é, então, um tempo de recursividade do *mesmo* que necessita de uma moldura, de um princípio e de um fim, de um hábito, de um adereço, ou de um espaço cénico. Por isso, a *performance* é sempre (mas provavelmente toda a arte o é) votada ao fracasso do sonho de Allan Kaprow de “esborratamento da arte e da vida”. Só poderia ser vida (isto é, não-representação absoluta) se saísse duma moldura que é localizada no tempo, dentro do fluxo da vida. E nesse caso, pura e simplesmente, não seria – ou seria rigorosamente suicidária, como no caso de Bas Jan Ader.

4.1.4.1. O caso Helena Almeida

A segunda constatação que Peggy Phelan faz é que a indiscutível má relação entre *performance* e imagem tem vindo a possuir um correlato que reside no surgimento de processos de performatividade dentro do universo da imagem fotográfica. Como vimos, a imagem fotográfica tem vindo a constituir-se como um lugar habitado por instâncias de representação que só possuem sentido porque se performam a si próprias. Claro que dentro deste universo podemos, em primeiro lugar, dar como exemplo os trabalhos de Urs Luthi da década de setenta, de Jürgen Klauke, de Cindy Sherman, ou, em Portugal, de Jorge Molder e Helena Almeida⁵⁵⁷.

Tomemos o exemplo de Helena Almeida:

⁵⁵⁷ Cf. *supra*, Cap. 3.

As suas imagens fotográficas incluem geralmente autorrepresentações, no sentido em que são, *grosso modo*, imagens de si mesma. Não é essa a sua característica estruturante e diferenciadora, pelo menos não no uso da sua própria imagem – talvez a autorrepresentação seja um dos mais notáveis, permanentes e intrigantes traços da arte portuguesa do século XX, desde Aurélia de Sousa, passando por Almada, até Jorge Molder⁵⁵⁸ –, mas o facto de não pretender clarificar qual a natureza do próprio trabalho: será que o importante é o gesto, a atitude, (a *performance*) que as imagens registam, e estas não são mais do que documentação – o que parece absolutamente redutor – ou, pelo contrário, é no plano da fotografia, no trabalho formal da imagem que se passa a intensidade da sua proposta? Ou a fotografia surge como um avatar, um duplo da pintura e do desenho – embora por formas e através de dispositivos completamente diversos –, multiplicando uma trama irónica a propósito dos problemas e das questões de representação? O trabalho da artista pode ser entendido na mesma instância que os desenhos de Trisha Brown, produzidos pela coreógrafa e bailarina em resultado de uma movimentação sobre um suporte colocado no chão, que testemunha e deixa ver as marcas deixadas pelos gestos quem contornam o seu corpo. Aliás, esta questão foi tratada com grande precisão por João Fiadeiro na obra *I Am Here*, apresentada no Centro Pompidou em 2003⁵⁵⁹. Nessa peça, Fiadeiro partia da obra de Helena Almeida para construir uma coreografia invisível para o espectador, performada no escuro total da sala, para permitir ver o rasto dessa coreografia em pigmento que ia sendo arrastado e espalhado num enorme suporte de papel que construía, também, o espaço cénico, ao mesmo tempo que fotografias iam

⁵⁵⁸ Alguma literatura tem vindo a ser publicada a este respeito, embora permaneça, apesar de encontrar o seu foco no auto-retrato, como referência fundamental, a exposição concebida e comissariada por António Rodrigues, *O Rosto e a Máscara*, apresentada no Centro Cultural de Belém em 1994. Cf. *O Rosto e a Máscara*. Lisboa, Centro Cultural de Belém e Lisboa '94, 1994.

⁵⁵⁹ A peça de João Fiadeiro foi coproduzida pelo Centro Cultural de Belém aquando da preparação da exposição *Pés no Chão, Cabeça no Céu*, de Helena Almeida, apresentada em 2004. A este respeito, cf. Delfim Sardo, “Pés no Chão, Cabeça no Céu”, in *Pés no Chão, Cabeça no Céu*. Porto, Bial, 2004, e entrevista com João Fiadeiro e Helena Almeida conduzida por Delfim Sardo, in *I Am Here*. Lisboa, Real e Centro Cultural de Belém, 2004.

sendo capturadas em tempo real, projetadas num alvo e redesenhadas pelo bailarino.

A peça, de uma enorme argúcia na forma como desmontava o problema da relação entre visibilidade e invisibilidade na obra de Helena Almeida, colocava o dedo na ferida do carácter dúbio do estatuto das imagens fotográficas de Almeida, ao mesmo tempo que produzia um discurso sobre a performatividade do trabalho da artista. Assim, o que estamos a ver quando vemos as imagens fotográficas nas quais o corpo da artista surge congelado num gesto, por vezes sequencial? Se, no caso dos desenhos de Trisha Brown, a pergunta sobre a natureza dos desenhos como representações gráficas se cruza com a suspeita de que podemos estar perante meras marcas de um momento mais importante, mais profundo, mais denso, mais primevo, também nas obras de Helena Almeida a interrogação sobre a natureza do que vemos ocupa uma parte significativa e talvez prévia da nossa relação com as suas imagens: estamos a ver o quê? A sedutora reta final de um longo e superior processo performativo? Ou podemos, sem culpa nem preconceito, cair na teia das imagens que nos rodeiam, mesmo se elas são, de facto, a manifestação de um caminho que a elas conduz⁵⁶⁰? A dimensão das imagens, corporalizando a relação com o espectador, fazendo com que as representações fotográficas sejam representificações de um corpo, transforma o problema da visão da “cena”⁵⁶¹ numa relação paritária com o corpo e o espaço – que é sempre o mesmo – onde a artista se fotografa.

O problema seguinte, como seria de esperar, deriva desta questão espacial e centra-se na escala. Até ao final da década de setenta, o percurso de Helena Almeida não tinha ainda lidado de uma forma precisa com a escala, por motivos que podemos localizar em diferentes instâncias do processo criativo. Por um lado, porque o fulcro do trabalho estava profundamente ligado a

⁵⁶⁰ O processo de trabalho de Helena Almeida inicia-se pelo desenho. Posteriormente, a artista filma-se, em vídeo, testando o espaço, poses, posturas que, seguidamente, repete para a câmara fotográfica disparada pelo seu marido e parceiro na produção das obras, Artur Rosa.

⁵⁶¹ Usamos aqui o termo cena em referência ao termo (*scene*) utilizado por Suzanne K. Langer para distinguir o espaço pictórico do espaço escultórico. Cf. Susanne Langer, *Feeling and Form: a Theory of Art*. Londres, Routledge e Keegan Paul Ltd., 1953, pp. 86-103.

problemas remanescentes da questão da representação, de certa forma oriundos da pintura. Por outro lado, porque a escala do corpo servia para a localização fragmentada de temáticas muito específicas: as mãos que atravessam portões, a escala da crina a definir a escala da imagem e a ampliação de segmentos do rosto ou das mãos, etc. Será ainda de referir que a escala não era um assunto na fotografia em Portugal desta época e muito raramente se coloca em termos europeus. Se excetuarmos as experiências de Urs Luhti (aliás, um artista de referência para Helena Almeida), o campo da fotografia é, no início da sua apropriação pelo campo lato das artes visuais, um campo definido pela funcionalidade semântica, como vimos – por ser documental, ou autorrepresentacional, ou paisagístico, ou panfletário –, e não por ser *forma* (essa palavra quase proibida). Ora, a escala é um problema que nasce sempre de uma abordagem formal, porque se trata de uma relação interna entre dimensões, isto é, entre a dimensão do que é representado, a dimensão do suporte, o corpo do espectador, o espaço de instalação, etc.

No caso específico da fotografia, a utilização de uma escala que ultrapassa o domínio do ótico-visual para se inscrever num registo corporal deriva, em primeira mão, da necessidade de sair da tradição do livro, da pequena distância em relação ao espectador, para uma outra estrutura relacional com o espaço, no qual o espectador se posiciona, com todo o seu corpo, face à imagem, escolhendo uma distância, avaliando-se enquanto corpo-no-espaço⁵⁶². Esta utilização da imagem vem a ser usada por Helena Almeida no conjunto de obras que começa a desenvolver durante a década de oitenta, utilizando, como aconteceu na sua participação na Bienal de Veneza em 1983, impressões de muito grande dimensão sobre tela. O resultado era uma nova tipologia de imagem, não usada como imagem fotográfica, mas como enorme mancha corporal, como um corpo que, de um negro profundo (agudo, como diz a artista), se recorta enquanto forma que fende o espaço, o estrutura e o atravessa.

⁵⁶² A este respeito, ver a entrevista já citada entre John Coplans e Jorge Molder, in *Luxury Bound*. Lisboa e Milão, Assírio & Alvim e Electa, 1999.

Posteriormente, Helena Almeida veio a fotografar-se sempre no mesmo lugar do seu ateliê – espaço que pertenceu ao seu pai, o escultor Leopoldo Almeida, para quem a artista, em criança, frequentemente posou –, transformando, pela recorrência, o espaço num palco no qual uma determinada ação, supostamente, teve lugar. Esse espaço é, necessariamente, um espaço ficcional, mas é-o também porque, como vimos, compreendemos a sua fisicalidade: as mesmas linhas do chão repetem-se, a escala do corpo torna-se legível, os adereços, como bancos ou cadeiras, surgem repetidamente, fazendo do espaço do ateliê um espaço perante ao qual os espectadores se colocam.

É esse, então, o sentido da alteridade espacial que as suas fotografias propõem: não se trata de definir um duplo para o nosso corpo no corpo daquela mulher, mas um duplo para o nosso espaço, como se o elo proposto fosse entre o *aqui*, onde estamos, e um *aí*, onde o corpo da artista está – e onde estamos através através dela.

O mecanismo pelo qual a obra de Helena Almeida produz essa frontalidade de um espaço que se transforma num outro espaço para o espectador é, portanto, um mecanismo que podemos associar (até pela sua escala) a um ecrã – num certo sentido cinemático. Esse espaço que se repete, com os seus adereços e gestos, com o mesmo corpo que o habita faz, portanto, rodar a questão da performatividade da natureza da imagem (poderíamos dizer, da sua questão ontológica e identitária), para a performatividade assente num processo de repetição o mesmo corpo, no mesmo lugar, em séries.

4.1.5. Performatividade e repetição

Estamos muito próximos de um conceito que Kierkegaard trata em *A Repetição* (ou *A Retoma*, dependendo das traduções), livro entre o ensaio e a ficção, pela voz do personagem, seu *alter ego*, Constantin Constantius. O sentido em que Kierkegaard usa o termo “retoma” (ou, como é habitualmente traduzido, “repetição”) refere um renascimento que é inerente à recorrência de um determinado acontecimento. Evidentemente que não está aqui em causa a

dimensão ética, no sentido religioso, da posição do filósofo, mas a ideia de que a repetição implica sempre um surgimento de um outro, de uma outra instância, que, por si só, não está contida na etapa, ou no momento que se repetem. Repetir (nomeadamente no sentido do ensaio teatral, que em francês se diz “*répétition*”⁵⁶³) ganha, aqui, um sentido que implica não só uma diferença – o que o carácter cinemático do seu trabalho já nos tinha indicado –, mas também uma renovação que está contida na alteração que se passa no intervalo entre duas imagens, como se cada uma delas implicasse um reposicionamento, uma recolocação da questão que a série tematiza, reformulando-a.

Por outras palavras, fazer outra vez, *como se fosse* a primeira, sabendo, no entanto, que não existe nunca uma primeira vez, senão uma repetição. Repetindo: “como-se”.



Vista da exposição *Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Centro Cultural de Belém, 2004

⁵⁶³ Note-se que a escola fundamental de tradução do texto de Kierkegaard nasce com Nelly Viallaneix que discorre longamente sobre a diferença entre “*répétition*” e “*reprise*”, termo por que opta em detrimento do primeiro, exatamente porque lhe parece respeitar de maneira mais rigorosa o sentido de re-nascimento que lhe surge no termo dinamarquês *Gjentalgelse*. A este respeito, cf. Nelly Viallaneix, “*Avertissement*”, in Kierkegaard, *La Reprise*. Paris, Flammarion, 1990, pp. 36 e 56-57.

É no interior deste carácter repetitivo que se instaura a performatividade, oriunda de uma ficcionalidade que estabelece um protocolo de ressurgimento do mesmo enquanto outro em cada imagem, estabelecendo um parâmetro performativo que, precisamente pela repetição, se adensa.

A mesma tipologia performativa pode ser encontrada em Cindy Sherman, como em Urs Luhti, Jürgen Klauke, Jorge Molder ou, mesmo, em Hiroshi Sugimoto⁵⁶⁴.

Assim, no interior da obra de Helena Almeida existe uma determinada performatividade que é indexada ao corpo e ao espaço, mas que não é já a da *performance* enquanto género: pelo contrário, pela repetição (pela retoma) instaura práticas transversais e frequentemente dúbias, mas que colocam a questão do desempenho num limite que é simultaneamente físico e ficcional, que, em cada momento de desempenho, se propõe re-nascer.

Repare-se que vivemos num contexto artístico que não pode, pela sua própria natureza crítica, admitir qualquer limite à sua prática que não seja decorrente do protocolo de retoma do mesmo enquanto outro que a obra propõe.

Regressemos à nossa questão: que relação existe, hoje, entre performatividade, imagem e documento?

A nossa proposta é que a forma predicativa da performatividade seja tomada como o possível parâmetro, hoje, do julgamento estético.

Nesse sentido, a imagem é, no contexto artístico, um campo dúbio, no qual se jogam a intrarremissão, o carácter projetivo e o documento. A questão, assim, não está em saber se as *performances* têm ou não sentido quando registadas em fotografia ou em vídeo – a documentação não preserva a obra, reifica-a, destruindo frequentemente os seus “fantasmata” convertidos em cristalizações. Cada obra definirá as suas condições de visibilidade.

Philip Auslander⁵⁶⁵ defende uma divisão de documentação performativa entre “teatral” e “documentário”, pertencendo o trabalho de Marcel Duchamp como

⁵⁶⁴ A propósito do carácter espacial, repetitivo e performativo da obra de Sugimoto, cf. Hans Belting, *Looking Through Duchamp's Door: Art and Perspective in the World of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*. Colónia, Walter König, 2009.

Rose Sèlavy a Cindy Sherman (e, por analogia, de Helena Almeida) à primeira categoria, enquanto que a documentação referida de, por exemplo, Chris Burden, à segunda. Claro que ambas as categorias são úteis, mas escorregadias: se à categoria teatral falta a questão do espaço cénico – e só por necessidade argumentativa se lhe pode atribuir uma valência documental --, à categoria documental acresce um valor monumental de reificação, frequentemente contraditória com o estabelecimento de prova de realidade que lhe subjaz. Aliás, as limitações de ambas as categorias são debatidas pelo próprio Auslander, que reivindica, citando Gina Pane⁵⁶⁶, um estatuto antropológico de “observação-participação” para a produção documental do processo performativo. De facto a questão é ainda mais ampla, na medida em que a documentação performativa em sentido estrito gerou um processo de consolidação estilística do documental, remetendo a questão da verificação de realidade para um complexo mecanismo de crença na documentação como passaporte para uma performatividade que se transmite do corpo para o documento.

Nesse sentido, a performatividade – dos corpos, dos espaços, das imagens – é o campo que, no interior do processo artístico, substitui a discussão sobre a forma. Porventura, ainda não tem nome. Mas sabe-se de onde vem. Vem da persistência da recorrência, do mistério que só sopra na performatividade da representação, uma e outra vez.

Até sobreviver como engrama na memória.

Como *fantasmata*.

⁵⁶⁵ Philip Auslander, “The Performativity of Performance Documentation”, in *PAJ: a Journal of Performance and Art*, 4, 2006, pp. 1-10.

⁵⁶⁶ Idem, p. 3.

4.2 Acreditar em fantasmas

“Mais uma vez, gostava de começar com a ferida.”

Joseph Beuys, 1985⁵⁶⁷

4.2.1. O que quer dizer *um corpo*?

Marguerite Duras escreveu um livro quando o marido, Robert Antelme, regressou de um campo de concentração em 1945⁵⁶⁸ que responde, da forma mais penosa, a esta pergunta. Diz a escritora que, depois de o escrever, guardou o manuscrito e passou anos sem qualquer memória de que o tinha escrito até, um dia, o encontrar; diz ainda que o leu como se não fosse seu. Porque se situava fora do representável. Era sobre o limite do humano num corpo que, literalmente, se dissolvia.

A primeira pergunta que se pode colocar aos corpos é a pergunta sobre o que eles são, porque todos temos a certeza de ter um. Um espírito não é tão certo, mas um corpo é uma certeza apodítica, ao contrário do que dizia Descartes.

Para começarmos com uma definição abrangente, podemos partir de Gilles Deleuze. O filósofo francês diz que um corpo pode ser qualquer coisa: pode corresponder a um indivíduo, a um sujeito, mas também pode ser um coletivo, um grupo, ou um conjunto de entidades imaterial – como um corpo de ideias –, ou um bloco social, dito um corpo social. O que define um corpo, para Gilles Deleuze, é, em última instância, a velocidade e a intensidade das trocas que um corpo efetua com o seu exterior⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Joseph Beuys, “Talking About One’s Own Country: Germany”, in Wilfred Winnegand *et al.*, *Joseph Beuys: In Memoriam Joseph Beuys; Obituaries, Essays, Speeches*. Bona, Inter Nationes, 1986, p. 35.

⁵⁶⁸ Cf. Marguerite Duras, *La Douleur*. Paris, Gallimard/Folio, 1985. Robert Antelme publicou, também ele, a experiência de Dachau no livro *L’Espèce Humaine* (Paris, Éditions de la Cité Universelle, 1947) – editora que lhe pertencia e a Duras.

⁵⁶⁹ “Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu’il possède ou les fonctions qu’il exerce. Sur le plan de

Em arte, um corpo é, sobretudo, sensação⁵⁷⁰.

E a sensação é a matéria da arte não só porque são as sensações que geram a possibilidade do corpo artístico, mas também e sobretudo porque os corpos da arte são essencialmente sensações. São uma espécie de constelações de pontos que vibram enquanto sensação integrada numa imagem, ou num objeto, ou num lugar – e, sobretudo, num corpo humano. Este corpo humano onde se investem as sensações é o corpo do espectador – como é também o corpo do artista. É nele e por ele que as sensações são postas em ação no processo artístico. E se, no entanto, a arte tivesse construído um sistema narrativo no qual a sensação que está em causa é, em primeiro lugar, a apresentação do corpo do artista enquanto constelação de sensações? Não nos estamos a referir ao que foi sempre a determinante da dança, ou seja, a conversão de um corpo em forma transitória perante o espectador, mesmo quando essa forma é produzida através de um martírio do corpo, que se resolve num corpo transformado em pássaro, ou em desvanecimento.

Trata-se aqui de uma apresentação do corpo do artista como o lugar da sensação, isto é, o lugar de construção de um *pathos* e de um *ethos*. O *pathos* é o que acontece a um corpo, são as transformações que um corpo sofre, os seus acontecimentos.

consistance un corps se définit seulement par une longitude et une latitude: c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude); l'ensemble des affects intensifs dont il est capable sous le pouvoir ou degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles.”, Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 318.

⁵⁷⁰ Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*. Paris, Éditions de la Différence, s/d., pp. 28-32.



Hans Holbein, *O corpo do Cristo morto no túmulo*, 1520-22



Pormenor do quadro de Holbein

Poderíamos dizer que a inscrição do *pathos* como a matéria da arte é uma constante das práticas artísticas desde o renascimento, sobretudo no campo da pintura, na medida em que o seu mistério é tecido na representação da paixão. Julia Kristeva dá como exemplo a imagem do Cristo morto de Hans Holbein, pintado em 1522, tomado na sua condição de cadáver, ou seja, representado a partir da mais violenta transformação da carne possível – da sua subsunção à morte, olhos abertos e sem retorno à vida.

Outro exemplo, um pouco anterior, será o Cristo de Andrea Mantegna, de cerca de 1480, obra que o artista pintou para a sua própria capela fúnebre, na qual a centralidade da genitália convoca uma humanidade evidente (repare-se na forma como os pés são reduzidos para não se sobreporem imponência física do corpo). Estes exemplos, quase inevitáveis, da iconografia do Cristo morto virão de alguma forma a ser recorrentes na obra de um dos artistas contemporâneos

que, como veremos, colocou a questão da possibilidade simbólica da redenção via arte pela exposição do *pathos* transformado na exposição da ferida – Joseph Beuys⁵⁷¹.



Andrea Mantegna, *A lamentação de Cristo*, 1450-1501

A história da representação do *pathos* do corpo merece, portanto, ser cotejada com o momento no qual o *pathos* do corpo representado passa a ser possível só a partir do próprio corpo do artista, e, portanto, o *pathos* é a *pathe* do artista. E, nesse sentido, as sensações que são a matéria fibrilante da arte passam-se no corpo tornado *transmissível* do artista.

Vamos, portanto, abordar um processo que poderíamos designar como os diferentes modos de fazer ver a matéria multissensível do corpo, não a partir de um corpo representado noutra suporte, mas do *corpo representado no seu próprio suporte corporal* – o que, como vimos no capítulo anterior, não é o

⁵⁷¹ Adiante, trataremos deste assunto com maior detalhe. Repare-se, para já, que, na sua autobiografia simbólica e ficcionada (*Lebenslauf/Werklauf*), a data do seu nascimento, 1921, é apresentada como “1921 Kleve Exhibition of a wound drawn together with plaster” (tradução para inglês de Caroline Tisdall publicada em *Joseph Beuys* (cat.). Nova Iorque, Solomon Guggenheim Museum, 1979). A primeira versão desta autobiografia ficcional foi apresentada por Beuys no *Festival der Neuen Kunst*, em Aachen, a 20 de julho de 1964 e foi acompanhando o artista, em diversas versões, ao longo da sua vida. Sobre a componente autobiográfica e a ferida no percurso de Beuys, cf. Ann Temkin, “Joseph Beuys: An Introduction to his Life and Work”, in *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Londres, Nova Iorque e Filadélfia, Thames & Hudson, Philadelphia Museum of Art e Museum of Modern Art, 1993, pp. 11-25.

mesmo que dizer que se passa da representação para a presença do corpo. O corpo apresentado é sempre um corpo representado, por nele se investir uma pluralidade de representações do que um corpo é, ou de como um corpo funciona, mesmo quando a apresentação do corpo é efetuada em tempo real em relação à presença do espectador⁵⁷². Um corpo em arte é, portanto, sempre a representação das condições de possibilidade do que um corpo pode ser num determinado momento, e é esse o caminho que nos propomos perseguir.

4.2.2. O corpo histórico

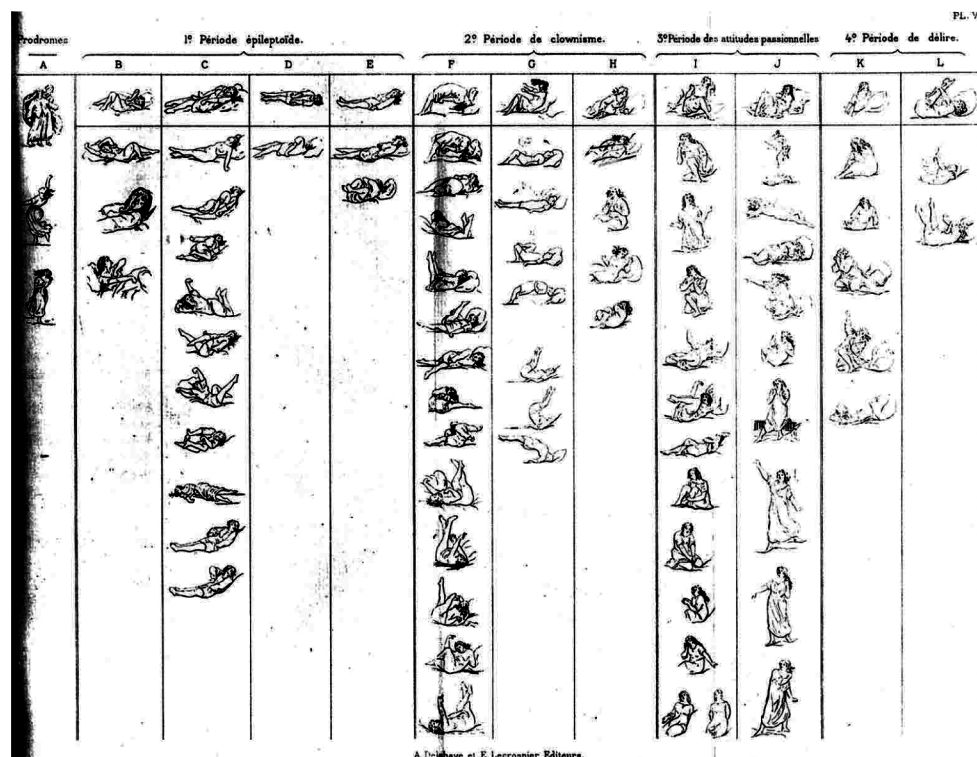
No final do século XIX, Jean-Martin Charcot e o seu adjunto Paul Richer efetuaram, no Hospital da Salpêtrière, em Paris, um levantamento sobre as condições de surgimento da histeria como uma patologia essencialmente feminina. A histeria era caracterizada por uma convulsão da paciente, que se desenvolvia em crises que acabavam por se manifestar no chamado “grande arco histérico” que surge documentado em desenhos e fotografias da época.



Grande Arco Histérico, desenho de Pierre Charcot

⁵⁷² Marina Abramović, na sua retrospectiva no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque de 14 de março a 31 de maio de 2010 intitulada *The Artist is Present* (comissariada por Klaus Biesenbach) apresentou a *performance* homónima que toma de forma literal esta situação dual de configuração mútua entre o artista e o espectador: durante todos os dias da exposição e todo o horário de abertura, a artista esteve sentada com uma cadeira em frente a si, disponível para olhar todos aqueles que quisessem sentar-se face a ela. Trabalho hercúleo e brutal, levou até às últimas consequências a literalização da presença que forneceu a especificidade à exposição performativa que concebeu.

A *Iconographie de la Salpêtrière* é um enorme trabalho de desenvolvimento de um estudo (fotografado por Bourneville e Regnard), do corpo convulso, isto é, do corpo que se metamorfoseia noutro perante os olhos atónitos de um público especializado de médicos que legitimam a transformação (em grande parte induzida), como uma observação científica.



Paul Richer, *Tableau Synoptique de la "grande attaque hystérique complète et régulière"*, 1881.

A Salpêtrière era o maior hospício de França e, como diz Georges Didi-Huberman⁵⁷³, era “a Bastilha das incuráveis”. Todo o género de inimputáveis, sífilíticas, ingénuas, epiléticas, incorrigíveis, loucas. Em 1873 havia mais de quatro mil pessoas na Salpêtrière: 580 empregados, 87 em repouso, 2780 “administradas”, 853 alienadas e 103 crianças.

⁵⁷³ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 1982, pp. 17-27.

No relatório disponível do ano da entrada de Charcot na Salpêtrière, houve 254 mortes por causas presumíveis de alienação divididas em sessenta tipologias assim descritas: 38 causas físicas (por exemplo: “onanismo, golpes e feridas, deboche e libertinagem, cólera, erotomania, alcoolismo e violação”), 21 causas morais (“amor, alegria, as más leituras, a nostalgia e a miséria”). E, ainda, “causas desconhecidas”⁵⁷⁴. No ano em que Charcot entrou para a Salpêtrière como médico com mais de 500 doentes a seu cargo, não havia histeria.

É necessário compreender que o trabalho de Charcot na Salpêtrière obedece ao método experimental, mas o método é definido como a arte da observação provocada. Primeiro, era necessário “obter os factos” e, seguidamente, a arte de “os pôr em marcha”, como diz Claude Bernard⁵⁷⁵. O próprio Charcot, nas suas *Leçons sur les Maladies du Système Nerveux*⁵⁷⁶ classifica a Salpêtrière como um “museu patológico vivo” com um “fundo” (aquilo a que normalmente se chamam as “reservas”) de cinco mil pacientes, numa extensão da metáfora museológica.

De facto, Michel Foucault⁵⁷⁷ afirma que a Salpêtrière é uma *fábrica de histeria*, que as crises, induzidas com nitrato de amilo são uma produção para um público, uma fabricação de uma patologia tornada espetáculo nas sessões de terça-feira e nas aulas magistrais de quinta. No entanto, o que nos interessa são dois aspetos importantes: em primeiro lugar, a importância da Salpêtrière na construção de uma representação do corpo, mais precisamente do corpo feminino como atormentado pelo desejo e pela convulsão erótica e desviada. Esta erótica desviada é a de um corpo metamorfoseado, tornado plástico e tenso⁵⁷⁸, o que é radicalmente visualizado nas imagens da iconografia produzidas no contexto da Salpêtrière pelos dois médicos em Paris, mas também por Lombroso em Itália, entre outros. É curioso verificar a forma como esta representação do corpo radica numa hipersexualização do corpo

⁵⁷⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁷⁵ Citado por Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷⁶ Charcot, *Oeuvres Complètes*, III, citado por Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁷⁷ Michel Foucault, *Dits et Écrits I*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 1448-1551.

⁵⁷⁸ Como interpretou Louise Bourgeois nas obras escultóricas que efetuou sobre a histeria e o corpo em arco histérico.

feminino tomado como um corpo em si desviado, de que será exemplo cabal Augustine⁵⁷⁹ – a “musa inspiradora” de Charcot que possuía as fases da histeria mais organizadas e didáticas, sendo inúmeras as imagens de Augustine na *Iconographie* captadas por Regnard. Estas imagens compõem *tableaux vivants* construídos para a sua apresentação como imagem, invertendo o processo da construção da representação do corpo a partir da sua presença, para o reconhecimento de tipologias de representação do corpo a partir de imagens que dão conta de processos induzidos e produzidos para a imagem. Assim, a performatividade do corpo de Augustine é uma matriz de um corpo que o é pelo sistema de relações, processos, registos, memórias, narrativas, que o configuram como um corpo histórico – mas que, apesar de tudo isso, pode estabelecer um relatório distanciado sobre as comparações entre o efeito do éter e do nitrato de amilo na indução das crises ou nos seus efeitos⁵⁸⁰.

A segunda questão a reter é a invasão do modelo histórico como o modelo do corpo em transformação, desviado e metamórfico, como o modelo de representação do corpo que surge, por várias formas, na arte do século XX, nomeadamente a partir do surrealismo. Claro que os surrealistas adotaram a figura de Augustine como uma diva, o corpo simbólico do desvio e da metamorfose, mas a própria ideia de corpo extraviado (duplamente, na etimologia da palavra que remete para o seu interior e na fuga que protagonizou⁵⁸¹) interessar-lhes-ia como modelo de uma identidade trânsfuga.

No caso de Charcot, portanto, a histeria é analisada a partir da sua convocação num teatro de reações do corpo, de acontecimentos. Um *teatro do pathos* organizado e induzido para construir um mapa de estados do corpo. Trata-se de construir uma narratividade de estados do corpo através da construção de uma patologia, por seu turno construída através de uma imagética (a iconografia

⁵⁷⁹ Cf. Anna Furse, *Augustine (Big Hysteria)*. Nova Iorque, Routledge, 1997.

⁵⁸⁰ Bourneville e Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. III, p. 187-190. Trata-se de uma descrição detalhada por Augustine das diferenças entre os efeitos das duas drogas na indução da sensação erótica do contacto com o seu amante (M.), seguida de um comentário médico.

⁵⁸¹ Augustine acabou por fugir da Salpêtrière disfarçada de homem, como uma última “masquerade” que representou um corolário da sua carreira patológica.

fotográfica do hospital, muito próxima da fotografia judiciária) e através de uma *narrativa do pathos*. E essa narrativa fazia a doença passar por uma série de momentos aos quais correspondia uma série de posturas⁵⁸², algo muito próximo da noção de *fantasmata* que abordámos no capítulo anterior.

Ou seja – e extrapolando agora para um campo mais lato onde inscreveremos as práticas artísticas que envolvem a corporalidade –, é fundamental atentar na capacidade de deixar um corpo entregar-se a si mesmo sem os protocolos sociais do comércio humano convencional, mas estabelecendo novos mapas protocolares para que o corpo, numa determinada narrativa, possa constituir-se como um corpo performativo, na medida em que um corpo performativo o é dentro de um determinado sistema, ou processo, constituído por protocolos.

Neste sentido, o corpo é formado por uma *possibilidade de representação* que dá lugar a uma ficção (cujos casos mais intensos são aqueles que são oriundos da reificação do *pathos*, a patologia), ficção essa que, representada, configura o mapa relacional que permite compreender o corpo como performativo – o que em arte corresponde à inscrição de *formas do pathos*, como vimos.

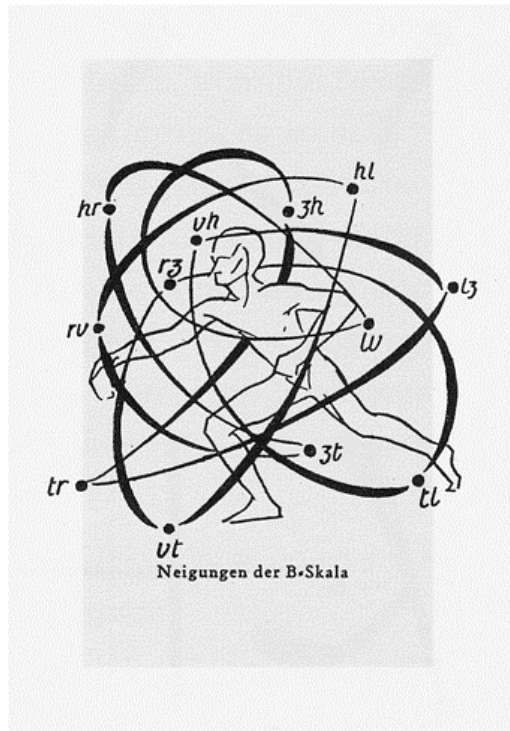
Por outro lado, a criação da corporalidade na arte do século XX é oriunda do reconhecimento de que um corpo edifica um espaço: como vimos, o corpo segrega espaço, e essa secreção espacial não necessita de um pensamento racional que o instaure: o corpo possui um campo de ação, um raio material e háptico que o localiza no seu centro, ou no qual ele se periferaliza, no qual se investe a sua identidade a partir da materialidade das relações cognitivas, sensoriais, fenomenológicas, hápticas, éticas, políticas, identitárias ou estéticas que o configuram como tal.

Ora, este campo de ação háptico que o corpo gera é claramente tematizado em muita da arte do século XX, quer no contexto da dança (José Gil⁵⁸³ chama a

⁵⁸² O que nos interessa, também, é como Charcot e Paul Richer haveriam de construir uma outra linhagem de justificação e anterioridade para a histeria e o seu *pathosformel* presente na construção de uma linhagem histórica no demoníaco. A este respeito, cf. Charcot e Richer, *Les Démoniaques dans l'Art, Suivi de "La Foi qui Guérit"*. Apresentação de Pierre Fédida e Georges Didi-Huberman. Paris, Macula, 1984.

⁵⁸³ José Gil, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

atenção para a maneira como Rudolf von Laban concebeu um espaço para o corpo em forma de icosaedro, um poliedro invisível com vinte faces que corresponderia a um invólucro no qual todos os movimentos se poderiam passar), quer no contexto mais lato da performatividade.



Rudolf von Laban, esquema do icosaedro

Este campo de imanência móvel que o corpo gera e que é percebido pelos outros de uma forma também corporalizada (não por um processo ótico, mas numa relação que implica um investimento corporal), o que poderíamos afirmar como válido para a nossa relação com a imagem⁵⁸⁴, mas é sobretudo violentamente inevitável para um corpo que olha um outro corpo. José Gil chama a esse conglomerado de movimentos que compõe a dança a partir do

⁵⁸⁴ Já atrás referimos como a relação de um corpo com a imagem pictórica é, também ela, uma relação corporalizada que não se investe numa relação ótica. De facto, a grande responsabilidade de inscrição da pintura numa relação de oticalidade é de Marcel Duchamp, curiosamente numa altura em que a fenomenologia dava, também, os seus passos decisivos, mas aonde espreitava, ainda e de forma incontornável, o fantasma cartesiano. Não há qualquer justificação, hoje e com os avanços das ciências cognitivas, para, seja em que base for, pensarmos a relação com a imagem pictórica, com a multiplicidade de inscrições de escala, de superfície, espaciais, como uma relação “retiniana”.

espaço do corpo “nuvens”, reforçando o seu carácter móvel, dúctil e informe. Seja a partir do modelo das *nuvens* ou do modelo modernista do desenho de Laban, o que é facto é que o corpo que se representa em movimento não o efetua só a partir dos seus gestos, mas a partir do seu rasto, isto é, do engrama do percurso espacial que executou, do halo que rodeia a sua temperatura, mas também da evocação de reconhecimento dos gestos e processos que desempenhou. Como veremos, por vezes esse rasto é uma extensa operação biográfica, construindo-se um corpo a partir de uma história de uma vida. Ora, esta componente de construção biográfica é o que permite o estabelecimento, como veremos, de uma performatividade que não radica na *verdade*⁵⁸⁵ (nem na verdade do corpo, nem na verdade da presença, nem na verdade do sentido), mas numa possibilidade ficcional que se desenha a partir de processos de proximidade e distância, da relação com a utopia do tempo real ou o seu correlato construído a partir de processos performativos de documentação, e como representação da presença⁵⁸⁶.

4.2.3. Três determinantes na construção corporal (e Bruce Nauman)

Antes de avançarmos mais neste caminho de ligação entre a construção corporal e a construção biográfica, vale a pena determo-nos ainda um pouco e mais uma vez em Bruce Nauman, nomeadamente nas suas obras performativas do final da década de sessenta e do início da década seguinte, no sentido de encontrarmos três determinantes fundamentais da construção da corporalidade que surgem de forma muito precisa na sua obra: trata-se da conceção do corpo como peso, como anterioridade e como instituído por um desempenho específico.

⁵⁸⁵ Demitindo, assim, a questão teológica, como veremos.

⁵⁸⁶ A complexidade da questão da presença na teoria da *performance*, quer no seu aspeto teatral, quer na *performance* dentro do contexto das artes visuais ou da dança é tratada por Philip Auslander em relação a Derrida e à sua crítica da metafísica da presença no pensamento logocêntrico, mas também equacionando a relação entre “presence” e “presentness” no texto de Michael Fried “Art and Objecthood” (já referido *supra*). Cf. Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997, sobretudo pp. 49-57 e 73-97.

A primeira deriva de uma apresentação totalmente literal do corpo que desempenha a sua presença na representação da sua fisicalidade a partir do seu peso, a marca mais clara da tensão em direção ao solo que marca o carácter físico da vivência corporal.



Bruce Nauman, *Bouncing Balls*, 1969 (*still* de vídeo)

Uma das peças de Nauman que, de uma forma mais concisa, coloca a fisicalidade do corpo tomada como peso – e, portanto, como massa – é *Bouncing Balls*. A obra pode ser descrita de forma muito sucinta: trata-se de um vídeo no qual, em câmera lenta, se vê o efeito sobre os testículos de serem agarrados e deixados balançar até voltarem à sua forma. Claro que a obra é declaradamente literal, sendo uma visão da descrição de uma ação (ou do efeito sofrido) sobre a anatomia do corpo. O corpo apresentado é um corpo genérico (na medida em que nenhum sinal o distingue de um outro corpo masculino qualquer) que demonstra o efeito do peso sobre a fragilidade autorregulada da sua massa. A literalidade inerente à justaposição entre o título e a imagem que o ecrã apresenta funciona como uma demissão discursiva porque a obra não parece admitir qualquer impulso alegórico, no sentido em que Craig Owens utiliza o termo⁵⁸⁷. Claro que a barreira hermenêutica que a vernacularidade da

⁵⁸⁷ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” e “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism II”, in *Beyond Recognition:*

obra parece erguer não pode inibir o reconhecimento do desempenho do peso como testemunho de fisicalidade e percibibilidade (numa centralidade da genitália que pertence, aliás, à tradição da representação da morte – e, se de algum exemplo necessitássemos, poderíamos invocar a obra de Mantegna referida *supra*), como, numa outra instância, do humano. O corpo apresentado é, portanto, um corpo que apresenta a sua confirmação como gravidade representada numa ação que o coloca numa linhagem escultórica (a modelagem, a massa e o peso como categorias fundamentais).

No mesmo ano, Nauman faria uma série de experiências relacionadas com a relação entre o corpo e o espaço. Produzindo um conjunto de filmes que relatam *performances* soliloquiais, na sequência das primeiras ações desenvolvidas ainda durante o seu período formativo em Davis, estas experiências iniciam-se com *Wall-Floor Position* (1968) e glosam a mesma questão: trata-se de mapear o estúdio através de diferentes formas de o percorrer, frequentemente através do desenvolvimento de tipologias de caminhar absurdas que indiciam o esticar do reconhecimento do corpo para lá das formas protocolares de movimento. Uma destas produções videográficas acabou por se converter em *Performance Corridor*, de 1969⁵⁸⁸.

A obra consiste na colocação, num corredor com 50cm de largura, de um monitor vídeo que apresenta o artista a percorrer o mesmo corredor, durante uma hora, de uma forma “estilizada”. O público pode entrar no corredor e confrontar-se com a estranha movimentação do artista, performando-se a si mesmo como audiência confinada a um espaço que se situa no limiar da possibilidade de livre movimentação. A questão que se coloca é a da reconfiguração do corpo a partir da experimentação de formas de movimento que a similitude de situação convida o espectador a repetir encontrando um corpo que se situa numa suposta anterioridade motora – longínqua em relação à

Representation, Power and Culture (Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman e Jane Weinstock ed.). Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 52-87.

⁵⁸⁸ A peça foi apresentada, pela primeira vez, na exposição *Anti-Illusion: Procedures, Materials*, que teve lugar no Whitney Museum of American Art em 1969. A este respeito, cf. Paul Schimmel, “Pay Attention”, in *Bruce Nauman*. Minneapolis, Walker Art Center, 1994, s/ numeração de página.

motricidade socialmente estabelecida, ergonomicamente apropriada, cineticamente ajustada.

Este apelo à experimentação do desajuste é um apelo à experimentação de um corpo histerizado, deslocado e desajustado que corresponde, portanto, a uma proposta de um corpo regressivo que o próprio artista remete para uma dimensão ficcionalmente *anterior*, possivelmente lúdica e certamente não-logocêntrica⁵⁸⁹ do entendimento e vivência da corporalidade social e da sua relação conflitual com o espaço.

Nos anos que se seguiram, os exemplos de convite à experiência de uma corporalidade conflitual em relação ao espaço e, a partir desse processo, produzir um convite à performatividade pelo espectador de uma relação primeva e hipoteticamente primeira com uma espacialidade que exerça uma contingência sobre a movimentação encontra várias versões: a mais conhecida é *Get Out of This Room, Get Out of My Mind* de 1972, que já descrevemos⁵⁹⁰, no qual o espaço passa, portanto, a ser o interior da cabeça do próprio artista, e o espectador um intruso, um ocupante do seu espaço interior. *Get Out of This Room, Get Out of My Mind* é uma obra notável porque instaura uma relação do corpo do artista como um corpo oco, um corpo que não é um organismo. Antonin Artaud tinha um nome para esta visão do espaço oco e interior do corpo. Chamava-lhe *corpo sem órgãos*, ou seja, um corpo que se opõe à ideia iluminista de organismo: “os organismos são os inimigos do corpo”, como cita Gilles Deleuze⁵⁹¹. Este corpo sem órgãos, central no pensamento deleuziano e metáfora poderosa do corpo des-hierarquizado, histórico e histriônico, tal como

⁵⁸⁹ Em todas as obras em que Nauman ensaia um conjunto de metodologias de andar ou caminhar em redor do espaço do ateliê, o carácter absurdo da sua movimentação é contrariado pelas descrições e indicações que fornece para o desempenho das ações por terceiros. Curiosamente, quando fornece indicações para *performances* realizadas à distância, obedecendo a um guião, há indicações sobre as competências requeridas aos atores que realizarão as ações. A este respeito, cf. Bruce Nauman, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words, Writings and Interviews* (Jane Kraynak ed.). Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, p. 53.

⁵⁹⁰ Cf. cap. 2.2.

⁵⁹¹ Antonin Artaud, in 84, n.ºs 5-6, 1948, citado por Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*. Paris, Éditions de la Différence, 1984, p. 33.

vai surgindo na *Logique de la Sensation*⁵⁹², em *Mille Plateaux*⁵⁹³, como é explicitado na longa entrevista com Claire Parnet⁵⁹⁴, é a metáfora mais poderosa do horror porque é um corpo instaurado por uma onda cuja intensidade e variação em cada momento o definem provisoriamente.

O corpo, na descrição feérica de Artaud apropriada por Deleuze, não é senão uma variação de intensidade de uma onda de sensações: “nem boca, nem dentes, nem exófago, nem laringe, nem estômago, nem ventre, nem ânus⁵⁹⁵”. O corpo não-orgânico de Artaud é vivo, mas possui as suas determinantes móveis. Ora, esta produção de um corpo que não age como um dado, mas como um constructo regressivo, passa por uma tentativa, eventualmente mais radical, de construir um corpo anterior, inorgânico. Anterior a quê? Anterior ao sujeito – e essa era a inovação de Lacan quando escreveu o seu texto “Le Stade du Miroir” em 1949 e colocou o drama da passagem do corpo despedaçado à sua versão “ortopédica” –, e, por consequência, anterior à arte, anterior à racionalidade da forma.

Esta representação do corpo que quer ser anterior radica nesse corpo anterior à forma, ou que usa a forma como uma representação de uma possibilidade de desenvolvimento da sensação nómada que o configura, dramaticamente.

Nauman, em dois vídeos de 1973, encontra uma formulação de registo para um desafio, aparentemente muito simples nos seus pressupostos, colocado a dois atores: propõe-lhes que se deitem no chão para realizar experiências votadas naturalmente ao fracasso que se poderiam descrever como tentativas de, pela imobilidade, submergirem ou afundarem sensorialmente no solo. Os vídeos *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down* e *Elke Allowing the Floor to Rise Up Above Her, Face Up* são relatos da experiência mas totalmente insuficientes para dar conta do seu desfecho, tal como Nauman o relata:

⁵⁹² Idem, pp. 33-38.

⁵⁹³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 185-204.

⁵⁹⁴ Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*. Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 127.

⁵⁹⁵ Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*, p. 33.

“I thought it would be nice if somebody else could do it other than myself... the problem was to make the exercise take up a full hour – which I had never been able to do...It became extremely tense: the guy who was trying to sink into the floor started to choke, and almost got the dry heaves. I got pretty scared, and didn’t know what to do (...) I didn’t know if he was kind of sleepwalking, I didn’t know if he was physically ill or if he was really gasping and choking. He finally sat up and kind of controlled himself and we talked about it. He just said ‘I just tried to do it too fast and I was afraid I couldn’t get out’. What had happened was that as his chest began to sink through the floor, it was filled up and he couldn’t breathe any more so he started...to choke... He said, ‘I was afraid to move my hand because I thought if I moved it some of the molecules would stay there and I would lose it – it would come all apart and I couldn’t get it out’. Interestingly, the night before the same thing happened to the girl on the other tape (...)”⁵⁹⁶

Independentemente do estado de consciência alterada que se depreende do discurso – um qualquer tipo de transe derivado da elevada e muito prolongada concentração –, o que é importante é o modelo de corpo solúvel e metamórficamente regressivo que pode ser inferido, um corpo que perde a forma⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ Bruce Nauman, citado por Paul Schimmel, idem, *ibidem*.

⁵⁹⁷ No ano seguinte, em 1974, no jornal *Interfunktionen* (n.º 11, 1974, pp. 122-124), é dada uma descrição da ação pelos dois *performers* envolvidos na sua apresentação em Colónia e Leverkusen como *performance* “live” (Iza Genzken e Jochen Chruschwitz). O texto que serviu como guião de instruções para estas *performances*, bem como para os vídeos referidos, é o seguinte:

“Instructions for a mental exercise

Instructions

- A. Lie down on the floor, near the center of the space, face down, and slowly allow yourself to sink down into the floor. Eyes open.
- B. Lie on your back on the floor near the center of the space and slowly allow the floor to rise up around you. Eyes open.

This is a mental exercise.

Practice each day for one hour.

½ hour for A, then a sufficient break to clear the mind and the body, then ½ hour practice B.

At first, as concentration and continuity are broken
Or allowed to stray every few seconds or minutes,

Em terceiro lugar, temos uma outra determinação de um corpo “atletico”⁵⁹⁸ que perde a sua proficiência global em função de proficiências específicas, isto é, de um corpo que desenvolve um desempenho num sentido monológico a partir de um padrão de performatividade. Este corpo apresenta-se como um corpo que define uma competência para um determinado desempenho que implica aquilo a que poderíamos chamar uma performatividade regional – por oposição a uma performatividade global do corpo unitário, de que seria exemplo suficiente o corpo da dança clássica. Falámos, atrás, do *pathos* como o desenvolvimento da apresentação de um acontecimento do corpo. Ora, este acontecimento é frequentemente um microacontecimento representado através de uma competência específica, isto é, de uma performatividade que não é a do corpo em geral, mas a de zonas da corporalidade ativadas como centros performativos. Provavelmente, toda a dança pós-Cunningham passa por essa deslocação do corpo como totalidade para o corpo como microacontecimento que se representa através de desempenhos que não são exemplares⁵⁹⁹. Esta é a clivagem entre o corpo clássico – e tomamos clássico como o que se opõe ao moderno – e o corpo instaurado pela modernidade tardia, perdida a *competência global do corpo resistente* e instaurada uma noção de

Simply start over and continue to repeat the exercise
Until the ½ hour is used.

The problem is to try to make the exercise continuous
And uninterrupted for for the full ½ hour. That is, to take
The full ½ hour to A. Sink under the floor, or B.
To allow the floor to rise completely over you.

In exercise A it helps to become aware of peripheral vision
– use it to emphasise the space at the edges and finally under the floor.

In B. begin to deemphasise peripheral vision – become
Aware of tunneling of vision – so that the edges of the
space begin to fall away and the center rises up around you.
In each case use caution in releasing yourself at
The end of the exercise.”

Bruce Nauman, *Please, Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words, Writings and Interviews* (Janet Kraynak ed.). Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003, p. 76.

⁵⁹⁸ E usamos aqui, mais uma vez, uma terminologia deleuziana. Cf. *Logique de la Sensation*, pp. 15.

⁵⁹⁹ Embora a dificuldade geral do desempenho performativo em Cunningham resulte de um somatório particularmente árduo de performatividades regionais.

microcompetência que desenvolve parâmetros locais para o seu desempenho. Ainda tomando Nauman como exemplo, podemos encontrar no desenvolvimento da sua movimentação, na precisão dos gestos quotidianos apresentados em fotografias ou na repetição de movimentações em torno do espaço do estúdio precisamente o momento didático deste corpo regionalizado, atleticamente sectorializado, não vivido como uma globalidade. Será que esta representação do corpo enquanto sensação móvel que se propõe fragmentar não coexiste com uma visão unitária e global? Pensemos a questão a partir de um exemplo concreto:

4.2.4. Entre Beuys e Matthew Barney

Quando, em 2003, foi apresentada a exposição de Matthew Barney no Guggenheim Museum, era evidente que a proposta era muito mais ambiciosa do que o habitual em termos expositivos museológicos, quer pelo seu gigantismo, quer pelo carácter sistemático e simbólico. No entanto, mais do que pela escala, a exposição de Matthew Barney possuía um fantasma que a povoava. Este fantasma tornou-se recorrente no ano seguinte, quando, em setembro de 2004, Barney apresentou na Pinacoteca do Estado de São Paulo o projeto filmico *De Lama Lâmina* que tinha realizado para o Carnaval de Salvador da Baía. Por um lado, essa presença fantasmática assentava num pressuposto difuso (embora, como veremos, sedimentado sobre relações claramente estabelecidas numa estrutura alegórica) de que aquele trabalho não era (só) o que era visível, nem o que dele facilmente se poderia inferir em relação às suas referências ao sincretismo das crenças e rituais afro-brasileiros; por outro lado, parecia referir-se a um outro processo, simultaneamente mais antigo e interno ao próprio universo das artes. Na figura que, debaixo de um camião usado como carro alegórico – como um “trem elétrico” onde soa a música de Arto Lindsay –, acaricia um pequeno símio morto, não é possível deixar de encontrar uma (quase evidentemente clara) alusão a uma

performance de Joseph Beuys, apresentada na Schmela Galerie de Dusseldorf em 1965, intitulada *Como explicar pinturas a uma lebre morta*. Nessa *performance*, na qual o artista alemão, com o rosto coberto de mel e folha de ouro, acariciava uma lebre ao mesmo tempo que lhe explicava um conjunto de desenhos instalados nas paredes da galeria ⁶⁰⁰, ficava estabelecido um misterioso vínculo entre o segredo da arte e uma elaborada simbologia animal, vínculo hermético e central no desenvolvimento de uma mundividência que foi, pelo menos a partir de 1963, um dos objetivos do trabalho de Joseph Beuys. Em Beuys, a presença dos animais é central na forma como o artista aí encontra uma possibilidade antropológica de reatar o elo perdido com a Natureza, “recriando a animalidade contida em todo o homem”, como afirma Jacinto Lageira ⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ Nessa famosa *performance*, o público não tinha acesso ao interior da galeria, podendo ver o artista através da montra ou de um circuito vídeo instalado. O som das suas palavras, captado e retransmitido, não chegava a ser compreendido pelo público que assistia, sem poder entender, ao monólogo do artista com o animal morto nos braços.

⁶⁰¹ Cf. Jacinto Lageira, “Le Lièvre, le Cheval et le Coyote: une Fable de Joseph Beuys”, in *Revue d’Esthétique* 40/01, *Animalités*. Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 50. Neste artigo, Lageira faz uma descrição detalhada de uma série de *performances* de Beuys que envolvem animais, seja pela sua presença física, seja através da sua invocação.



Joseph Beuys, *Como explicar pinturas a uma lebre morta*, 1965

A visão retrospectiva da exposição de Barney passou, então, a possuir uma identidade para esse fantasma recorrente na memória de Beuys e, particularmente, da exposição que este realizou no mesmo Guggenheim, entre outubro de 1979 e março de 1980, momento importante da presença da arte europeia em Nova Iorque e, como descreve a curadora da exposição, Caroline Tisdall, momento central da estranheza em relação ao trabalho de Beuys nos Estados Unidos⁶⁰².

⁶⁰² Num texto fundamental para a compreensão da relação entre Beuys e Matthew Barney, Nancy Spector efetua esta mesma ligação entre a monumental exposição de Beuys de 1979 e a exposição de Barney, por ela mesma comissariada, vinte e quatro anos mais tarde, no mesmo espaço. Cf. Nancy Spector, “Matthew Barney and Joseph Beuys: In Potencia”, in *Barney, Beuys: All in the Present Must Be Transformed*. Berlim, Deutsche Guggenheim, 2007, pp. 15-55. Este texto, aliás, enquadra a relação de ambos os artistas a partir da curadoria que Spector realizou do trabalho de Barney no Guggenheim, no qual esta relação não sendo tematizada, como vimos, estava presente. O texto “In Potencia” encontra-se inserido no catálogo da exposição, também comissariada por Spector, realizada no Guggenheim de Berlim em 2007, na qual esta relação era tematizada. É neste texto, também, que Spector chama a atenção para a ligação claramente beusyana da obra *De Lama Lâmina* de Barney atrás referida, chamando a autora a atenção para os isomorfismos presentes na tradução da gordura em vaselina, ou das vitrines de Beuys nos adereços de Barney. A mesma linha de

O que se terá passado para que essa memória seja, hoje, opaca?

Desde o início do seu percurso que a obra de Matthew Barney tem vindo a ser compreendida (com maior ou menor sucesso, com maior ou menor empenho) como uma gigantesca proposta legível a partir de um mapa de referências, simultaneamente herméticas e compósitas, de um mapa de relações que, por seu turno, se rebate sobre um estranho e elaborado mapa de significações sobre a corporalidade. De facto, na esteira de Michel Onfray⁶⁰³, poderemos ver o trabalho de Barney como um intenso mapa maneirista (e não barroco), no qual se cruzam instâncias de referência autobiográfica, considerações crípticas e exotéricas, revisões de sistemas criptomédicos e uma erótica ambígua e fértil. Este campo maneirista, isto é, este excesso referencial ao serviço de um sistema alegórico não-explicito⁶⁰⁴, possui um eco de inadequação e, simultaneamente, é atravessado por um aroma de fracasso, como se a ambição (e podemos encarar esta determinação como consciente e interna à obra) fosse sempre desmedida face à possibilidade.

Ambas as componentes se inscrevem num campo a que poderíamos chamar de *alta performatividade*, ou seja, como a definição de uma zona na qual o esforço (com todos os múltiplos recursos de mutação do corpo, metamorfose e próstética ou inclusão de ortóteses) procurasse inevitavelmente a ultrapassagem de um limite ficcional de resistência.

Este carácter de desenvolvimento de uma alta performatividade corresponde, também, à criação de uma narrativa (ou de várias narrativas) que instauram um sistema de expansão dos limites da possibilidade do corpo, ou seja, estabelecem balizas ficcionais que ampliam o corpo artístico em direção a um corpo híbrido, misto, expandido ou atlético. Poderíamos dizer que este corpo atlético não possui limites mensuráveis ou marcas para o seu desempenho. No entanto – e esta é a questão mais importante –, toma como vocação a

pensamento, detetando ainda de forma mais marcada os isomorfismos é possível ser encontrada no texto “Forgery”, de Marc Taylor, no qual as ligações entre a tradição salvífica de Beuys e o rosacrucianismo são conectados às referências Massónicas de Barney sob a égide da ideia de *Gesamtkunstwerk*.

⁶⁰³ Michel Onfray, “Manneirist Variations on Matthew Barney”, in *Parkett* n.º 45, pp. 42-52.

⁶⁰⁴ Cf. Craig Owens, *op. cit.*

constituição de limites hipotéticos protocolares que convocam a impossibilidade como destino da obra ou o fracasso como o seu possível desfecho. Por um lado, o imaginário que aqui é convocado remete para uma linhagem que é a do sublime (nas suas múltiplas versões, desde Burke e Kant), na específica qualidade do guerreiro que desenvolve um poder superior a uma força que, no seu limite, é a da brutalidade; por outro lado, a arte é aqui tomada a partir de uma duplicidade face ao desporto, campo por natureza da noção de alta performatividade. Tem sido referido amiúde a referência ao universo do desporto, interior ao trabalho de Barney (foi jogador de futebol americano), sobretudo a partir das suas obras mais recuadas – os *Drawing Restraint*, ou o trabalho a partir da figura de Jim Otto, jogador mítico dos Oakland Raiders que acabou a sua carreira com próteses nos joelhos, ou os trabalhos em torno da figura de Harry Houdini. No caso dos primeiros desenhos efetuados a partir de um sistema de dispositivos que dificultam ou mesmo impossibilitam o ato de desenhar, a *performance* do fazer (do desenho) é a sua questão central. O próprio artista, na linguagem críptica com que descreve o hipotético sistema (*the Path*) que vinha a desenvolver através destes projetos, estabelece um triângulo de momentos, as suas “três fases”: situação, condição e produção⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ *Matthew Barney: Drawing Restraint, vol I, 1987-2002* (Hans Ulrich Obrist ed.). Colónia, Walther König, 2005, p. 88.



Matthew Barney, *Drawing Restrain 2*, 1988.

Numa permanente e dúbia relação com o sistema de recuperação dos músculos após o exercício físico intenso, as três fases são descritas da seguinte forma: a situação, a fase mais crua, é o momento no qual a energia no sistema é indiferenciada e incapaz de gerar forma; a condição é a canalização da energia para uma determinada utilidade, gerando forma; a fase da produção é quando a forma começa a emergir, sendo o objetivo do Caminho (*Path*) o estabelecimento de um “loop” [sic] entre situação e produção. Ou seja, o ciclo do processo criativo é o de converter o fugaz surgimento da forma numa dificuldade ativadora de mais energia indiferenciada – o que é, praticamente, uma versão atlética da *síndrome Pollock* (a dualidade entre forma e gesto, entre imagem e processo) que temos vindo a referir.

O próprio passado de Barney como desportista é, também aqui (embora de forma mais explícita nos trabalhos do ciclo *Otto/Houdini*), claramente referido, mas o aspeto mais interessante parece advir do estabelecimento de um parâmetro de limite sistematicamente violado no corpo e na vontade, que pode

ser associado a Nietzsche (como refere Norman Brysson⁶⁰⁶), ou à imagética do estádio, conducente a uma analogia derrisória em relação ao Estádio de Berlim desenhado por Albert Speer e filmado por Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade*, de 1936 e, como veremos, na lógica da exposição no Guggenheim aludindo à obra *Arena*, de Beuys, trabalho no qual nos deteremos e cuja posição na exposição de 1979 era a mesma que ocupara a instalação do modelo do *Bronco Stadium*.



Museu Guggenheim, vista da exposição de Matthew Barney, 2004.

⁶⁰⁶ Norman Bryson, “Matthew Barney’s Gonandotropic Cavalcade”, in *Parkett* n.º 45, 1995, pp. 29-41.

4.2.5. Alta performatividade, metaperformatividade e autobiografia

A ideia de que o trabalho artístico é, em geral, performativo é aqui ampliada para a noção de que ele é um esforço absoluto em direção a um campo de expectativa que nos é desconhecido, mas muito difícil, senão impossível, de cumprir. Refira-se que a analogia com o desporto é traiçoeira, na medida em que a *performance* desportiva implica sempre a superação de um objetivo que se situa, ou na derrota do adversário, ou na ultrapassagem de uma meta: uma dimensão, uma velocidade, um tempo. No campo da arte, a situação é outra: a performatividade artística não tem um ponto de ultrapassagem, que só se pode situar no campo das expectativas do artista – vertidas para o público de forma simbólica –, em barreiras autoinfligidas ou na contratualização de protocolos de exigência – que, no entanto, podem situar-se no limite da possibilidade do corpo (como é o caso de Marina Abramović ou Gina Pane), como na abjeção⁶⁰⁷, no campo de diluição entre sujeito e objeto ou, pelo contrário, no irrisório transformado em parâmetro.

A arte, nesse sentido, é *metaperformativa*, situa-se para lá do campo da performatividade como excesso que, pela sua desmesura (e este é o campo de atuação de Barney, desde o trabalho puramente físico à complexidade de produção operática), encontra o seu destino na sua própria execução. Mais: a performatividade exerce-se como um esforço sobre a possibilidade performativa. E, nesse sentido, a biografia transforma-se na métrica da metaperformatividade porque é a partir da construção de uma *persona* que o campo performativo se pode desenhar na sua hipotética e ficcional globalidade⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ Usamos o termo *ab-jeção* no sentido que lhe é atribuído por Julia Kristeva, como o que não é *subjectum* nem *objectum*. A questão é particularmente relevante nos casos limite das práticas performativas dos Acionistas Vienenses, por exemplo. Cf. “Interview with Julia Kristeva”, in *Rites of Passage: Art for the End of the Century* (cat.). Londres, Tate Gallery Publications, 1995.

⁶⁰⁸ Seria interessante analisar, a partir deste pressuposto, a obra de Marina Abramović, nomeadamente o seu percurso a partir de *The Lovers*, que coincide com a criação de um percurso “a solo”. Abramović tem vindo a construir uma quantidade de obras autobiográficas,

A reivindicação da origem desta localização do trabalho artístico num campo autobiográfico é, curiosamente, muito próxima da inscrição, na mitologia da arte do século XX, do “episódio tártaro” de Beuys que tem, a este respeito, um valor praticamente matricial. A biografia de Beuys, claramente estetizada (como refere Pamela Kort⁶⁰⁹), tornou-se em obra (e vice-versa) em peças como *Arena*, primeiramente apresentada em 1970, ou na enorme série de desenhos intitulada *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* (1936-1972), épicos palimpsestos de um mapa biográfico ficcionado que se tornará no carácter mais intenso da sua presença como artista. Estendendo-se à pose e ao uniforme que, pleno de referências (o feltro do chapéu Stetson, o casaco de pele de coelho, o colete), o transformam num corpo-com-um-hábito e uma iconografia, o mapa biográfico de Beuys materializa-se.

Independentemente da veracidade da estória tártara, hoje claramente posta em causa⁶¹⁰, o que é facto é que Beuys, embora negando que a sua obra se

ou supostamente autobiográficas, desde *Balkan Baroque* até às obras teatrais sobre si própria, bem como a conversão em obras suas das *performances* históricas de Gina Paine, Vito Aconci, Chris Burden ou Denis Openheim – as chamadas *Seven Easy Pieces* – numa apropriação autobiográfica da história da *performance*.

⁶⁰⁹ Cf. Pamela Kort, “Joseph Beuys’s *Arena*: The Way In”, in *Joseph Beuys Arena: Where Would I have Got If I Had Been Intelligent* (Lynne Cooke e Karen, ed.). Nova Iorque, Dia Center for the Arts, 1995, pp. 18-33.

⁶¹⁰ O episódio tártaro de Beuys é narrado em várias fontes bibliográficas. Jacinto Lageira (*op. cit.*, p. 51) afirma a inverdade biográfica do episódio. Trata-se, como é sabido, da mítica referência ao desastre de avião, durante a Segunda Guerra Mundial, que vitimou o *Stuka* da *Luftwaffe*, a cuja tripulação Beuys pertencia, quando sobrevoava a Crimeia. Recuperado por uma tribo nómada, o tripulante foi envolvido em feltro, untado com gordura animal – o que terá permitido a sua recuperação da hipotermia –, conduzido em trenós pela neve e, convalescente, foi alimentado, tendo sobrevivido. Esses elementos materiais da sua salvação constituem um léxico básico dos dispositivos usados por Beuys, bem como uma matriz da sua mundividência acerca da sobrevivência como preservação energética, para além de fornecer parte da galeria de animais que povoam a sua obra – sobretudo a lebre, do pelo da qual é fabricado artesanalmente o feltro –, dispositivos – como trenós e lanternas –, materiais como gordura e mel. O que é certo é que, verdade ou não, o episódio é parte integrante e fundamental da saga que constitui a biografia de Beuys, momento fundador e de religação com a Natureza e esse lugar mítico da sua pertença que é a Eurásia, a confluência espiritual entre a Europa e a Ásia que Beuys foi tomando como a sua casa. A este respeito, cf. Harald Szeeman, “Una máquina del tiempo térmica”, in *Joseph Beuys*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1995, bem como a biografia mais difundida de Beuys – e aquela que difundiu mais intensamente o “episódio tártaro” – Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*. Nova Iorque, Abbeville Press Publishers, 1991, pp. 19-23. Repare-se que, no referido *Lebenslauf/Werklauf* (a biografia segundo o modelo artístico da exposição, críptica, ficcionada e mitificada), existe uma entrada para 1942 que diz “Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87” (“Sebastopol Exposição durante a interceção de um JU

inscrevesse numa permanente referência ao episódio da sua sobrevivência na Crimeia envolvido em feltro e tratado com gordura, sempre pugnou (frequentemente de forma crítica, é certo) e defendeu a veracidade da narrativa mítica – da mesma forma que Matthew Barney inscreve a sua prática de alta performatividade no seu passado como atleta, construindo também ele uma narrativa mitológica que o envolve, seja através de ações que derivam de uma efetiva limitação física autoinfligida (como é o caso das ações da já referida série *Drawing Restraint*, bem como da *performance Field Dressing*, de 1989), quer pelo uso de um personagem catalisador de uma transferência, como é o caso paradigmático de Jim Otto, Gerry Gilmore ou Houdini.

As ligações entre Beuys e Barney, a referência alegórica deste ao trabalho do primeiro, parecem ser marcantes, nomeadamente na eleição de um conjunto de substâncias, práticas, dispositivos e esquematizações teóricas, bem como ficções – situadas frequentemente em campos opostos –, mas que se constituem como um novelo de relações. Em ambos os casos, o ponto fulcral é a definição de uma *persona* e é a construção desta *persona* que se situa no centro da procura por uma unidade da corporalidade que instaura um processo de suspensão de incredulidade viabilizador da mundividência onde se inserem.

No caso de Beuys, essa construção implicou toda uma narrativa, certamente ficcionada, sobre a sua vida privada, a sua história pessoal e a construção de uma máscara – da qual fazem parte os adereços que reificaram a sua figura, nomeadamente na versão de rigor do fato de feltro usado em algumas ações. Em boa verdade, Beuys não encarna uma personagem, mas uma multiplicidade de personagens, como muito bem identifica Thierry de Duve em *Cousus de Fil d'Or*, construídas em torno dos dois grandes modelos⁶¹¹: “o monarca e o vagabundo, o rei e o seu bobo não são senão dois avatares bicéfalos do artista”, as suas “duas faces de Janus”. No entanto, o personagem Beuys encarnou, entre

87”) numa referência para iniciados ao referido desastre – os JU 87 são conhecidos como *Stukas*. Sobre a esteticização biográfica em Beuys, cf. Pamela Kort, *op. cit.* A respeito da crítica ao mito Beuys a partir do episódio tártaro, cf. ainda Benjamin Buchloh, “Joseph Beuys: The Twilight of the Idol”, in *Artforum*, janeiro de 1988, pp. 35-43.

⁶¹¹ Thierry de Duve, “Joseph Beuys ou le Dernier des Proletaires”, in *Cousus de Fil d'Or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne, Art Éditions, 1990, pp. 9-11.

o trágico e a comicidade, entre o sacrifício e a mais gritante autoindulgência, quase todas as versões que o seu “incansável proselitismo⁶¹²” lhe requereu, desde o pastor ao cientista, passando pelo político ao médico, do *shaman* ao retórico – terminando no economista político utópico. Todas estas facetas derivam da encarnação de uma missão salvífica, redentora, que Beuys colocou como o último destino da sua prática artística, indissociavelmente ligada a notas autobiográficas presentes em permanentes elegias testamentárias sob a forma de dispositivos recorrentes. A utilização de referentes rosacrucianos, o uso de pianos, banheiras, trenós, lanternas e materiais combustíveis, mel, azeite, cajados, bengalas e adereços usados em ações servem, simultaneamente, dois propósitos: por um lado, configuram o desenho do icosaedro de uma biografia simbólica e, por essa via, uma santificação do artista, mesmo quando este se figura como um demónio; por outro lado, definem um sistema fechado de significações, um mapa conducente a uma mundividência. Esta mundividência comporta em si todos os contrários, todas as possíveis incongruências, e instaura-se como o último grande esforço de criação de uma *Gesamtkunstwerk*, agora centrado na corporalidade do artista.

Como é geralmente reconhecido, a sua última intervenção efetuada em Nápoles, no Museo di Capodimonte, tem o sentido de um testamento.

A obra é *Palazzo Regale*, de 1985, pertencente atualmente à coleção do *Kunstmuseum 20* de Dusseldorf, um conjunto de pranchas monocromáticas revestidas a outro e de duas vitrines (n.^{os} 51 e 52 da classificação de Gerhard Teewen⁶¹³), quase sarcófagos que contêm a sua vida. Num certo sentido, o carácter simultaneamente luxuoso e frívolo do conjunto é negado pelos simulacros de cadáveres compósitos que povoam as vitrines, como um templo dedicado ao confronto entre a decomposição, a memória e a perenidade da incorruptibilidade. Já em *Arena*⁶¹⁴, o enorme trabalho autobiográfico que inclui

⁶¹² Idem, p. 9.

⁶¹³ Gerhard Teewen, *Joseph Beuys: Die Vitrinen, Ein Verzeichnis*. Colónia, Walther König, 1993, pp. 124-125.

⁶¹⁴ Como vimos, *Arena* foi, primeiramente, mostrada em 1973 em Roma, numa exposição sobre a arte recente alemã e encontra-se atualmente em exposição no Dia: Beacon, a cuja coleção pertence. Entretanto a obra foi objeto de inúmeras apresentações, entre as quais a

cem molduras com a memória de todas as suas ações e remissões, a autobiografia invisível – porque nunca todas as suas imagens são simultaneamente visíveis pelo público – convoca o corpo ausente do artista que se estende já por todas as ramificações da sua biografia expandida. Na sua primeira apresentação, em 1972, em Roma, a peça já ostentava um subtítulo simultaneamente irónico e melancólico: *Onde estaria se tivesse sido inteligente*. A enorme instalação de cem molduras de alumínio que incluem memorália das suas intervenções encontrava-se em torno de uma peça central, uma “bateria” de gordura e cobre, peça que serviu de suporte para uma ação na qual a questão da energia sexual e a castidade representada numa planta de efeito purificador (a *vitex agnus castus*, ou pimenteiro-silvestre) eram simbolizadas. A esta galeria de referências, na qual a oposição de polos masculinos e femininos, a energia sexual e a abstinência se cruzavam com uma extensa galeria de extensões biográficas e *alter ego*, veio a juntar-se a figura de Anacharsis Cloots (bem como de Dillinger) na *performance* que realizou, no centro de *Arena*, numa garagem em Roma em 31 de outubro de 1972.

Na exposição efetuada no Museu Guggenheim em 1979/80, *Arena* ocupava o centro do edifício, no piso de entrada, como uma enorme bateria de remissões, invisível porque os painéis se encontravam encostados uns aos outros nos muros, impossíveis de serem vistos. Entre o carácter panóptico do edifício e a ocultação da biografia, existe todo um campo especular que se viria a concretizar na exposição de 1979 como um sistema ascensional, no qual estações (assim referidas, efetuando o jogo só possível em inglês entre *Stations of the Cross* e *Railway Stations*) efetuam um caminho de ascensão e, evidentemente, fúnebre porque sacrificial (repare-se que o próprio nome da planta utilizada na *performance* de *Arena*, *agnus*, se traduz por anho, ou cordeiro). Do topo, os visitantes podiam, mais uma vez, ver *Arena* depois de percorrida a via dolorosa que a exposição concretizava.

ocupação do piso térreo do Guggenheim Museum na exposição de 1979. A respeito da instalação desta obra e das suas questões, cf. Lynne Cooke, “Installing *Arena*”, in *Joseph Beuys Arena: Where Would I have Got If I Had Been Intelligent* (Lynne Cooke e Karen Kelly, ed.). Nova Iorque, Dia Center for the Arts, 1995.

Em 2003, a exposição do ciclo *Cremaster* de Matthew Barney possuía, à entrada, a arena do Bronco Stadium da Boise State University de *Cremaster 1*, no qual as bailarinas viriam a executar uma dança que desenha, no chão, um sistema reprodutivo.

À semelhança do que acontece com a pansexualização que Beuys veio a estabelecer como centro da relação de tensões entre o frio e o quente, o seco e o húmido, também Barney – de uma forma mais declarada, até na toponímia – define, neste ciclo de estranha cronologia, complexificada pela data de lançamento de cada um dos episódios, uma enorme pentalogia operática que, evidentemente, mergulha no fantasma wagneriano do *Anel dos Nibelungos*. Parece, portanto que, à semelhança da exposição de Beuys de 1979, organizada como um sistema, Barney decidiu também construir um enorme périplo pelo interior do ciclo *Cremaster*, começando pelo piso térreo do Museu e seguindo um percurso ascensional – que, de resto, se reproduz no interior do seu próprio percurso maneirista, tomando o edifício do Museu como arquétipo do próprio caminho até ao Grande Arquiteto⁶¹⁵ encarnado por Richard Serra.

Entre as duas exposições fica, assim, estabelecido um elo de referência de Barney em relação a Beuys, por vezes tão próxima como a que decorre da utilização de vitrinas, dispositivos que Beuys usou sistematicamente, como mecanismo essencial para a construção de microssistemas⁶¹⁶.

⁶¹⁵ A obra de Barney está recheada de referências maçónicas, desde a figura do Grande Arquiteto até ao uso de imensos adereços do ritual *maçon* (em parte, como alusão às referências maçónicas que se encontram no Chrysler Building) como remissão para o rosacrucianismo de Joseph Beuys.

⁶¹⁶ A exposição do Guggenheim estruturava-se a partir das vitrinas – Beuys construiu 53 – como universos que recuperavam a memória de *performances* e estabeleceram uma poderosa ferramenta para a sacralização faustiana que a exposição como sistema propunha. No caso de Matthew Barney existe, também, uma utilização de vitrinas, nas quais os adereços dos filmes adquirem estatuto de objeto artístico, definindo uma rede de sistemas referenciais, mas também corporalizando as personagens dos filmes, dando-lhes um corpo e uma existência material enquanto despojo. Por vezes, há mesmo correspondência entre determinados adereços que povoam as vitrinas de ambos os artistas, como o caso dos corpetes em Barney, ou os elementos que fantasmagorizam um corpo ausente através de instrumentos médicos ou ortóteses diversas.

Este uso de dispositivos objetuais e cenográficos reificados por Barney contribui para a constituição de uma iconografia fetichista, na qual as referências e ligações a Beuys são denotáveis em diversos momentos: por um lado, a ligação entre o uso por Barney de *Petroleum Jelly* e o uso por Beuys de gelatina; ou a correspondência entre o uso de gordura e

Se, desta forma, é visível uma correspondência na obra de Barney em relação a dispositivos da saga beuysiana, esta conexão não se fica por identificações objectuais tomadas numa forma ironizada e diferida – o que é notório pelo sistema de substituições estilísticas e matéricas–, mas insere-se numa operação mais vasta de reconfiguração da ideia de totalidade. Aliás, o processo de substituição em Barney é tão coerente com um sistema absolutamente totalitário que compele a um processo de exegese e não a um percurso hermenêutico, tornando-se opaco e virtualmente invisível: se um piano branco cenográfico é usado por Barney com um pé apoiado num bloco de substância sintética como um adereço transformado em escultura, a sua presença é sempre tomada dentro da magnitude do contexto que Barney definiu e a ligação com um outro piano Bernstein com um dos pés assente num bloco de gordura, ou envolvido em gelatina, ou assente num bloco de feltro torna-se impossível porque o contexto é tão diametralmente oposto que não permite qualquer conexão, muito menos a inferência de uma qualquer filiação.

E, no entanto, quando vemos os desenhos de Barney, as suas incursões pelo interior do corpo, pelo interior do processo de metamorfose que se transformou no centro da sua visão do trans-humano, é inevitável lembrarmo-nos dos desenhos de Beuys e da série *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, teia de representações da sua iconografia pessoal produzida em segredo, clandestinamente, com um destinatário misterioso, mas que antevemos ser Joyce. Ou também dos desenhos de laringes, de aparelhos reprodutores, de úteros e flores que compõem uma relação com o interior do corpo e o seu correlato absoluto, o cristalino, que sempre fascinou Beuys, quer como

a utilização de silicone, vaselina ou de outros materiais sintéticos; ou o comum recurso a uma imagética sexual centrada na metáfora da abelha e do mel, constante em Beuys e usada por Barney em *Cremaster 5*; ou a alegorização de adereços transformados em sistemas simbólicos, como é o caso da figura composta de chapéu, camisa e colete de Beuys (uma das mais simples e efetivas formas de construir uma *persona*, facilmente comunicável e suficientemente plástica para suportar as diversas mutações de Fausto em *Mefistófoles*, ou de Cristo em *Anacharsis Cloots*) e o uso de adereços ligados à ideia de obra usada num contexto maçónico por Barney; ou ainda a utilização de figuras de heróis de uma galeria de “outlaws” como Gillmore (Barney) e Dillinger (Beuys) – e as conexões poderiam continuar indefinidamente.

referência romântica, quer como mistério do contínuo entre o caos orgânico e a ordem que espontaneamente surge na Natureza⁶¹⁷.

4.2.6. Fantasma e duplo

Chegados a este ponto, é interessante refletir sobre este curioso isomorfismo entre a figura terminal do modernismo que é Joseph Beuys – o “último dos proletários”, como lhe chama Thierry de Duve⁶¹⁸ – e o metaexemplo do pós-moderno que é a obra de Matthew Barney. Nessa remissão, estão contidas duas ordens de razões que, no entanto, parecem contraditórias: por um lado, a reativação da *Gesamtkunswerk* surge como uma encenação de referências desligadas do repensamento da natureza que enforma o pensamento beuysiano, construída como uma encenação operática alegórica sobre a obra do artista alemão; por outro lado, poderíamos também ver a construção da obra de Beuys como uma construção em torno de questões que surgem no século XIX, no contexto dos vários romantismos: a ideia de totalidade, a utopia democrática, a construção radicalmente idiossincrática, a luta contra a alienação da força de trabalho e uma dedicação que envolve uma visão do artista na totalidade da sua biografia. Essas tónicas são confirmadas, alias, por muitas das suas referências, desde Proudhon a Marx, de Philip Otto Runge a Rudolf Steiner, numa reativação de questões que atravessaram a multiplicidade do pensamento oitocentista quando, precisamente, o corpo é tematizado como um duplo selvagem da ordem da cidade. A figura do duplo, do *Doppelgänger*, povoou o século XIX desde Dostoievski (com a novela *O Duplo*), até Edgar Allan Poe (*William Wilson*), de Mary Shelley (*Dracula*) até E.T.A. Hoffman (*Der Sandman*), de Robert Louis Stevenson (*Dr. Jeckyll and Mr. Hide*) à paixão por gémeos, autómatos, até à invenção da maravilhosa máquina de produzir duplos, a câmara fotográfica.

⁶¹⁷ Curiosamente, o ano de realização da sua escultura *Cristal* é também o ano de publicação de *Heliópolis*, de Ernst Jünger.

⁶¹⁸ Thierry de Duve, *ibidem*.

A forma como Beuys construiu a sua autobiografia e desenhou a sua corporalidade em torno da figura fantasmática do duplo, quer sob a forma de animais – com que se relaciona ritualmente e em imagens –, quer sob a versão das suas próprias duplicidades, quer ainda constituindo-se a si mesmo como um duplo das suas próprias referências (Cristo, Christian Rosenkreuz, Joyce, Cloots, Dillinger), introduz uma noção do corpo do artista como um corpo encarnado. Ou seja, o sistema móvel e fantasmático que instaura o corpo do artista como um *doppelgänger* tem na sua obra uma expressão modernamente terminal, propondo-se como um sistema de crença na viabilidade salvífica da *presence*, obnubilando que essa *presence* é, ela mesma, uma representação espectral e fantasmática de um halo que é composta pela material ficcional da biografia.

Será, no entanto, a partir de uma persistência do trabalho do corpo, do esforço como métrica para a obra e na construção de uma heroicidade da ferida que Beuys, como Marina Abramović (e Matthew Barney⁶¹⁹), ativam e re-ativam uma certa noção de trabalho artístico, tomando o corpo e os seus mistérios, a sua perecibilidade (as feridas de guerra e sacrifício cristão de Beuys, as lesões e a heroicidade atlética, como a mutilação erótica autoinfligida em Barney, a resistência à dureza da relação com a mãe e a ficção do romance artístico perfeito em Abramović) como a demonstração de que a prática artística passa pelo corpo como sua própria representação e nele possui a sua permanente fragilidade.

⁶¹⁹ No entanto, a visão de Barney vem a retomar essas referências em segundo grau, já apagadas e ligadas por cordão umbilical (de látex), simultaneamente glorificando-as e fazendo-as subsumir na enorme encenação da construção do ciclo *Cremaster*.

Parece evidente que o projeto de Matthew Barney, pelo seu carácter sistemático e total (por vezes mesmo totalitário) se tenta reinscrever como uma última (depois da última) possibilidade de uma enorme obra de arte total, providenciando, em simultâneo, todos os metamecanismos internos da sua derrisão. O processo performativo/filmico de Barney, a sua metodologia de criação filmico/escultórica e o estabelecimento de uma rede alegórica de dimensões operáticas sustentada num maneirismo que recorre a estilísticas góticas, *déco*, por vezes barrocas (sobretudo na estruturação do espaço entre o superior e o inferior, entre o orgânico e o mecânico, entre o aberto e o fechado) necessita de uma alteridade em relação à qual estabelece um exterior. E essa alteridade é Beuys, a sua simbologia da animalidade, o seu carácter romântico e wagneriano, a sua mitologia pessoal.

Assim, um corpo, em arte, não é nunca *um* corpo: é a sua representação na confluência da biografia e da hagiografia, dos seus adereços e próstética, dos seus múltiplos e avatares, dos seus fragmentos, da rede de gestos e suas representações, da sua inscrição no espaço que segrega. A sua performatividade é sempre uma metaperformatividade porque se dedica a estabelecer os seus padrões, protocolos e condições da sua viabilidade.

Só um corpo assim entendido pode solicitar que nele, de forma voluntária e pelo lapso de um acontecimento, se possa acreditar.

CONCLUSÃO

I.

Ao longo do século XX a obra de arte, o objeto artístico, o autor, o público, a crítica, as instituições museológicas, o comércio artístico, o ensino artístico, as metodologias de apresentação da arte, mudaram muito. O museu converteu-se, em cem anos, de uma instituição tendencialmente conservadora, numa instituição flexível, capaz de dialogar de formas críticas com as disciplinas que constituíram a sua matriz – a História da Arte e a Estética –, disponibilizando-se para se reformatar permanentemente, subtilmente repensando o seu poder de inclusão e exclusão. A crítica, tão fervorosamente ancorada na validade do juízo desde o seu dealbar com Diderot, foi acalentando a possibilidade de produzir juízos e cortes até ao último quartel do século passado, tendo-se convertido numa literatura do comentário, ora hermenêutica, ora analítica, cedendo ciclicamente o lugar à sociologia, à antropologia, aos estudos culturais, à linguística e à semiologia, ao texto político e à filosofia como únicas formas de pensar a arte. O ensino artístico converteu-se de um ensino das artesanias do fazer artístico num estudo especializado sobre as condições e possibilidades da própria existência do artístico, fazendo a arte entrar nos estudos académicos pela porta da sua própria crítica interna. Tudo isto porque o objeto artístico mudou e se converteu numa demonstração da existência desse grande campo desconhecido da arte-em-sentido-amplo que absorveu as práticas artísticas sobretudo a partir das vicissitudes da pintura e das questões de representação que lhe foram inerentes desde o início do século XX. Entre a especificidade do encontro com a obra de arte, sempre desenraizada nos lugares votados à sua apresentação, e o plano da arte e geral ou entre este e a recorrente presença dos géneros artísticos, a relação com a arte foi

sedimentando práticas de re-avaliação da sua própria possibilidade, recorrentemente suscitando a interrogação sobre as suas condições de possibilidade, a que chamámos a procura pelos seus transcendentais. Esta interrogação possuiu momentos fundamentais nos dois complexos processos de constituição das vanguardas. Se o modernismo representa, em grande parte, a interrogação pelas condições de possibilidade do moderno – o seu acontecimento transcendental --, a vanguarda constitui-se como o maneirismo deste processo transcendental, reeditado a partir da segunda metade do século XX, construindo uma paradoxal linhagem das vanguardas, com a manutenção dos seus tópicos fundamentais (a desconfiança em relação à estética, a produção de um discurso de radicalidade, a desconfiança em relação à representação, a crítica à arte como mercadoria e o alimentar de uma razão irónica), a que se acrescentou uma desconfiança em relação à narratividade transformadora das roturas, ou um *centramento* sobre a idiossincrasia, o periférico, o derivativo e o fragmentar.

Neste contexto, o problema central do pensamento sobre arte contemporânea é o de tentar compreender de que forma se articulam os rastos e depósitos das linhagens artísticas e dos dispositivos de género no contexto da arte-em-geral e *face a quê* continuamos a produzir discursos, frequentemente judicativos, sabendo que a prática de diferentes tipologias artísticas continua a convocar sedimentos de práticas e questões em regimes formados por constelações de referências e alusões. De certa forma, a dificuldade experimentada por Belting ou Danto no sentido de esclarecerem a perenidade da morte da História da Arte e a sua paradoxal sobrevivência situa-se, precisamente, ancorada nesta curiosa dicotomia entre geral e particular que configura a arte contemporânea.

Este foi o nosso ponto de partida.

II.

A tentativa de refletir sobre este novelo de questões seguiu uma possibilidade que partiu daquilo a que chamámos os géneros artísticos, entendidos como dispositivos, ou seja, como confluências de práticas, saberes, entidades,

técnicas, competências, discursos e hierarquias, procurando as suas metamorfoses no percurso que vai da afirmação modernista ao momento do seu regresso crítico a partir do momento simbólico que é o debate em torno da herança de Jackson Pollock protagonizada pelas linhagens greenberguianas, por um lado, e pelo eixo Rosenberg/Kaprow (claramente hegemónico no pensamento estético a partir do final da década de sessenta do século passado), por outro.

Inevitavelmente, a pintura (pelo grande depósito de reflexão que protagonizou e pela sua resiliência) constituiu-se como um tópico inevitável porque no seu seio foram colocadas as questões de morte da arte como morte da representação, sendo aí também que, precisamente, foi recuperada a representação a partir da subsunção no campo lato da imagem a partir da *pop*.

Desde o advento do monocromo com Rodschenko (e nos antecedentes supermatistas de Malévich) que se coloca sistematicamente a temática da sobrevivência da pintura como possibilidade, mas também pura e simplesmente como imagem, recorrentemente imagem que não representa.

A possibilidade de entendimento que tentámos desenvolver, cunhada a partir de uma crítica à interpretação estruturalista, é a de que a pintura reconstruiu os seus transcendentais a partir de uma versão da possibilidade de suspensão da incredulidade que é negociada entre o campo epidérmico da imagem pictórica e a sua regular remissão para um exterior referencial que a transforma sempre em representação, mesmo que representação de uma ideia de pintura. Este entendimento da representação em termos não-miméticos permite compreender a continuidade do problema representacional no interior da prática da pintura, deslocado para uma “porosidade” (como referimos a propósito de Blinky Palermo) entre o processo e a referencialidade da imagem, deslocando, assim, o problema da representação para a performatividade representacional.

A continuidade persistente da pintura pode, assim, ser entendida como o exercício performativo desta porosidade, demitida a questão (e muitos artistas o fizeram ao longo do século) do tema por uma noção mais ampla de motivo que flui entre problemas de conceito, fenomenológico-percetivos, de poéticas de

imagem, de processo pictórico, muitas vezes usando imagens produzidas por processos lenticulares.

Nesta teia de tópicos que têm assombrado a prática da pintura, desenha-se o problema da sua sobrevivência e da relação histórica que a pintura define, estabelecendo-se diferentes linhagens de prática pictórica, hoje claramente coexistentes – e talvez por isso definindo uma espécie de *pintura em campo expandido*.

No entanto e simultaneamente, a pintura continua a produzir imagens que já não são só imagens pictóricas, são imagens sobre a possibilidade da prática da pintura, ou seja: não há hoje pintura que não seja sobre os seus transcendentais, para além de todas as questões de sentido, culturais, éticas, políticas e idiossincráticas que nela se investem. Não há qualquer possibilidade de um pensamento estético sobre a pintura se não tiver em conta que é sobre a representação deste novelo de contingências, mortes anunciadas, suicídios, dramas passionais e permanentes retornos que a pintura se exerce – permanentemente ligada a um corpo que faz e a uma pele que faz uma imagem. A pintura, portanto, nas suas vicissitudes e regressos *post mortem*, colocou-nos uma primeira possibilidade de compreender, na fina negociação ontológica das suas imagens corporalizadas, a tensão entre a especificidade da obra (com as suas competências, procedimentos e poéticas específicas) e o plano da arte em sentido amplo, sabendo que entre ambos se constrói um campo de negociação.

III.

A escultura, por seu turno, no processo de libertação face à estatuária – de que a perda do soco, do plinto ou da base são simbólicos --, converteu-se numa prática artística da espacialidade, perdendo qualquer possibilidade de circunscrição porque, quer historicamente no eixo Lissitzky/Schwitters, quer a partir da permeabilidade em relação à corporalidade que tomou a década de sessenta, quer na ligação à arquitetura que se desenvolve desde as estruturas primárias identificadas por Lucy Lippard, quer ainda na versão de instalação

objetual que nasce com Dada e se prolonga por Edward Kienholtz, se transformou numa prática ampla sobre o corpo em relação com o espaço.

O primeiro ponto fundamental foi o de constatar a existência de um eixo crítico modernista em relação à ideia de monumento – ela própria intimamente ligada à estatuária e à tradição mortuária do escultórico --, oriunda de um corte em relação à ideia de consenso estético que o monumento requer. Nesse contexto, o estranho (na aceção arquitetónica colhida a Anthony Vidler) perfila-se como uma (senão a) categoria estética determinante para compreender o processo de recursiva *histericização* do espaço que o campo entre o escultórico e o ambiental foram construindo. A detecção de linhagens que partem da conversão da escultura em lugar ou em casulo necessitou, também, de ser cotejada com os desenvolvimentos que se passaram no Brasil, sobretudo os processos protagonizados por Helio Oiticica e Lygia Clark e teorizados por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Nesse eixo, em particular, é identificável um elo perdido entre o modernismo e as segundas vanguardas a partir do Movimento Neo-Concreto e do Grupo Frente, com a passagem das duas dimensões do plano pictórico para a tridimensionalidade, a penetrabilidade e a envolveria corporal, num percurso em diversos sentidos pioneiro mesmo quando comparado com as transformações apontadas pelas obras de Robert Morris e pelo grupo duro dos artistas “minimais”, na relação com o corpo e a sua performatividade e com a arquitetura, respetivamente.

A escultura, nas suas diversas versões, foi-se configurando, portanto, como uma possibilidade de produção de espacialidades em torno do modelo corporal – mantendo, paradoxalmente, uma antropomorfia frequentemente gerada a partir do espaço negativo do próprio corpo --, bem como uma crescente ligação ao espaço arquitectónico perseguido desde as vanguardas russas como espaço real. Este espaço real, no entanto, foi sendo crescentemente ativado no sentido da intensidade da profundidade, capitalizando os desenvolvimentos nas concepções de espaço e tempo que o século desenvolveu, bem como uma tensão patologizante na vivência fenoménica da espaço no sentido do encapsulamento ou da vertigem. Frequentemente estas alterações e expansões do escultórico

dirigem-se no sentido da inversão do objetual num espaço negativo, putativamente habitável (ou visitável), quando não fragmentariamente ambiental.

Mais uma vez, nesta teia de desenvolvimentos, a clivagem entre as primeiras e as segundas vanguardas parece mais porosa do que se poderia supor, encontrando-se eixos de linhagens transversais, por vezes quase selvagens (no sentido em que surgem como irrupções paradoxais nos discursos dos seus protagonistas), muitas vezes no sentido da reconfiguração da espacialidade pela imagem projetada, bem como através da serialidade da imagem fotográfica.

Neste campo, aliás, estes tópicos (serialidade e tridimensionalização) propuseram-se como os eixos centrais de análise do fotográfico e do cinematográfico.

IV.

No campo do fotográfico, tendo deixado deliberadamente de fora a imagem fotográfica oriunda do pictorialismo da fotografia oitocentista, concentrámo-nos na serialidade, encontrando um eixo de desenvolvimento do fotográfico que mergulha na imagem do arquivo e da coleção, gerando uma estética proto-documental que produz uma fotografia que é meta-processual, ou seja, que é fotografia sobre o fotográfico. De facto, a passagem da heterocronia inerente ao processo fotográfico para uma heterotopia radica numa espacialização das séries (ou séries de séries) que tem sistematicamente escapado ao discurso sobre a fotografia nos seus comentadores mais marcantes, embora se encontre já no campo do modernismo fotográfico. Curiosamente, a questão da espacialidade e da deslocação está também inscrita na tipologia da viagem e da ligação ao inventário do urbano que se encontra no uso de processos fotográficos no interior das práticas artísticas que aí encontram o reequacionamento do objeto artístico durante a década de sessenta, de uma forma equivalente à introdução da fotomontagem pelas vanguardas russas.

A fotografia, deste ponto de vista, protagoniza, sob várias formas, um descentramento em relação à estética da imagem para se debruçar sobre o

intervalo que se cava entre as imagens da série, tematizando – à semelhança do que passa na espacialidade serial – a viabilidade das imagens pela conexão intersticial entre o que é mostrado e o que não o é, produzindo discursos que são, também eles, vertiginosos entre as série de séries, num processo de *mise en abîme*. Também aqui, o elo que une a questão espacial e a estratégia de procedimento por *constelações* de Aby Warburg pareceu estruturante para um pensamento sobre o fotográfico que tente sair da reificação pictorialista.

Se a espacialidade permeabiliza a imagem fotográfica gerando novas condições de possibilidade fora do eixo da tradição do pictórico, no campo do uso da imagem em movimento instaura-se o que chamámos uma cinemática tridimensional, sobretudo no uso da imagem projetada. Este processo, que percorremos a partir dos caminhos entre o cinema experimental e o uso de filme e de vídeo pela arte contemporânea, radica num cinema expandido, para usar a terminologia de Gene Youngblood. A produção desta cinemática tridimensional passa pelo desmembramento da estrutura narrativa e de montagem em múltiplas projeções que reconfiguram o universo do cinematográfico produzido para um espetador móvel – precisamente como frequentemente aconteceu com a serialidade fotográfica – recentrando, mais uma vez, o *topos* da produção artística no derivativo, no intersticial e no periférico, reconfigurando o espaço de projeção como um ambiente gerado para um espectador peripatético. O que as diversas configurações do uso da imagem em movimento projetada trazem para o interior da criação artística, na desistência dos processos diegéticos do cinema, pode ser expresso como uma construção escultórica em torno do cinemático, independentemente de serem ou não identificáveis sequências narrativas. – e, muitas vezes, quando o são partem de uma utilização do plano fixo na tentativa de produzir uma cinemática não cinematográfica. Mais uma vez, a questão do teste à viabilidade da produção cinemática é o centro deste movimento de vai-vem entre imagem e espaço múltiplo e síncrono da sua produção, deslocalizando o movimento do espectador tomado como uma entidade corporalizada. O que passa a estar em

causa é o desempenho do espaço projetivo e do seu fundamento, a performatividade do espectador.

V.

Chegamos, assim, à questão do corpo e da sua representação nos processos performativos, questão intimamente ligada às questões da documentação fotográfica e filmica.

Neste campo, a proposta é de que, também aqui, se trata de compreender os processos performativos como processos representacionais do corpo (do próprio artista ou do espectador) e não de acontecimentos de pura presença. Estes processos representacionais necessitam de criar uma fantasmática, um duplo interno que possibilita a produção de uma ficção sobre a corporalidade que usa, amiúde, a ficção biográfica. Nessa ficção está contida uma exemplaridade que, por necessidade, convoca uma ideia de totalidade – e, nesse sentido, é curiosamente a partir da corporalidade que, no último meio século, a ideia de totalidade mais se investiu na criação artística, reativando a ideia de *Gesamtkunstwerk* oitocentista, mas é também no seu âmbito que surge intensamente a tensão entre o macro-acontecimento da vida e o micro-acontecimento perceptivo, fenoménico ou afetivo que gera o performativo.

Finalmente, também aqui reencontramos a tentativa recursiva de produzir visões da corporalidade sob a matriz do desvio e do excesso ou do limite, como se a performatividade necessitasse sempre de se definir como o campo utópico do corpo expandido – contaminando, aliás, outros dispositivos artísticos tomados sob a forma do performativo.

Assim, os processos de criação de viabilidade para os vários dispositivos que se entregam na arte deste início de século são decorrentes de processos negociais de um pulsar entre um movimento omnívoro de saída da arte dos seus campos tradicionais (engolindo o vernacular, o científico, o literário, o psicanalítico, o político) – um processo a que chamámos exógeno – e um

movimento contrário, de aprofundamento e permanente especialização, de estruturação de falas específicas – um processo endógeno.

Estas duas faces de Janus da produção artística contemporânea jogam-se em processos representacionais, de si e do mundo tomado como a sua interna ficção e, portanto, o campo da arte é, inevitavelmente, o campo da representação.

A necessidade de representação, no entanto, necessita de permanentemente renegociar as suas condições de possibilidade e, para tal, necessita de ativar e reativar protocolos estéticos, sociais, políticos e estratégicos de uma forma fluida e recursiva. Necessita, portanto, das histórias dos seus dispositivos, das suas linhagens, embora elas já não construam, por si, a sua viabilidade porque esta vai sendo investida no campo da arte-em-sentido-amplo. É esse campo fluido e vago que a vai tentando desenhar nas suas intrarremissões.

Sempre sob a forma do “como se”.

Como se fosse possível voltar a realizar o mesmo teste, outra e outra vez. Como se fosse possível retomar a ficção da crise e do corte, do suicídio e do cânone, permanentemente.

A história da teoria da arte é o rumor desta permanente renegociação.

Não é, nem podia ser, conclusiva: no melhor dos casos, é o problema. Impenetrável mas, talvez, como disse Goethe, aproximável.

BIBLIOGRAFIA*

* A Bibliografia encontra-se organizada por ordem alfabética de autor, à exceção dos catálogos de exposição que não possuem indicação de editor, organizador ou coordenador de edição, encontrando-se listados pelo título da publicação, a que se segue a indicação “(cat.)”. As obras que constituem bibliografia diretamente citada no texto são indicadas pelo destaque com um asterisco. Quando se trata de obras coletivas sem indicação de organizador, editor ou coordenador, com mais de três autores indexados, encontram-se listadas como AA.VV. (Autores Vários). No caso de se tratar de catálogos de exposições coletivas, possuem a indicação “(cat.)” após a indicação do título. As entradas bibliográficas do mesmo autor encontram-se listadas por ordem cronológica de publicação.

A

AA.VV., *Actas del Congreso Internacional de Estética*. Madrid, Instituto de Estética y Ciencias del Arte, 1993.

AA.VV., *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Cambridge, Mass., The MIT Press e ICA Boston, 1986.*

AA.VV., *Félix Gonzales-Torres* (cat.). Los Angeles, MOCA, 1996.*

AA.VV., *In the Beggining Was Merz: From Kurt Schwitters to Present Day*. Hannover, Kunstmuseum Hannover e Hatje Cantz, 2000.*

AA.VV., *Malevitch e le Sacre Icone Russe*, Milão, Electa, 2000.*

AA.VV., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles, MOCA, 1998.*

AA.VV., *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man*. Barcelona, MACBA, 2008.*

AA.VV., *The Romantic Spirit in German Art*. Londres, Hayward Gallery, 1999.*

AA.VV., *The Russian Avant-Garde, Academic Papers from the Conference Representation and Interpretation*. São Petersburgo, Russian Museum, Palace Editions, 2001.*

ABRAMOVIĆ, Marina, *Artist Body*. Milão, Charta, 1998.*

ABRAMOVIĆ, Marina, *Cleaning the House*. Londres, Academy Editions, 1995.

ABRAMOVIĆ, Marina, *The Bridge/El Puente* (cat.). Milão, Charta, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et Mémoire, Écrits sur l'Image, la Dance, et le Cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.*

AGAMBEN, Giorgio, *La Comunità Che Vienne*. Turim, ed. Bollati Boringhieri, 1990.*

ALBERRO, Alexander e ZIMMERMAN, Alice, *Lawrence Weiner*. Londres, Phaidon, 1998.*

ALCOFORADO, Diogo, *Pintura e Finitude Humana: Sentido Trágico da “Ideia” Baudelaireana de Modernidade*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

ALSAYYAD, Nizar, *Cinematic Urbanism: a History of the Modern from Reel to Real*. Nova Iorque, Routledge, 2006.

ALTSCHULER, Bruce (ed.), *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History Volume I: 1883-1959*. Londres, Phaidon, 2008.*

ATKINS, Jennifer, *Setting the Stage: Dance and Gender in New Orleans Carnival Balls, 1870-1920*. Florida State University, Dissertação de Doutorado em Filosofia, 2008.

Atlas (cat.). Linz, Kulturhaus, 1997.*

AUPING, Michael (ed.), *Ed Ruscha: Road Tested*. Fort Worth, Modern Art Museum e Hatje Cantz, 2011.*

B

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*. Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994.*

BALLO, Guido, *Lucio Fontana*. Colônia, Koln-Lindenthal, 1971.*

BANDUR, Markus, *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research in Music and Architecture*. Basileia, Boston, Berlim, Birkhäuser, 2001.*

BARNES, Julian, *The History of the World in 10 ½ Chapters*. Londres, Jonathan Cape, 1989.

BARNES, Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*. Durham e Londres, Duke University Press, 1993.*

Barney, Beuys: All in the Present Must Be Transformed. Berlim, Deutsche Guggenheim, 2007.*

BARR Alfred, JOHNSON, Philip e HITCHCOCK, Henri-Russell, *Modern Architecture: International Exhibition* (cat.). Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1932. Versão fac-similada: Lisboa, Athena/Babel e Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2010 (introdução de Delfim SARDO e Barry BERGDOLL).*

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, 1980.*

BASUALDO, Carlos, *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo, Cossac & Naifi, 2005.

BAYER, Herbert, *The Complete Writings* (Arthur A. Cohen, ed.). Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984.*

Begleitmaterial zum Ausstellung Aby Warburg Mnemosyne (cat.). Dölling und Gallitz Verlag, s/d.*

BELTING, Hans e BUDDENSIEG, Andrea (ed.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.*

BELTING, Hans, *Art History After Modernism*. Chicago, The University of Chicago Press, 2003.*

BELTING, Hans, *La Vraie Image, Croire aux Images?*. Paris, Gallimard, 2007.*

BELTING, Hans, *Pour une Anthropologie des Images*. Paris, Gallimard, 2001.*

BELTING, Hans, *The Invisible Masterpiece*. Londres. Reaktion Books, 1998.*

BELTING, Hans, *Looking Throught Duchamp's Door: Art and Perspective in the World of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*. Colônia, Walter König, 2009.

BENJAMIN, Walter, *Illuminations* (tradução do alemão de Hanna Arendt). Nova Iorque, Harcourt, Brace and World, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Illuminations* (ed. e notas de Hannah Arendt). Londres, Collins Fontana, 1973.*

BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Londres, Nova Iorque, Verso Books, 1982.*

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté Inavouable*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.*

BODENMANN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys. Cada Hombre un Artista*. Madrid, A. Machado Libros, 2005.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind, *L'Informe: Mode d'Emploi*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.*

BOIS, Yve-Alain, *Painting as Model*. Cambridge, Mass, The MIT Press, 1990.*

BOLTON, Richard, *The Contest of Meaning*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984.*

BORDWELL David (com Janet Steiger e Kristin Thompson), em *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David, *Making Meaning, Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.*

BOURRIAUD, Nicholas, *Esthétique Relationnelle*. Paris, Les Presses du Réel, 1998.*

BOWTL, John E., *Moscow and S. Petersburg in Russia's Silver Age*. Londres, Thames & Hudson, 2008.*

Bruce Nauman (cat). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

BUBNER, CRAMER, WIEHL (ed.), *Hermeneutik und Dialektik*. Tübingen, Mohr, 1970.*

BUCHANAN, Ian e LAMBERT, Gregg (ed.), *Deleuze and Space*. Edimburgo. Edimburg University Press, 2005.*

BUCHLOH, Benjamin, GUILBAUT, S. e SOLKIN, D. (ed.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*. Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.*

BURCKHARD, Jaqueline, *Bâtissons une Cathédrale: Entretien avec Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis*. Paris, L'Arche, 1988.

BURKE, Edmund, *Inquérito Filosófico sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo (A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757)*, tradução de Enid Abreu Dobranszy. Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.*

C

CABANNE, Pierre, *El Siglo de Picasso*, vols. I e II. Madrid, Ministério de Cultura, 1982.*

CAMPANY, David (ed.), *The Cinematic*. Londres e Cambridge, Mass., The Whitechapel e The MIT Press, 2007.

CHAPMAN, Mary, *Women and Tableaux Vivants in Nineteenth Century American Fiction and Culture*. Nova Iorque, Cornell University Press, 1992.

CHARCOT e RICHER, *Les Démoniaques dans l'Art, Suivi de "La Foi qui Guérit"*. Apresentação de Pierre Fédida e Georges Didi-Huberman. Paris, Macula, 1984.*

CHARMATZ, Boris, *"Je Suis Une École": Expérimentation, Art, Pédagogie*. Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.*

CHIPP, Herschel B., *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1965.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*. Princeton e Londres, Princeton University Press, 1817. *

COMMENT, Bernard, *The Painted Panorama*. Nova Iorque, Harry N. Abrahams Inc., Publishers, 2000.*

CONRAD, Peter, *Modern Times, Modern Places: Life & Art in the 20th Century*. Londres, Thames & Hudson, 1998.

COOKE, Catherine, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*. Londres, Academy Editions, 1995.*

COOKE, Lynne e KELLY, Karen (ed.), *Joseph Beuys Arena: Where Would I Have Got if I Had Been Intelligent*. Nova Iorque, Dia Center for the Arts, 1995, p. 18-33.

COPLANS, John, *Provocations: The Writings of John Coplans* (Stuart Morgan, ed.). Londres, The London Projects, 1999.*

COOKE, Lynne e KELLY, Karen e SCHRÖDER, Barbara (ed), *Blinky Palermo: To The People of New Yourk City*. Nova Iorque e Dusseldorf, Dia Foundation e Richter Verlag, 2011.

CORNWELL, Regina, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*. Toronto, PMA, 1980.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995.

CRISPOLTI, Enrico, *Lucio Fontana: Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni*. Milão, Fondazione Lucio Fontana/Skira, 2006.*

D

DANTO, Arthur, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago, Open Court, 2003.

DANTO, Arthur, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.*

DAVID, Catherine (ed.), *Documenta X: the Book* (cat.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.*

DE DUVE, Thierry, *Voici: 100 Ans d'Art Contemporain*. Bruxelas, Ludon/Flammarion, 2000.*

DE DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre Lignes, Suivi d'un Débat Inédit avec Clement Greenberg*. Paris, Dis Voir, 1996.*

DE DUVE, Thierry, *Cousus de Fil d'Or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne, Art Éditions, 1990.*

DE DUVE, Thierry, *Faire École*. Paris, Les Presses du Réel, 1992

DE DUVE, Thierry, *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.*

Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art (cat.). Nova Iorque e Munique, Prestel, 1998.*

DELEUZE, Gilles, *Logique de la Sensation*, Paris. Éditions de la Différence, 1981.*

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.*

DELEUZE, Gilles, *Le Pli: Leibnitz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.*

DELEUZE, Gilles, *Logiques du Sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.*

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DESSAUCE, Marc, *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68* (cat.). Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1998.

DEWEY, John, *Art as Experience*. Nova Iorque, The Penguin Group, 1980 (1.^a ed., 1935).*

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas: Como Llevar el Mundo a Cuestas?* (cat.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.*

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante: Histoire de l'Art en Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.*

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du Non-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance Informe: Le Gai Savoir selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 1982.*

Documenta X – The Book (ideia e concepção: Catherine DAVID e Jean-François CHEVRIER) (cat.). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.

DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.*

DURAND, Régis, *Le Temps de l'Image*. Paris, Les Éditions de la Différence, 1995.*

E

EHRENZWEIG, Anton, *The Hidden Order of Art*. Berkeley, University of California Press, 1967.*

EISENSTEIN, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*. Nova Iorque, Harcourt Brace and World, 1949.*

El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer (cat.). Eindhoven, Municipal Vanabemuseum, 2000.*

ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*. Londres, Thames & Hudson, 1985.*

ENWEZOR, Okwui, *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*; 2nd International Biennial of Art of Seville. Sevilha, Biacs e Books on the Move, 2006.*

F

FERGUSON, Russell (ed.), *Félix Gonzalez Torres*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1994.

FERGUSON, Russell, *The Undiscovered Country*. Los Angeles, Hammer Museum e UCLA, 2004.*

Film as Film: Formal Experiment in Film (cat.). Londres, Hayward Gallery, 1979.*

FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press.*

FLUSSER, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*. Götingen, European Photography, 1984.*

FOGLE, Douglas, *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis, Walker Arts Center, 2001.*

FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.*

FOSTER, Hal, *The Art-Architecture Complex*. Londres, Verso, 2011.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass., 1996.*

FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits I e II*. Paris, Gallimard, 1994.*

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris, Gallimard, 1966.*

FOUCAULT, Michel, *Manet and the Object of Painting* (introdução de Nicholas Bourriaud). Londres, Tate Publishing, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Teatrum Philosophicum*. S. Paulo, Landy (1975), 1982.

FRANKL, Paul, *Principles of Architectural History, the Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1968.*
FREUD, Sigmund, “Das Unheimliche” (1919), usado na tradução francesa *L’Inquiétante Étrangeté*, tradução de Marie Bonaparte e E. Marty; introdução de François Stir. Paris. Bibliothèque de Philosophie, 1987.*
FURLONG, William, *Audio Arts: Discourse and Practice in Contemporary Art*. Londres, Academy Editions, 1994.
FURSE, Anna, *Augustine (Big Hysteria)*. Nova Iorque, Routledge, 1997.

G

GABLIK, Suzi, *Conversations Before the End of Time: Dialogues on Art, Life and Spiritual Renewal*. Londres, Thames & Hudson, 1995.
GAY, Peter, *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*. Londres, William Heinemann, 2007.
GESSNER, Robert, *The Moving Image: a Guide to Cinematic Literacy*. Nova Iorque, E.P. Dutton & Co., Inc., 1968.*
GIDEON, Siegfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1941.*
GIL José, *A Arte como Linguagem*. Lisboa, Relógio D’Água, 2010.*
GIL, José, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa, Relógio D’Água, 2001.
GOETHE, *Voyage en Italie*, tradução de Jacques Porchat, revista por Maurice Besset. Paris, Club des Libraires de France, 1962.*
GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. Londres, Warburg Institute, 1970.*
GRAY, Camilla, *The Great Russian Experiment 1863-1922*. Londres, Thames & Hudson, 1962.*
GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.*
Gregor Schneider (cat.). Porto, Museu de Serralves, 2005.*
Gregor Schneider, Totes Haus ur (cat.). Krefeld, Hatje Cantz, 2000.*
GROYS, Boris, *Art Power*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.*
GULLAR, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta* (1.ª ed., 1959). Rio de Janeiro, Revan, 1998.*
GULLAR, Ferreira, *Clark*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1958 (s/ numeração de páginas).*

H

HARNONCOURT, Anne de, *Marcel Duchamp* (cat.). Filadélfia, Philadelphia Museum of Art e MoMA, 1989.*
HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford e Cambridge, Mass., Blackwell, 1992.*
HARRISON, Charles, *English Art and Modernism, 1900-1935*. Londres, Allen Lane, 1981.
HEIDEGGER, Martin, *Remarques sur Art-Sculpture-Espace*. Paris, Rivages Poche, 2009.
Helena Almeida: Caderno de Campo (cat.). Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2006.*
Hélio Oiticica (cat.). Roterdão, Witte de With, Center for Contemporary Art, 1992.*

HERWITZ, Daniel, *Making Theory, Constructing Art: On the Authority of the Avant Garde*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1993.*

HOOKER, Michael, *Leibniz: Critical and Interpretive Essays*. Manchester, Manchester University Press, 1982.*

HUSTVEDT, Siri, *Misteries of the Rectangle: Essays*. Nova Iorque, Princeton Architectural Press, s/d.

I

ILLES, Crissie (ed.), *Off the Wall: Improvisações, Colaborações*. Porto, Museu de Serralves, 2010.

ILLES, Crissie (ed.), *Into the Light: The Projected Image in American Art 1965-1977*. Nova Iorque, The Whitney Museum of American Art, 2004.

Illuminations (cat). La Biennale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza, Fondazione La Biennale di Venezia, 2011.

J

João Queiroz: Liber Studiorum (cat.). Lisboa, Parque Expo, 2001.*

João Queiroz: O Ecrã no Peito (cat.). Angra do Heroísmo, DRAC, 2012.*

John Baldessari, Julião Sarmento, Lawrence Weiner: Drift (Delfim Sardo, ed.) (cat.). Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004.

Joseph Beuys (cat.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Joseph Beuys (cat.). Nova Iorque, Solomon Guggenheim Museum, 1979.*

JUDD, Donald, *Complete Writings, 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1976.*

K

KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory, *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant Garde*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1994.*

KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of the Sound in the Arts*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução e notas de António Marques e Valerio Rohden. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.*

KANT, Immanuel, *Dissertação de 1770*. Tradução de António Marques. Introdução de Leonel Ribeiro dos Santos. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred H. Barry, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003.

KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, California, University of California Press, 2003.*

KELLY, Catriona (ed.), *Utopias*. Londres, Penguin Books, 1999.

KHLEBNIKOV, Velimir, *Collected Works of Velimir Khlebnikov. Selected Poems*, Tradução de Ronald Vroon. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.*

KIERKEGAARD, Soren, *La Reprise*. Paris, Flammarion, 1990.*

KLÜSER, Bernt e HEGEWISCH, Katharina, *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunststellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt, Insel Verlag, 1995 (versão francesa, com muito menos reproduções e documentação visual, *L'Art de l'Exposition*. Paris, Éditions du Regard, 1998.)*

- KOSS, Juliet, *Modernism after Wagner*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.*
- KOSUTH, Joseph, *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (ed. por Gabriele Guercio com introdução de Jean-François Lyotard). Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.*
- KRACAUER, Siegfried, *Straßen in Berlin und Anderswo*. Frankfurt, Suhrkamp, 2009.*
- KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, tradução, edição e introdução de Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993 (original alemão *Ornament der Masse*, 1963).*
- KRAUSS, Rosalind, *L'Explosante Fixe, Photographie et Surréalisme*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.*
- KRAUSS, Rosalind, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 1999.*
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.*

L

- LAGEIRA, Jacinto, *La Déréalisation du Monde, Réalité et Fiction en Conflit*. Paris, Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2010.*
- LAGEIRA, Jacinto, *L'Esthétique Traversée: Psychanalyse, Sémiotique et Phénoménologie à l'Oeuvre*. Bruxelas, La Lettre Volée, 2007.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'Espace*. Paris, Anthropos, 2000 (1.^a ed., 1974).*
- LEIGHTON, Tanya (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres, Tate Publishing e Afterall, 2007.
- LEVINE, Maud *et al.*, *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass., The MIT Press and the Institute of Contemporary Art, Boston, 1992.*
- LIPPARD, Lucy *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*. Nova Iorque, Praeger, 1973.*
- LisboaPhoto 2005*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005.*
- LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, Thames & Hudson, 1968.*
- LOCH, Ulrich (ed.), *Imagens em Pintura: Havekost, Kars, Plessen, Sasnal*. Porto, Museu de Serralves, 2006.*
- Lucio Fontana: Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni* (cat.), Tomo 1. Milão, Fondazione Lucio Fontana/Skira, 2006.*
- Lygia Clark* (cat.). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1963.*
- Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.*

M

- MADOFF, Steven Henry, *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2009.
- MAH, Sergio (ed.), *LisboaPhoto 2005*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005.*
- MALEVITCH, Kasimir, *Malévitch: Écrits* (ed., tradução, notas e introdução de NAKOV, Andrei). Paris, Éditions Ivrea, 1996.*
- MARCADÉ, Jean-Claude, *K. Malévitch: Les Arts de la Représentation*. Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1994.*

- MARX, Karl *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*. Indianápolis, Hackett, 1997.*
- MARX, Karl, *A Ideologia Alemã*. Lisboa, Ed. Presença, 1975.*
- Matthew Barney: *Drawing Restrain, vol. I, 1987-2002* (Hans Ulrich Obrist, ed.). Colónia, Walther König, 2005.*
- Matthew Barney: *Pace Car for the Hubris Pill* (cat.). Roterdão, Museum Boymans van Beuningen, 1995.
- MCKEE, Sharon, *Malevitch: Artist and Theoretician*. Paris, Flammarion, 1990.*
- MEINHARDT, Johannes (ed.), *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*. Porto, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Museu de Serralves/ Jornal Público, 2005.*
- Michael Borremans (cat.). Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.*
- Michael Snow, *Panoramique: Oeuvres Photographiques et Films, 1962-1999* (cat.). Bruxelas e Paris, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Centre National de la Photographie, Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais, Cinémathèque Royale de Belgique, 1999.
- MICHAUD, Philip-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nova Iorque, Zone Books, 2004 (edição em francês, *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*. Paris, Éditions Macula, 1998).*
- MILLES, Jonathan, *The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*. Nova Iorque, Grove Press, 2007.
- MILNER, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. New Haven e Londres, Yale University Press.*
- MOHOLY-NAGY, László, *Vision in Motion*. Chicago, Institute of Design, 1947.*
- MONTANO, Linda M., *Performance Artists Talking in the Eighties*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2000.
- MOURE, Gloria, *Dan Graham*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998.*

N

- NAKOV, Andrei (edição, tradução, notas e introdução), *Malévitch: Écrits*. Paris, Éditions Ivrea, 1996.*
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté Désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 2004.
- Nova Objetividade Brasileira* (cat.). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, janeiro de 1967.*
- NAUMAN, Bruce, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words, Writings and Interviews* (KRAYNAK, Janet ed.). Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.

O

- OETTERMANN, Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*. Nova Iorque, Zone Books, 1990.*
- OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto: Seleção de Textos*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1986.
- OITICICA FILHO, César, COHN, Sérgio e VIEIRA, Ingrid, *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue Editorial, 2009.
- Oiticica in London* (cat.). Londres, Tate, 2007.*
- Opinião 65* (cat.). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, janeiro de 1965.*
- OSBORNE, Peter (ed.), *From an Aesthetic Point of View – Philosophy, Art and the Senses*. Londres, Serpent's Tail, 2000.*

OWENS, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman e Jane Weinstock, ed.). Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 52-87.

P

PAÏNI, Dominique, *Le Temps Exposé: Le Cinéma de la Salle au Musée*. Paris, Cahiers du Cinéma Essais, 2002.*

PEREC, Georges, *Espèces d'Espaces*. Paris, Galilée, 1974.*

PERLOFF, Nancy e REED, Brian (ed.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.*

PHELAN, Peggy, *Unmarked, the Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1993.*

PLATÃO, *A República*, livro X, 596e, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

Q

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Essai sur la Nature, le But, et les Moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts*. Elibron Classics, 2001 (ed. fac-similada do original de Treutel & Würz, de 1823).*

R

RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur Émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.*

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Paris, La Fabrique, 2000.*

REEH, Henrik, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005.*

REES, A.L., *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. Londres, British Film Institute, 1999.

RIBEIRO, Luís Cláudio, *O Mundo É Uma Paisagem Devastada pela Harmonia*. Lisboa, Nova Vega, 2011.

RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*. Londres, Thames & Hudson, 1993.*

RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*. Porto, Rés Editora, 1983.*

RIEGL, Alois, *Le Culte Moderne des Monuments*. Paris, Éditions du Seuil, 1984. Edição original: *Der Moderne Denkmalkultus*, 1903.*

Rites of Passage: Art for the End of the Century (cat.). Londres, Tate Gallery Publications, 1995.

ROSENBERG, Harold, *The Anxious Object*. Nova Iorque, New American Library, 1969 (1.ª ed., 1964).

ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*. Nova Iorque, Horizon Press, 1960.*

ROSS, Alex, *O Resto É Ruído: à Escuta do Século XX*. Lisboa, Casa das Letras, 2009 (1.ª ed., 2007).

RUSSOLO, L., *L'Arte dei Rumori*. Milão, 1916.

S

- SANDER, Gunther (ed.), *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 4.^a ed., 1997 (edição original: *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munique, 1980).*
- SARDO, Delfim (ed.), *Luxury Bound: a Fotografia de Jorge Molder*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.*
- SARDO, Delfim (ed.), *Projecto Mnemosyne/The Mnemosyne Project*. Coimbra, Encontros de Fotografia, 2000.*
- SARDO, Delfim (ed.), *Marina Abramović: Spirit House* (cat.). Caldas da Rainha, Bienal Internacional de Escultura e Desenho das Caldas da Rainha, 1997.*
- SARDO, Delfim, *Abrir a Caixa: a Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa, Culturgest, 2010.*
- SARDO, Delfim, FIADEIRO, João e ALMEIDA, Helena, “Uma conversa”, in *I am Here*. Lisboa, Real e Centro Cultural de Belém, 2004.
- SARDO, Delfim, *Helena Almeida*. Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004.*
- SARDO, Delfim, *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*. Lisboa, Bial, 2004.*
- SARDO, Delfim, *Jorge Molder: O Espelho Duplo*. Lisboa, Caminho, 2006.*
- SARDO, Delfim, *Pintura Redux*. Porto e Lisboa, Museu de Serralves/Público, 2006.*
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant, Essai d'Ontologie Phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943
- SCHAPIRO, Meyer, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society – Selected Papers*. Nova Iorque, George Braziller, 1994.
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos [1792-1795]*, tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.*
- SCHIMMEL, Paul, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Londres, Thames and Hudson, 1998.*
- SCHUSTERMAN, Richard, *Performing Live: Aesthetics Alternatives for the Ends of Art*. Ítaca e Londres, Cornell University, 2000.
- SERRES, Michel, *Les Cinq Sens*. Paris, Éditions Grasset, 1985.*
- SHATSKIKH, Alessandra, *Vitebsk*. New Haven e Londres, Yale University Press, 2007.*
- SHAVIRO, Steven, *The Cinematic Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- SIMSON, Bennett e ILLES, Chrissie, *Dan Graham: Beyond*. Los Angeles e Cambridge, Mass., The Museum of Contemporary Art Los Angeles e The MIT Press, 2009.*
- SMITH, A. William, *Fifteenth-Century Dance and Music; The Complete Transcribed Treatises and Collections in the Domenico Piacenza Tradition*, vol. 1. Londres, Pendragon Press, 1996.
- SMITHSON, Robert (FLAM, Jack, ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press.*
- SONTAG, Susan, *On Photography*. Londres, Penguin Books, 1973 (tradução portuguesa de José Afonso Furtado, *Ensaios sobre Fotografia*, Dom Quixote, 1986).*
- Spellbound: Art and Cinema* (cat.). Londres, The Hayward Gallery e The British Film Institute, 1996.*
- STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys*. Nova Iorque, Abbeville Press Publishers, 1991.

STANISZEVSKI, Mary, *The Power of Display*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998.*
STORR, Robert, *Luc Tuymans. Mwana Kitoko*. Amesterdão, V.M.H.K.-S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001.*
STRICKLAND, Edward, *Minimalism: Origins*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1984.*
SULLIVAN, Graeme, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2010.*
SUMMERS, David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres, Phaidon, 2003.*
SZEEMAN, Harald *Suiza Visionária*. Madrid, Ministério de Cultura/Museo Nacional Reina Sofia, 1992.*

T

TANNERT, Christoph, *New German Painting*. Munique, Prestel, 2006.*
TASSINARI, Alberto, *O Espaço Moderno*. São Paulo, Cossac & Naifi, 2001.
TEEWEN, Gerhard, *Joseph Beuys: Die Vitrinen, Ein Verzeichnis*. Colónia, Walther König, 1993.*
TEMKIN, Ann e ROSE, Bernice, *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Londres, Nova Iorque e Filadélfia, Thames & Hudson, Philadelphia Museum of Art e Museum of Modern Art, 1993
The Michael Snow Project: Music Sound 1948-1993. Ontário, The Art Gallery of Ontario e The Power Plant e Michael Knopf, 1994.
The Michael Snow Project: Presence and Absence, The Films of Michael Snow 1956-1991. Ontário, The Art Gallery of Ontario e The Power Plant e Michael Knopf, 1994.
The Michael Snow Project: Visual Art 1951-1993. Ontário, The Art Gallery of Ontario e The Power Plant e Michael Knopf, 1994.
The Promise of Photography: The DG Bank Collection (cat.). Munique, Prestel, 1998.*
TOMKINS, Calvin, *Duchamp, a Biography*. Nova Iorque, Henry Holt Corp, 1996.*
TURNER, Victor, *The Antropology of Performance*. Nova Iorque, PAJ Publications, 1987.*
TURNER, Victor, *The Ritual Process*. Nova Iorque, Aldine Transaction, 2007.*

U

Um Teatro sem Teatro (cat.). Barcelona e Lisboa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA e Museu Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporânea, 2007.*

V

VAN BRUGGEN, Coosje, *Bruce Nauman*. Nova Iorque, Rizzoli, 1988.*
VARELA, Francisco (com PETITOT, J., PACHOUD, B. e ROY, J.-M., eds.). *Naturalizing Phenomenology: Contemporary Issues in Phenomenology and Cognitive Science*. Stanford University Press, 1999.*
VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (ed. Annette Michelson). Berkeley, University of California Press, 1984.*

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Mass., The MIT Press Books, 1993.*

VIDLER, Anthony, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.*

Vija Celmins. Madrid, MNCARS, 1994.*

VISSAULT, Maïté, *Der Beuys Complex: L'Identité Allemande à travers la Réception de l'Oeuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*. Paris, Les Presses du Réel, 2010.

W

Walker Evans & Dan Graham (cat.). Haia, CIP – Gegevens Koninklijke Bibliotheek, 1992.*

Walker Evans, American Photographs (cat.). Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1938.*

WALL, Jeff, *Selected Writings and Interviews*. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2007.*

WALLIS, Brian (ed.), *Rock My Religion: Dan Graham Writings and Art Projects 1965-1990*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.*

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

WARBURG, Aby, *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (ed. por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2.^a ed., 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa), *Atlas Mnemosyne* (trad. de Joaquim Chamorro Melke). Madrid, Ediciones Akal, 2010.*

WARBURG, Aby, *Le Rituel du Serpent: Art & Anthropologie*, introdução de Joseph L. Koerner. Paris, Macula, 2003.*

WARBURG, Aby, *Miroirs de Faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*. Paris, Les Presses du Réel, 2011.*

WARBURG, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introdução de Kurt Foster, tradução de David Britt. Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.

WARNKE, Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature*. Londres, Reaktion Books, 1994.*

WEIBEL, Peter (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science* (cat.). Graz, Karlsruhe e Cambridge, Mass., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, ZKM, The MIT Press, 2001.

WEIBEL, Peter e LATOUR, Bruno (ed.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe, ZKM, 2002.

WEIBEL, Peter e LATOUR, Bruno (ed.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (cat.). Karlsruhe e Cambridge, Mass., ZKM e The MIT Press, 2005.

WEIBEL, Peter e SHAW, Jeffrey, *Future Cinema: The Cinematic Imagery After Film* (cat.). Karlsruhe e Cambridge, Mass., ZKM e The MIT Press, 2003.*

WERTHEIM, Margaret, *The Pearly Gates of Ciberspace: A History of the Space from Dante to the Internet*. Nova Iorque e Londres, W.W. Norton and Cia., 1999.

WINNEGAND, Wilfred et al., *Joseph Beuys: In Memoriam Joseph Beuys; Obituaries, Essays, Speeches*. Bona, Inter Nationes, 1986.

WOLF, Sylvia, *Ed Ruscha and Photography*. Nova Iorque e Göttingen, Whitney Museum of American Art e Steidl, 2004.*

WOLHEIM, Richard, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1980.
WOLHEIM, Richard, *On Art and the Mind*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.*

ARTIGOS

ABRAMOVIĆ, Marina, “Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. Marina Abramović interviewed by Chris Thompson and Katarina Weslien”, in *Performance Art Journal* 82, 2006, pp. 29-50.

ANDRADE, Oswald de, “Manifesto Antropófago: Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, in *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n.º 1, maio de 1928.

ASBURY, Michael, “Helio Oiticica and the Notion of the Popular in the 60’s”, in *Arara*, Colchester, University of Essex, n.º 3, 2001.

BATAILLE, Georges, “L’informe”, in *Dictionaire Critique, Documents*, 1930.

BENJAMIN, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie”, *Die Literarische Welt*, n.º 38, 18 de setembro, pp. 3-4; n.º 39, 25 de setembro, pp. 3-4; e n.º 40, 2 de outubro 1931, pp. 7-8.

BOYM, Svetlana, “Tatlin, or, Ruinophilia”, in *Cabinet Magazine* n.º 28, inverno de 2007/08.

BRYSON, Norman, “Matthew Barney’s Gonandotropic Cavalcade”, in *Parkett* n.º 45, 1995, pp. 29-41.

BUCHLOH, Benjamin, “Joseph Beuys: The Twilight of the Idol”, in *Artforum*, janeiro de 1988, pp. 35-43.

BUCHLOH, Benjamin, “From Faktura to Factography”, *Revista October* n.º 30, outono de 1984.

CORRADA, Manuel, “On Some Vistas Disclosed by Mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo”, in *Leonardo*, vol. 25, n.º 3/4, 1992, pp. 377-384.

ELCOTT, Noam, “Raum der Gegenwart”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*. University of California Press, vol. 69, n.º 2, junho de 2010, pp. 265-269.

ELO, Mika, “Walter Benjamin on Photography: Towards Elemental Politics”.

Transformations 15, novembro de 2007.

FOUCAULT, Michel, “Le langage de l’espace”. Paris, *Critique*, n.º 203, abril de 1964, pp. 378-382.

FONTANA, Lucio, *Manifesto Bianco*, Buenos Aires, 1946.

FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, *Arforum*, junho de 1967.

GIBNEY, Paul, “The double bind theory: Still crazy-making after all these years”, *Psychotherapy in Australia*, vol. 12, n.º 3, maio de 2006

GUEROULT, Martial, “L’espace, le point et le vide chez Leibnitz”, in *Revue Philosophique de la France et de L’Étranger*. Paris, 1946, pp. 431-52.

GULLAR, Ferreira, “Manifesto Neo-Concreto”, in *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, março de 1959.

HOPTMAN, Laura, “Electricity”, in *Parkett* n.º 77, 2006, pp. 67-75.

HUHTAMO, Erkki, “On the Origins of the Virtual Museum”, in *Nobel Symposium (NS 120), Virtual Museums and the Public Understanding of Art and Culture*, Estocolmo, 26 a 29 de maio de 2002.

JUDD, Donald, “Barnett Newman” in *Studio International*, fevereiro de 1970, pp. 67-69.

JUDD, Donald, “Specific Objects”, *Art Yearbook* 8. Nova Iorque, 1965, pp. 74-82

KANTOR, Jordan, “The Tuymans Effect”, in *Artforum*, novembro de 2004.

KAPROW, Allan, “The Legacy of Jackson Pollock”, *Art News*, 57/6, outubro de 1958.

KEMP, Wolfgang, “Benjamin und Aby Warburg”, in *Kritische Berichte*, 3, n.º 1, 1975, p. 5.

KOSUTH, Joseph, “Exemplar”, in *Félix Gonzalez Torres* (ed. Russell Ferguson). Los Angeles, MoCA, The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 56.

KRAUSS, Rosalind, “Notes on the Index”, *October*, vol. 3, primavera de 1977, pp. 68-81.

KRAUSS, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.

LAGEIRA, Jacinto, “Le Lièvre, le Cheval et le Coyote: Une Fable de Joseph Beuys”, in *Revue d’Esthétique 40/01, Animalités*. Paris, Jean-Michel Place, 2001, pp. 50-56.

- LAPOUJADE, David, “Intuition et Sympathie chez Bergson”. Barranquilla, *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte* n.º 9, novembro de 2008, pp. 10-31.
- MALLARMÉ, Stéphane, “The Impressionists and Edouard Manet”, in *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, Londres, 30 de setembro de 1876, pp. 117-122.
- MILLER, John, “Openings: Trisha Donnelly”, *Artforum*, verão de 2002, pp.164-165.
- MORRIS, Robert, “Notes on Sculpture”, *Artforum*, vol. 4, n.º 6, fevereiro de 1966, pp. 42-44; vol. 5, n.º 2, outubro de 1966, pp. 20-23; vol. 5, n.º 10, verão de 1967, abril de 1969, pp. 50-54.
- MORRIS, Robert, “Simon Grant interviews Robert Morris”. Londres. *Tate, etc.* n.º 14, setembro de 2008.
- MORRIS, Robert, “Notes on Dance”. Nova Iorque, *Tulane Drama Review* 10, inverno de 1965, p. 179.
- OITICICA, Hélio, “Aparecimento do Supra-sensorial na Arte Brasileira”. Rio de Janeiro, *GAN* n.º 13, 1968.
- OITICICA, Hélio, “As Possibilidades do Crelazer”, *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 6 de agosto de 1970.
- ONFRAY, Michel, “Manneirist Variations on Matthew Barney”, in *Parkett* n.º 45, pp. 42-52.
- ROSE, Barbara, “Hans Namuth photograph and the Jackson Pollock Myth. Part One: Impact and the failure of criticism”, in *Arts Magazine* 53/7, março de 1979, p. 112.
- ROSENBERG, Harold, “The American Action Painters”, in *Art News* 51/8, dezembro de 1952, p. 22.
- RUFF, Beatrix, “Schwa”, in *Parkett* n.º 77, 2006, pp. 86-99.
- SAMAIN, Etienne “As Mnemosyne (s) de Warburg entre Antropologia, Imagens e Arte”, *Revista Poiésis* 17, pp. 29-51, julho de 2011.
- SEARLE, Adrian, “It’s a Date”, in *The Guardian*. Londres, 3 de dezembro de 2002.
- SCHICKEL, Richard, “Brutal Attraction: The Making of Raging Bull”, in *Vanity Fair*. Nova Iorque, março de 2010.
- SMITHSON, Robert, “A Tour of the Monuments of Passaic”, *Artforum*, dezembro de 1967.
- QUEIROZ, João, “Vislumbres da Transcendência”, entrevista com Óscar Faria, jornal *Público* (Suplemento *Mil Folhas*), 27 de maio de 2006, pp. 16-17.

TARABUKIN, Nikolai, *Ot mol'berta k mashine*, Moscovo, 1923, caps. I-XII (“From the Easel to the Machine”, tradução e edição de Christina Lodder), in *Modern Art and Modernism* (ed. Francis Frascina, Charles Harrison). Londres, Harper and Row, 1982, p. 135.

VON HANTELMANN, Dorothea, “The Curatorial Paradigm”, in *The Exhibitionist* n.º 4, Junho de 2011.

WOLHEIM, Richard, “Minimal Art” in *Arts Magazine*, janeiro de 1965, pp. 26-32.

INDICE ONOMÁSTICO

A

- Abbott, Berenice: 296
Abramovic, Marina: 16, 349-52, 356, 358, 371, 391, 399
Academia de Artes de Petrogrado
Ackerman, Chantal: 336, 337
Ackerman, Franz: 104, 115
Aconcci, Vito: 206, 392
Ader, Bas Jan: 28, 358
Agamben, Giorgio: 35, 62, 102, 114, 143, 207, 270, 348,
Augustine (dita “Dubois”): 374
Aires Mateus, Francisco: 246
Aires Mateus, Manuel: 246
Aires Mateus e Associados: 246
Aitken, Doug: 336
Alberro, Alexander: 28, 34
Albers, Joseph: 81-2, 277
Allen, William: 332
Almeida, Helena: 280-1, 359-60
Almeida, Leopoldo: 362
Allen Memorial Art Museum: 23
Altschuler, Bruce: 290
Andrade, Oswald de: 162
Andre, Carl: 34, 219, 277
Anselmo, Giovanni: 48
Antelme, Robert: 367,
Antoni, Janine: 352
Antonioni, Michelangelo: 298
Antunes, Miguel Lobo: 14
Archigram: 49
Arendt, Hannah: 264, 314
Arensberg (Coleção): 44
Arman: 193
Arp, Hans: 170
Art & Language: 71
Artaud, Antonin: 167, 380-2
Arthur Ross Architectural Gallery: 238
Asbury, Michael: 205, 211
Ataman, Kutlug, 336, 338
Atkins, Jennifer: 355
Atkinson, Terry: 31
Auping, Michael: 302

B

Baader, Andreas: 94
Bachelard, Gaston: 239
Bacon, Francis: 99, 320
Bahktin, Mikhail:
Baldessari, John: 16, 46, 292, 305, 321-2, 331,
Baldwin, Michael: 31
Ball, Allan: 159
Balzac, Honoré de: 169
Banes, Sally: 216
Bandur, Markus: 275
Banner, Fionna: 314
Barker, Henry: 131
Barker, Robert: 131
Barnes, Julian: 311
Barnes, Sally: 217
Barney, Matthew: 37, 40, 384-90, 392, 395-8
Barr, Alfred H.: 53, 142, 238, 317
Barry, Iris: 316
Barry, Robert: 34
Barthes, Roland: 33, 233, 278, 297, 306, 339,
Bataille, Georges: 254, 274
Batchelor, David: 79, 83
Bate, W. Jackson: 107
Bateson, Gregory: 129
Batcock, Gregory: 296
Bausch, Pina: 242-3
Baudelaire, Charles: 137
Bauhaus: 186, 200
Bayer, Herbert: 193, 290,
Bayreuth: 51
Baxter, Ian: 32
Becher, Bernd e Hilla: 274,
Beck, Julian: 351
Beckett, Samuel: 28, 100, 152, 332
Beecroft, Vanessa: 56
Bell, Larry: 57, 277
Bellmer, Hans: 276
Belji, Andrei: 51, 119, 254-5, 315
Belting, Hans: 28, 77, 108, 112, 114, 120, 122, 126, 364
Benjamin, Walter: 228, 264-5, 282, 314
Benning, Anette: 159
Berardo (Coleção): 44, 279, 290, 351
Bergdoll, Barry: 239
Bergson, Henri: 237
Berman, Marshall: 64
Bernard, Claude: 373
Besset, Maurice: 356
Beuys, Joseph: 35, 37, 49, 109, 154-5, 222, 367, 370, 384-9, 391-8
Bezzola, Tobia: 49

Bhaba, Homi: 247
Bienal de Berlim, Berlin Biennale: 102, 353
Bienal de Veneza, Biennale di Venezia: 93, 194, 296, 337, 361
 Biesenbach, Klaus: 371
 Bill, Max: 198
 Bing, Gertrude: 269
 Binswanger, Ludwig: 266-7, 271
 Birnbaum, Dara: 336
 Black, Max: 121,
Black Mountain College: 44, 81-2
 Blanchot, Maurice: 207
 Blistène, Bernard: 351
 Boas, George: 129
 Boese, Carl: 176
 Bogdanov, Alexander: 178
 Boiffard, Jacques-André: 276
 Bois, Yve-Alain: 61, 70, 90, 106, 191
 Bolton, Richard: 284-5
 Bordwell, David: 147, 312-3, 329, 339
 Borremans, Michaël: 100-2, 321
 Bourneville: 372
 Bourriaud, Nicolas: 56-7, 72
 Boulez, Pierre: 275
 Bourgeois, Louise: 373
 Bowtl, John E.: 124
 Boym, Svetlana: 181
 Brando, Marlon: 166, 308-9
 Brakhage, Stan: 316, 326, 329
 Braque, Georges: 138-9, 171
 Brecht, Bertold: 141, 237
 Brecht, George: 217
 Breschand, Jean: 320
 Brett, Guy: 141, 210-1
 Brink, Claudia: 268
 Broodthaers, Marcel: 37, 274, 335
 Brown, Trisha: 215, 242, 359-60
 Brownlow, Kewin: 332
 Bruneleschi, Filippo: 250
 Bruno, Giordano: 62
 Bryson, Norman: 389
 Bryson, Scott: 379
 Buchanan, Ian: 241
 Buchloh, Benjamin: 28, 33-4, 154, 265, 274, 282-6, 322, 392
 Buci-Glucksmann, Christine: 265
 Buddensieg, Andrea: 108
 Burden, Chris: 331-2, 365, 391
 Bürger, Peter: 44, 142, 150
 Burke, Edmund: 109, 167, 387,
 Burke, Kenneth: 129
 Burliuk, David: 284

Burn, Gordon: 165
Burn, Ian: 32
Butor, Michel: 231

C

Cabanne, Pierre: 129, 142
Cabaret Voltaire: 109
Cadete, Teresa Rodrigues: 109, 149
Cage, John: 82-3, 151-2, 257, 316,
Caldas, Manuel Castro: 143
Calhau, Fernando: 16, 79, 85-8, 326
Calle, Sophie: 305
Campany, David: 306
Canoilas, Hugo: 104
Cantor, Georg: 280
Carles, Philippe: 351
Carrà, Bruno: 253
Carus, Carl Gustav: 111, 134
Catambas, Renata: 14
Catellan, Maurizio: 56
Celant, Germano: 48
Celmins, Vija: 66, 91, 101,
Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAM ou CMAJAP): 152, 321
Cézanne, Paul: 77
Chafes, Rui: 86, 336
Chagall, Marc: 187-8
Chaoy, Françoise: 299
Chapman, Mary: 355
Charcot, Jean-Martin: 371-5
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon: 133
Charmatz, Boris: 27
Checa, Fernando: 268
Chevrier, Jean-François: 297
Chruschwitz, Jochen: 382
Cinnati Foundation: 213
Clark, Lygia: 194-204, 209-10, 223, 225,
Clavel, Gilbert: 163, 227-30, 240
Cloots, Anacharsis: 395, 397, 399
Cobb, Lee J.: 308
Cobbing, Bob: 407
Colégio de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscovo (MUZhVZ): 186
Coleman, James: 305
Coleridge, Samuel-Taylor: 107
Comment, Bernard: 131-3
Comolli, Jean-Louis: 351
Compton, Michael: 222-3
Conrad, Joseph: 166-7
Cooke, Catherine: 154, 177-8, 182, 188
Cooke, Lynne: 154, 392, 395,

Coplans, John: 214, 275, 278, 280, 361
Coppola, Carmine: 333
Coppola, Francis Ford: 166, 333
Corner, Philip: 217
Cornwell, Regina: 326, 328
Corrada, Manuel: 191
Corréard, Alexandre: 309
Costa, Pedro: 336
Cotzee, J. M.: 143
Craveiro, Lurdes: 17
Crispoliti, Enrico: 198
Croft, José Pedro: 323
Culturgest: 14, 66, 281
Cunningham, Merce: 216-7, 383

D

D'Alembert, Jean Le Rond: 274
Da Silva, Taiguara Chalar: 208
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé: 91
Dalí, Salvador:
Danto, Arthur C.: 69, 71, 119-21
Davenport, Ian: 98
David, Catherine: 205, 306,
Davis, Carl: 333
De Duve, Thierry: 27, 29-32, 37, 55, 74-5, 77, 109, 137-9, 145-52, 342-4, 393, 398
De la Cruz, Ângela: 98
De Kooning, Willem: 40-1, 116
De Niro, Robert: 307-9
De Palma, Brian: 319
De Rijke, Jeroen: 338
De Roij, Willem: 338
Dean, Tacita: 325
Debord, Guy: 219, 299, 356,
Descartes, René: 367
Dedekind, Richard: 280
Delaroche, Paul: 91
Deleuze, Gilles: 176, 196, 241-2, 281, 294, 367-8, 380-1
Delluc, Louis: 272
Depero, Fortunato: 228
Der Sturm: 170-1
Deren, Maya: 331
Derrida, Jacques: 233, 377
Deutscher Werkbund: 186
Dewey, John: 109
Dia: Beacon: 394
Diaghilev, Sergei P.: 52, 124, 187, 229, 255,
Diderot, Denis: 133
Didi-Huberman, Georges: 62, 143, 266- 8, 270-1, 372-3, 375
Dillinger, 395
Dionísio, Mário: 122

Dobytchina, Nadehzda: 110
Dobransky, Enid Abreu: 109
Documenta 5: 50
Documenta X: 205
Dodd, Philip: 315, 319
Donnely, Trisha: 154, 344-7, 356
Dorner, Alexander: 193, 233, 317
Dos Santos, Leonel Ribeiro:
Dostoievsky, Fiódor, 398
Douglas, Stan: 336
Dovjenko, Alexander: 335
Dreier, Katherine: 43
Duchamp, Marcel: 29, 32, 37-51, 57, 82, 92, 120, 129, 156, 171, 221, 234, 237, 244-5, 323, 327, 334, 339, 344, 364, 376, 393
Duchamp, Teeny: 44, 244
Dunn, Robert: 216-7
Durand, Régis: 299
Duras, Margerite: 367
Dyonisus: 123

E

Eames, Charles e Ray: 335
Eberhard, Johann A.: 133
Ehrenzweig, Anton: 104, 220-1, 326
Eimert, Herbert: 275
Einstein, Carl: 189
Eisenman, Peter: 275
Eisenstein, Sergei: 68, 272, 318, 322, 335
Ekster, Aleksandra: 78
Elcott, Noam: 317
Elderfield, John: 53, 170, 173,
Elo, Mika: 265
Engell, James: 107
Epstein, Jean: 272
Escola de Artes e Ofícios de Weimar: 186
Escola de Vitebsk: 187-8
Espinosa, Bento: 127
Export, Valie: 352
Evans, Walker: 297-300

F

Factory: 33
Fahlström, Öyvind: 49
Faria, Nuno: 129
Faria, Óscar: 130
Fédida, Pierre: 375
Fergusson, Russel: 61
Fernandes, João: 326
Ferrara, Domenico de: 270, 347-8
Fiadeiro, João: 359

Fietzek, Gerti: 24, 35
Fievet, Laurent: 320
Finch College Museum of Art: 297
[a propósito de *Finch College Project*]: 333-5
Fishl, Eric: 91
Flanagan, Barry: 47
Flannery, Frances: 346
Flavin, Dan: 32, 195, 219, 297-8
Flaxman, Gregory: 241
Flusser, Vilém: 278-9
Fluxus: 49, 217, 222
Fogle, Douglas: 61
Fontana, Lucio: 193, 196-8, 277, 351
Forgács, Eva: 54, 188-9
Forster, Dominique Gonzalez: 57
Forti, Simone: 216-7
Foster, Hal: 139, 316, 321
Foucault, Michel: 5, 7, 15, 27, 33, 80, 102, 231-3, 257, 297, 299, 373
Frankenstein, Alfred: 129
Frank, Robert: 300-1
Frankl, Paul: 238
Frascina, Frances: 78
Freud, Sigmund: 167-8, 272
Fried, Michael: 30, 296, 377
Friedman, Yona: 50
Friedrich, Caspar David: 135

G

Gablik, Suzi: 33, 71
Gabo, Naum: 192-3, 201
Gade, Jacob: 349
Galeria As Folhas: 198
Galeria del Naviglio: 196-7
Galeria Luis Serpa: 86
Galeria Sean Kelly: 352
Galeria Solar: 320
Galeria Zeno X: 96
Gan, Alexei: 177
Gance, Abel: 332
Gaser, Bruce : 30
Gentzen, Iza: 382
Gerchman, Rubens: 209
Géricault, Théodore: 167, 309-12
Gessner, Robert: 325
Gibney, Paul: 248
Gideon, Siegfried: 238
Gil, José: 110, 375-6
Gilbert & George: 356
Gilmore, Gerry: 392
Ginzburg, Moisei: 178

Girardet, Christoph: 320
Godard, Jean-Luc: 298, 307, 320
Goethe, Johann Wolfgang von: 19, 82, 173 [a propósito de um título de Schwitters],
261, 283, 356
Goldberg, Rosalee: 357
Goldwater, Robert: 129
Gombrich, Ernst: 266, 271-2, 313
Goncharova, Natália: 124, 179
Gordon, Douglas: 56, 315, 336
Gordon, Mel: 252, 254
Gorky, Massimo: 52
Graham, Dan: 34, 54, 57, 104, 223, 225, 292, 297-300, 325, 337, 355,
Grant, Cary: 324
Grant, Simon: 216, 222
Gray, Camilla: 179-80
Greenaway, Peter: 336
Greenberg, Clement: 30, 37-8, 43, 56, 115, 117, 145-52, 296, 351
Griffith, D. W.: 313
Grimonprez, Johan: 320
Grischenko, Alexei: 123
Gropius, Walter: 186, 200, 238
Grosse Berliner Kunstaustellung: 159, 188-9, 192
Grosse, Katharina: 104
Grosse Schauspielhauss (de Berlim): 176
Groys, Boris: 108, 304
Grupo Frente: 195, 198
Grupo Rutura: 198
Guattari, Félix: 368, 381
Gueroult, Martial: 230
Gullar, Ferreira (José Ribamar Ferreira): 198-200, 206,
Gutai (grupo): 72, 148, 151, 217, 351

H

Haacke, Hans: 70
Habermass, Jürgen: 160, 166
Haight-Ashbury: 109
Halprin, Anna: 216
Hamilton, Ann: 358
Hamilton, Emma: 356
Hamilton, Richard: 44
Harrison, Charles: 78, 286, 315
Hartfield, John: 282
Havekost, Eberhard: 61, 96-7, 100
Hayward Gallery: 201, 315, 318
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 120, 168
Hegewisch, Katharina: 290
Heizer, Michael: 162
Herwitz, Daniel: 37
Higgins, Dick: 217
Hirst, Damien: 315

Hitchcock, Alfred: 236, 319-20
Hitchcock, Henry-Russell: 238
Hoffman, E.T.A.: 168, 398
Hoffman, Werner: 268
Holbein, Hans: 117, 369
Hood, Raymond: 238
Hooker, Michael: 230
Hoptman, Laura: 346
Horn, Rebeca: 243
Houdini, Harry: 387, 392
Howe and Lescaze: 238
Hsieh, Tehching: 352
Huebler, Douglas: 32, 49
Huelsenbeck, Richard: 170
Huhtamo, Erkki: 317
Huntington, Edward: 280

I

Icon Gallery: 83
Illes, Chrissie: 326
Imbert, Claude: 268
INKhUK: 54, 181-3, 185, 189, 256, 286
Institute of Contemporary Art (ICA): 48
Institute of Contemporary Art (Boston): 272
Itten, Johannes: 82
Ivens, Joris: 272

J

Jackson, John Brinckerhof: 304
Jakobson, Roman: 52, 118, 178, 184, 254, 277, 287
Jarman, Derek: 321,
Jefferson, Thomas: 291
Jewish Museum (Nova Iorque): 89, 223
Jiménez, José: 30
Jobert, Alain: 308
Johnson, Phillip: 240-1
Jonas, Joan: 331, 351, 358
Jones, Amelia: 352
Joyce, James: 399
Judd, Donald: 29-32, 37, 52, 55, 67-9, 104, 152, 196, 214-5, 220, 223, 260, 279,
Judson Dance Theater: 217-8
Julian, Isaac: 325
Jünger, Ernst, 398

K

Kahnweiler, Daniel-Henry: 142,
Kaiden, Nina: 49
Kandinsky, Wassily: 110, 178
Kant, Imanuel: 29, 82, 109, 114, 148, 150, 168, 180, 232, 239, 243-4, 255, 346, 391,
Kantor, Jordan: 96, 319

Kaprow, Allan: 72, 109, 149-52, 159, 353, 361
Kars, Johannes: 321
Katz, Alex: 91, 100
Kahrs, Johannes: 72, 99
Kawara, On: 83-4
Kazan, Elia: 310-11
Keller, Ulrich: 266
Kelly, Karen: 155, 398
Kemp, Wolfgang: 284
Kerouak, Jack: 303
Khlebnikov, Velimir: 52, 256-7
Kiesler, Friedrich: 193
Kirkegaard, Sören: 362-3
Kittelman, Udo: 166
Klauke, Jürgen: 245, 361, 367
Klein, Roman: 188
Klein, Yves: 32, 79, 193, 279, 353, 397,
Klucis, Gustav: 288-9, 384
Kluser, Bernd: 256, 292,
Koerner, Joseph L.: 268
Kölnischer Kunstverein: 345
Koons, Jeff: 355
Kort, Pamela: 391
Koslov, Christine: 32
Koss, Juliet: 152
Kosuth, Joseph: 31-2, 37, 44, 49, 67, 152,
Kounellis, Janis: 49
Kovtun, Evgeny: 109, 124
Kracauer, Siegfried: 230, 276, 285-6, 295
Krasilnikov, Nicolai: 179
Krauss, Rosalind: 37, 57, 62, 73, 80-1, 112, 160-2, 166, 221, 225, 257, 276, 298, 300,
305, 326-7, 335, 338
Kraynak, Janet: 383
Krempel, Ulrich: 172
Kristeva, Julia: 223, 369, 391,
Kroutchenykh, Alexei: 118, 254
Kruger, Barbara: 379
Kruszynsky, Anette: 171
Kunsthalle de Berna: 48, 50
Kunsthalle de Zurique: 345

L

La Tourette, Georges Gilles de: 235,
Lageira, Jacinto: 120-1, 385, 392
Lambert, Gregg: 241
LaMotta, Jake: 307-9
Landesmuseum de Hannover: 192, 233, 317
Langer, Suzanne: 145, 147, 360
Lapoujade, David: 237
Larionov, Mikahil: 124, 179, 284-5

Laude, Jean: 142
 Le Clézio (Jean-Marie Gustave): 231
 Le Corbusier (Charles-Édouard Janneret): 238, 275
 Lebel, Jean-Jacques: 351
 Lebel, Robert: 297
 Lefebvre, Henri: 231-4, 257
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm: 196, 230-1
 Leibowitz, René: 275
 Leighton, Tanya: 327
 Lenine (Vladimir Illich Ulianov): 109
 Levin, Thomas Y.: 283
 Levine, Maud: 272
 Levine, Sherrie: 277
 LeWitt, Sol: 32, 219, 277
 Liebeskind, Daniel: 275
 Ligon, Glenn: 70
 Liisa-Athila, Eija: 325, 336
 Lindsay, Arto: 384
 Lippard, Lucy: 45-7, 354
 Lissitzky, Lazar: 51, 53-4, 67-8, 104, 109, 122, 148, 155, 159, 163, 177, 185-93, 195, 200-1, 203, 225, 233-4, 249, 251, 254, 256, 273, 282, 285, 288, 290-2, 296, 319, 323
 Lobo, Carlos: 320
 Lodder, Christina: 78
 Lombroso, Cesare: 373
 Loock, Ulrich: 96, 164-5
 Loos, Adolf: 119
 Ludovico da Baviera: 167
 Luhti, Urs: 358, 361-4
 Lumière, Irmãos: 313, 326
 Lunacharsky, Anatoly: 181

M

Maciunas, George: 217
 Madoff, Steven Henry: 27
 Mah, Sergio: 274
 Malden, Karl: 308
 Malevitch, Kasimir: 51-2, 67-8, 71, 78-9, 97, 110, 118-9, 122-4, 126, 148, 155, 177-80, 185, 187-91, 249, 254-5, 285-6
 Mallarmé, Stéphane: 39-40, 137,
 Mamontov, Savva Ivanovitch: 51
 Man Ray: 43, 244, 276, 329, 332,
 Manet, Édouard: 62, 74-7, 113, 136-7, 216
 Mangold, Robert: 98
 Mantegna, Andrea: 369-70
 Manzoni, Piero: 32
 Marcadé, Jean-Claude: 185
 Marclay, Christian: 324
 Marden, Brice: 79, 85
 Marinetti, Fillipo Tommaso: 26, 229, 253
 Marker, Chris: 330

Markov, Vladimir: 284
 Marques, António: 167, 240
 Marx, Karl: 42, 63-4, 72, 168, 200, 206, 220-1, 223, 272, 288, 398,
 Massano, António: 17
 Matisse, Henri: 141, 186
 Matta-Clark, Gordon: 69-70, 104, 223-5, 331
 Matyushin, Mikhail: 124
 McCall, Anthony: 329
 McCracken, John: 87
 McLuhan, Marshal: 47
 McQueen, Steve: 338
 Medalla, David: 210
 Meinhardt, Johannes: 90
 Meinhoff, Ulrike: 94
 Mekas, Jonas: 316-7, 328
 Méliès, Georges: 313
 Melke, Joaquim Chamorro: 268
 Mendes, Sam: 159
 Messerschmidt, Franz Xaver: 319
 Messiaen, Olivier: 275
 Metzger, Gustav: 47
 Meurent, Victorine: 137
 Meyer, Adolf: 186
 Meyerhold, Vsevolod Emilevich: 286
 Michaud, Philippe-Alain: 270, 272
 Michelson, Annette: 272
 Milhaud, Darius: 129
 Miles, Jonathan: 310
 Miller, John: 344
 Milner, John: 181
 Miranda, Cármen (Maria do Carmo Miranda da Cunha): 208
 Moholy-Nagy, László: 201, 276, 282, 317, 323
 Moholy-Nagy, Lucia: 317
 Molder, Jorge: 115, 152, 279-80, 358-9, 361, 364,
 Mondrian, Piet: 110
Monte Verità: 109
 Morgan, Stuart: 275
 Moriarty, Cathy: 307
 Morosov, Ivan: 186
 Morris, Robert: 30, 32, 34, 49, 55, 89, 104, 161, 195, 204, 211-2, 214-227, 233, 258,
 297, 326, 333-5, 355
 Müller, Mathias: 320
 Muñoz, Juan: 319-20
 Muratov, Pavel: 123
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: 194, 205
Museu de Serralves: 164, 211, 222
Museu do Prado: 136
Museu Nacional de Arte Antiga: 133
Museum of Modern Art (MoMA): 150, 174, 238, 264, 289, 296, 298, 316-7, 352, 371
 Musil, Robert: 90, 106

Mussogorsky, Modest: 52

N

Nakov, Andrei: 110, 118

Namuth, Hans: 72, 149-50,

Nancy, Jean-Luc: 207

National Gallery of Art (Melbourne): 349

National Gallery of Art (Washington): 134

Nauman, Bruce: 28, 49, 152, 162, 167, 234, 242-7, 314, 331-2, 336, 355, 377-84

Nazionalgalerie, Staatliche Museum zu Berlin: 135

Negreiros, José de Almada: 359

Neshat, Shirin: 335

Netter, Maria: 49

Neuschwanstein (Castelo de): 167

Neutra, Richard: 239

New York Film Archive: 298

Newman, Barnett: 151, 155

Newton, Helmut: 294

Newton, Isaac: 230

Nietzsche, Friedrich: 389

Nikiforov, Dimitrii: 124

Nisbet, Peter: 292

Northcote, James: 132

O

Oettermann, Stephan: 131

Ohanian, Melik: 337

Oiticica, Hélio: 140-1, 195, 198, 204-12, 222-3, 225, 233

Oldenburg, Claes: 195

Onfray, Michel: 386

Ono, Yoko: 47, 217

Onofre, João: 325

Openheim, Denis: 391

Oshima, Nagisa: 311-2

Otto, Jim: 387, 392

Oud, J.J.P.: 239

Ouspenski: 119

Outerbridge, Paul: 276

Owens, Craig: 378

P

Pacheco, Bruno: 66-7, 99

Paik, Nam Jun: 314, 327

Païni, Dominique: 316

Palermo, Blinky: 154-5, 277

Palladio, Andrea: 240

Pane, Gina: 365, 390

Pape, Lygia: 198

Parnet, Claire: 381

Parreno, Philippe: 57

Parrino, Steven: 98
Pasternak, Boris: 52
Pavilhão Branco do Museu da Cidade: 86
Pedrosa, Mário: 194-5, 200-1, 209
Perec, Georges: 239
Perloff, Nancy: 54, 189
Pesci, Joe: 307
Petitot, Jean: 128
Pevsner, Nikolaus
Peyton, Elizabeth
Pfeifer, Paul: 339
Phelan, Peggy: 349, 352
Philadelphia Museum of Art: 44
Phillpot, Clive: 47
Picasso, Pablo: 138-9, 141-2, 156, 171, 180, 229, 234,
Pimentel, António Filipe: 17
Pinacoteca do Estado de S. Paulo: 384
Piper, Adrian: 32
Pistoletto, Michelangelo: 49
Platão: 125
Plessen, Magnus: 61, 96
Poe, Edgar Allen: 168, 398
Poelzig, Hans: 176
Pollock, Jackson: 13, 43, 49, 71-2, 109, 115, 148, 150-2, 221, 351, 389,
Polke, Sigmar: 90-1
Pomar, Júlio: 122
Popova, Liubov: 78
Porchat, Jacques: 356
Powell, Michael: 308
Pricker, Jan Thorn: 94, 262
Prince, Richard: 304
Proudhon, Pierre-Joseph, 398
Pynchon, Thomas: 143

Q

Quatremère de Quincy, Antoine C.: 133
Queiroz, João: 16, 100, 102-3, 126-30, 143-4, 146, 152

R

Rainer, Yvonne: 217, 355
Rama, Edi: 69
Ramsden, Mel: 32
Rancière, Jacques: 72, 149-50, 306,
Rauch, Neo: 71, 100
Rauschenberg, Robert: 32, 39-41, 79, 82, 152, 217, 322
Reed, Brian: 54, 189
Reeh, Henrik: 228
Rees, A. L.: 315
Regnard: 372
Reiman, Walter: 318

Reinhardt, Ad: 32, 39, 41, 45, 71-2, 75, 79, 277
Rembrandt: 271
Reynolds, Joshua: 131-2
Ribalta, Jorge: 288, 290
Richard, Nelly: 211-2
Richer, Paul: 371-2, 375,
Richie, Andrew C.: 129
Richter, Gerhard: 67, 71, 91, 94, 145, 262-3, 274, 277
Richter, Hans: 323
Ricoer, Paul: 111, 121-2
Riefenstahl, Leni: 389
Riegl, Alois: 299
Riley, Terence: 238
Rimsky-Korsakov, Nicolai: 52
Roberts, John: 296
Rohden, Valerio: 167, 240
Rodin, Auguste: 169, 181, 236, 355
Rodrigues, António: 359
Rodrigues, Glauco: 209
Rodschenko, Alexander: 78, 80, 110, 148, 275, 282, 287, 291, 319
Rohden, Valerie: 167, 240
Rorig, Walter: 318
Rosa, Artur: 360
Rose, Barbara: 72, 150
Rosenberg, Harold: 72, 109, 115, 148-9, 351, 354
Rosenkreuz, Christian, 399
Rublev, Andrei: 123
Ruff, Beatrix: 345
Runge, Philip Otto, 398
Ruscha, Ed: 91, 292, 300-2, 304
Russell, John: 33, 71
Russel, Ken: 319
Russolo, Luigi: 253
Ryman, Robert: 71, 79, 87, 90, 152

S

Sala, Anri: 69
Salla, Tykka: 320
Salpêtriére (Hospital da): 248, 371-3,
Salpêtriére (Iconographie de la): 372-5
Samain, Etienne: 269
Sander, August: 264-5
Sander, Gunther: 264
Sardo, Delfim: 32, 61, 100, 130, 269, 270, 279, 280, 281, 321, 323, 352, 359
Sarmiento, Julião: 321, 326, 331
Sartre, Jean-Paul: 57, 354
Sasnal, Wilhem: 61, 96
Saussure, Ferdinand de: 275
Savigny, Jean-Baptiste-Henri: 309
Saxl, Fritz: 266

Shatskikh, Alessandra: 68
 Schimmel, Paul: 72, 151, 379, 382
Schmela Galerie (de Dusseldorf): 384-5
 Schneemann, Carolee: 352
 Schneider, Gregor: 164-6, 321, 352
 Schneider, Rebecca: 352
 Schönberg, Arnold: 275
 Schröder, Barbara: 154
 Schultz, Isabel: 170-1
 Schultz-Hoffman, Carla: 197
 Schwitters, Kurt: 52, 104, 170-6, 203, 225, 233
 Scorse, Martin: 298, 307
 Scott, Ridley: 319
 Scriabin, Alexander Nikolaiévitch: 343
 Searle, Adrian: 83-4
 Secessão Vienense: 186
 Sehgal, Tino: 349, 353, 355-6
 Serota, Nicholas: 204
 Serra, Richard: 298
 Serres, Michel: 128
 Siegel, Seth: 35
 Simmel, Georg: 168
 Shakespeare, William: 167, 308
 Sharits, Paul: 329
 Sharp, Willoughby: 24
 Sartre, Jean-Paul: 57, 354
 Shaw, Jeffrey: 336
 Shchukin, Sergei: 186
 Scheibitz, Thomas: 115
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: 107
 Schendel, Mira: 210
 Sherman, Cindy: 305, 358, 364-5
 Schiller, Friedrich: 109, 149
 Schneeman, Carolee: 352
 Shelley, Mary, 398
 Shiraga, Kazuo: 72
 Smith, Adam: 42
 Smith, Georges: 313
 Smithson, Robert: 49, 104, 162, 219, 223, 225, 298-300, 344
 Smith, William A.: 348
 Snow, Michael: 314, 326-30, 336, 338-9,
 Soloviev, Vladimir: 52, 119
Solomon Guggenheim Museum: 352, 370, 384, 385, 389, 394, 395
 Sonnier, Keith: 49
 Sontag, Susan: 141, 278-9, 283
 Sousa, Aurélia de: 359
 Spear, Althena: 23
 Spector, Nancy: 386
 Speer, Albert: 389
 Stachelhaus, Heiner: 391

Staline, Joseph: 26
Staniszewski, Mary Anne: 290, 317
Steichen, Edward: 289, 296, 300
Steiger, Janet: 329
Stein, Gertrude: 141, 242
Stemmrich, Gregor: 24, 35
Stepanova, Varvara: 78
Stevenson, Robert Louis, 398
Stieglitz, Alfred: 296
Stockhausen, Karlheinz: 242, 275
Storr, Robert: 116
Strickland, Edward: 81
Strigalev, A.: 123
Sugimoto, Hiroshi: 364
Sullivan, Graeme: 27
Summers, David: 249-50
Svoboda, Josef: 335
Szarkowski, John: 296-7
Szeeman, Harald: 45, 48-50, 228, 392

T

Tannert, Christoph: 61
Tarabukin, Nikolai: 78, 284
Tarantino, Michael: 321
Tate Gallery: 44, 211, 222-3
Tate Modern: 44, 211, 222
Tatlin, Vladimir: 52, 67, 148, 177, 179-84, 189, 195, 254, 285
Taylor, Marc C.: 386
Technische Hochschule de Darmstadt: 186
Teewen, Gerhard, 394
Temkin, Ann: 370
Testino, Mario: 294
Thompson, Chris: 352
Thompson, Kristin: 329
Ticiano: 137
Tillman, Lynne: 379
Tillmans, Wolfgang: 294
Tiravanija, Rikrit: 57, 352
Tisdall, Caroline: 370, 385
Tobey, Mark: 129
Tomkins, Calvin: 44, 245
Torres, Feliz Gonzalez: 32
Trindade, Luisa: 17
Tropa, Francisco: 166
Tschumi, Bernard: 275
Tudor, David: 82
Turner, Victor: 58, 63, 246
Tuymans, Luc: 93-6, 115-6
Tzara, Tristan: 170

U

Ulay: 349
Ulmer, Gregory L.: 139
Universidade de Londres: 269
Unovis: 68, 189

V

VanAbbe Museum: 292
Van Bruggen, Coosje: 247
Van de Velde, Henry: 186
Van der Rohe, Mies: 239
Van Doesburg, Theo: 68, 148
Van Eyck, Jan: 116
Van Gennep, Arnold: 58, 63, 247
Vantongerloo, Georges: 183, 201
Varela, Francisco: 128
Varian, Elayne: 297
Velázquez, Diego: 76, 113, 116, 136-7
Vergara: 209
Vernet, Claude Joseph: 133-4
Vertov, Dziga: 272, 318, 322, 252, 272, 318, 322, 335
Vesnin, Alexander: 78, 179
Viallaneix, Nelly: 363
Vidler, Anthony: 164, 168, 235, 246
Vieira da Silva, Maria Helena: 198
Vilinbakhova, Tatyana : 119, 123-4
Virilio, Paul: 304
VHUTEMAS: 109
Von Drathen, Doris: 263
Von Hantelman, Dorothea: 353-4
Von Laban, Rudolph: 109, 376

W

Wagner, Richard: 51, 53, 151, 171, 257, 396, 399
Waley, Jonathan: 329
Wall, Jeff: 61, 64, 136, 295-6, 298, 364
Walther, Franz Erhard: 32
Warburg, Aby: 14, 16, 19, 62, 91, 143, 156, 256, 265-74, 282, 305, 355-7,
Warhol, Andy: 33, 119-20, 217, 314, 325-6, 393
Warm, Hermann: 318
Warnke, Martin: 70, 268-9
Webern, Anton: 275
Wegener, Paul: 176
Weibel, Peter: 28, 108, 118, 318, 322, 335-6
Weiner, Lawrence: 16, 23-5, 28, 32-6, 48-9, 55, 58, 257-8, 321, 351,
Weinstock, Jane: 379
Weslien, Katarina: 352
Westhein, Paul: 189
Wetzel, Louis: 343
Whitechapel Gallery: 141, 210-2, 222, 289, 306

Whiteread, Rachel: 245-6, 277
Whitney Museum of American Art: 222, 300, 314, 334, 379
Windham College: 34
Wolf, Sylvia: 300
Wölflin, Heinrich: 227
Wolheim, Richard: 37-40, 42-5, 72, 92
Wood, Paul: 286
Wordsworth, William: 107
Wright, Frank Lloyd : 129, 239, 275

Y

Young, La Monte: 217, 242, 257, 315
Youngblood, Gene: 323, 325-26

Z

Zadkine, Ossip: 186
Zervos, Christian: 141
Zilberfarb, Sacha: 62
Zimmerman, Alice: 28, 34
Zobernig, Heimo: 213
Zorio, Gilberto: 49

ÍNDICE DE TERMOS E CONCEITOS

A

all over painting: 81
ambiente, *ambience*: 34, 58, 140, 162, 193, 197, 208, 211, 256-8, 276, 317, 329, 347,
Angst: 55
anisotrópico: 221
antiarte: 49
antikantiano: 28
antropofagia: 162, 208
antropomorfia: 183
arquitetura: 28, 46, 48, 53, 90, 112, 118, 161-2, 168-9, 175-86, 200, 204-7, 213, 223-5, 228-9, 235, 237-9, 246, 250, 256, 275, 291, 298, 300, 302, 338,
arte conceptual, conceptualismo: 23, 31, 35, 44, 48, 71, 297
[outras denominações para arte conceptual: *process art*, *earthworks*, *land art*, *anti-form*, *micro-emotive art*, *possible art*, *impossible art*]: 48
arte global: 28, 108
arte pós-conceptual: 67
arte-em-geral, arte-em-sentido-amplo: 26-7, 51, 57, 161-2
arte povera: 49
atopia: 344
autopia: 305, 344
a-utopia: 305
autorrepresentação: 279, 359
axonometria: 190-191

B

barroco: 196-7

C

campo expandido, *expanded field*: 37, 57, 73, 80, 112, 160-2, 203
cânone, cânones: 5, 25, 29, 30, 36, 112, 151, 239, 278
casulo: 163, 165-6, 169, 175, 192, 193-4, 196, 199, 205-6, 223
cinema expandido, *expanded cinema*: 323, 325-6, 338
cinematográfico: 76, 176, 288, 293, 301, 314-5, 318, 320-1, 324-7, 329-31, 336, 338-9, 347, 350-1,
cinemática tridimensional: 336
cinemático: 314, 323-25, 327, 329, 338-9, 363
colagem, *colage*: 71, 117, 130, 138-40, 143, 170-1,
[fotocolagem] 140, 282, 284-6, 322
colourfield painting: 81
concretismo, neoconcretismo: 198, 209
constelações: 268,
[de imagens] 270-1, 283

[de sensações] 368
construção social: 183
construtivismo: 46, 67, 173, 179, 189, 193, 195
contemplação, contemplativo: 56, 71-2, 77, 82, 201, 222, 237, 258, 271, 292
corpo sem órgãos [CsO]: 176, 380
corporalizado [*embodied*]: 35, 125, 143, 147, 205, 215, 338, 376,
[imagem corporalizada] 103, 106, 360,
[visão corporalizada] 128-9,
[percepção corporalizada] 237, [sujeito corporalizado] 251
[descorporalização e recorporalização a propósito do mecanismo de
suspension of disbelief] 338-9
crença: 77, 108, 110-1, 114, 134, 119, 125, 136, 137, 153, 283, 314, 339, 365, 398
cristalino: 175-7, 396-7

D

dada: 77, 170, 252, 282, 286, 351,
desconstruir, desconstrução: 224, 235, 240, 275, 327, 336-7
design: 47, 53, 90, 171, 173, 181, 256, 290
desmaterialização: 35, 45, 67, 354-5
desobjectização: 123
diegese: 135, 140, 313
dispositivo: 5, 15-6, 27, 37, 54, 74, 77-9, 83, 96, 98-9, 101, 111, 115, 135-6, 139-41,
148, 156, 168, 171, 193, 204-6, 210, 223, 231, 246, 257, 277, 282-3, 285, 293, 302,
315-7, 321, 331, 347, 359, 388,
[definição] 102-3,
[em relação ao conceito de *apparatus* de Krauss] 333-7,
[a propósito de Barney e Beuys] 392-4, 396-7
distanciação, *Verfremdung*, *Verfremdungseffekt*: 43, 141-2, 144, 237, 299
Doppelgänger, duplo: 335, 347, 357-9, 362, 397-8

E

endogenia: 331
exogenia: 55, 141, 331
epoché: 42
escultórico: 159-60, 170-1, 176, 195-6, 200, 211, 222-4, 228, 234, 243, 247, 288, 322,
335-6, 360
espaço real: 54-6, 58, 72, 104, 122, 177, 180, 185, 190, 199-200, 204, 230, 211, 213-
5, 224-5, 256-8, 285, 334
específico, especificidade, geral e específico: 5, 92, 116, 117, 153, 166,
[acontecimento específico] 13,
[saberes específicos] 27-8,
[geral e específico] 32-3, 83,
[objeto específico] 37, 220, 223
Estética: 5, 27, 29-31, 35, 47, 56, 63, 72, 77, 89, 93, 127, 129, 133, 136, 141, 143,
147-50, 153, 167, 172, 207, 209, 224, 234, 266, 276, 278, 288, 293, 296, 298, 318,
333, 375
[categoria(s) estética(s)] 14, 28-9, 101, 167-8, 253, 284,
[estética relacional] 72, 167-9, 240, 263,
estranho [*Unheimlich*]: 56,
[estranhamento] 120, 141, 144, 167-8, 282

[estranho arquitectónico] 164, 167-8
ethos: 268
expressionismo: 175, 195

F

factografia: 288
faktura: 124, 182-3, 284-5, 288, 318
fantasmata, fantasmática: 348-50, 355, 364-5, 375
fenomenologia, fenomenológico: 220, 239, 276, 289, 290
figurativo, figuração [figuração/abstração, ver também abstração/figuração] 93, 97, 122, 150, 274, 286, 292,
flatness: 38
fluxus: 49
formalismo, formalista: 37, 70, 88, 115, 122, 145, 149, 177, 186, 195, 198, 213, 286, 296-7
fotocolagem: 140, 282, 286
fotomontagem: 282, 284-7, 301, 322

G

género: 5, 15-6, 32, 53-4, 58, 61-3, 67, 73-4, 79, 96, 103, 130, 147, 151, 160, 166, 171, 225, 257, 264, 277, 280, 298, 325, 327, 364
[definição] 25-7
Gesamtkunstwerk, obra de arte total: 51, 53, 151, 170-1, 255, 387
Gestalt, gestáltico: 32, 80, 213, 215, 219-21, 326
gosto: 25, 31, 64, 72, 129, 149, 284,
Grotto, grotesco: 166-7
grupo de Klein, grupo de Greimas: 73, 80, 161

H

happenings: 49
háptico, hapticidade: 128, 237-9, 288, 291, 306, 375
hermenêutica: 223, 313, 378
heterodoxo, heterodoxia: 14, 45, 53, 256
heterotópico, heterotopia: 221, 224, 232-4, 255, 257, 304-5
heterocrono, heterocronia: 233, 255, 304

I

ícone: 52, 79, 122-4, 187, 255, 284
iconografia: 101, 262, 271, 369, 373-4, 392, 396-7
iconologia: 271
[iconologia do intervalo] 156, 271, 275, 321
inconsciente ótico: 265
imanência: 13, 53, 100, 130, 144, 148, 156, 223, 280, 376
informe: 221, 242, 253-4, 377
intersticialidade: 55, 57-8, 63, 199, 235, 340, 246-8,
ironia romântica: 101, 246

K

konstruksiia: 182-3

L

labirinto: 164, 169, 208,
laboratório, laboratorial: 53, 179, 182, 256, 272, 286,
Land art: 48, 224
Landscape studies: 302
liminar, liminaridade: 245-6, 338
 [definição] 58
liminality, liminoid: 57, 63,
linhagens: 5, 16, 27-8, 58, 72, 98, 116, 166, 211

M

maneirista, maneirismo: 88, 113, 309, 387, 396, 399
manufatura: 39, 43, 47, 87, 89, 103, 178-9
marxismo, marxista: 63-4, 72, 206, 221, 272, 288,
 [hermenêutica marxista] 223
médium: 5, 27, 37, 63, 67, 95, 112, 325-6
mercadoria: 42, 46, 64-5, 71-2, 74, 285
metamorfose: 75, 77, 128, 160, 338, 355, 372-4, 387, 397
metaopticalidade: 249
micropoéticas: 51
minimal, minimalismo: 29-33, 38-40, 48, 55, 68, 72, 81, 92, 160, 183, 195, 204, 211,
214, 219-21, 242, 277, 296, 330
mises en scène: 34
mitologias individuais, IMs: 50
Mnemosyne [*Atlas Mnemosyne, Bilder Atlas*]: 62, 91, 265-70, 273-4
moderno, modernidade: 39, 51, 54-5, 77, 102, 112-3, 120, 140-4, 146, 148-9, 152-6,
166, 186-7, 200, 225, 236-9, 250-3, 304, 318, 322-3, 343, 383,
modernismo: 28-9, 33, 39, 55-6, 63, 69, 81, 104, 110, 116-7, 120-1, 141-3, 147-8,
150, 155-7, 162, 169, 175, 195, 201, 203-4, 207, 211, 233-4, 235, 237, 242, 249, 275,
278, 282, 286, 294, 296, 330, 398
multiculturalidade: 71
monocromo, monocromático, monocromatismo: 56, 78-86, 89, 98, 110, 151, 191,
204, 285-6, 356, 394
montage, montagem [cinematográfica]: 99, 101, 140, 272-3, 275, 279, 282, 286, 288-
9, 301, 312, 314, 321-7, 330, 334
 [metamontagem] 336

N

Nachleben [sobrevivência]: 62, 143, 156, 252
Nacheinander: 349
Nebeneinander: 349
Ninfa: 268
non.u.ments: 224

O

ótico, oticalidade: 54, 89, 128, 237-9, 249, 255, 274, 289, 361, 376,
 [metaótico] 250-1

P

painterly: 43
paisagem, paisagístico: 70, 73, 81, 102, 130-2, 136, 144, 146, 161-2, 219-20, 225, 241, 295, 302, 335
 [modo paisagístico]: 103, 213, 220
pathos: 237, 242, 266, 356, 368-70, 374-5, 383,
Pathosformeln, fórmulas de *Pathos*: 268-71, 355-6, 375
penetrabilidade: 169-73, 183, 193, 210, 242, 288
performativo, performatividade: 15, 28, 30, 33, 58, 103, 126, 137, 150, 152, 183, 193, 204-6, 216, 223, 234, 246-7, 252, 292, 294, 297-9, 300, 329-31, 343, 349-53, 356, 358, 360, 362-5, 374-7, 380, 383, 387, 391, 399-400
 [alta performatividade]: 387-8, 391, 393
 [metaperformativo]: 391, 400
periferia, periferização: 220-1, 302, 375
persona: 391, 393, 397
perspetiva cavaleira: 191
pop art: 33, 35, 44, 71
pós-minimalismo: 219, 330
proletkult: 178
protocolo, protocolar: 14, 16, 25, 46, 57, 70, 114, 119, 139, 153-5, 233, 253, 273, 306, 324, 354, 364, 375, 391, 400
psicadélica, psicadelismo: 134, 326

R

readymade: 37, 39, 42, 44-5, 51, 82, 91, 92, 120, 139, 171, 221, 297
reificação contextual: 70, 145
Renascença Judaica: 188
retiniano: 129

S

samplagem: 105
semiologia: 47
semiótica: 47
série, serial, serialidade: 15, 88, 156, 242, 277-81, 289, 296-8, 301, 305, 358
 [definição] 275-6
 [imagética serial]: 275-6
shaped canvas: 86
simpatia: 236-7
simultaneidade: 231-4
site, non-site: 161, 299
sublime: 109, 167-8, 240, 248
sucessividade: 234, 249
sujeito, subjetivo, subjetividade: 30, 119, 149, 193, 201, 204, 230, 237, 241, 250-1, 297, 304, 367, 381, 391
suprematismo: 67, 118, 122, 124, 188-93
suspensão da descrença, suspensão da incredulidade, *suspension of disbelief*: 16, 107, 110, 141, 131, 139-40, 152-3, 338

T

tableaux vivants: 355-6, 374
tektonika: 182

topoanálise: 239
topofobia: 239
transcendência: 100, 102, 122, 129, 130, 144, 201,
transcendental, transcendentais: 5, 7, 16, 25, 35, 54, 88, 114, 119, 130, 149, 179, 215,
241, 278, 347, 355
tridimensionalidade: 15, 68, 183, 189, 198-9, 213, 214, 223, 242, 249, 327, 329-30,
339

U

unbuild: 224
utopia: 14, 28, 53-4, 55, 57, 80, 109, 145, 151, 189, 203, 225, 232, 255, 257-8, 290-1,
305, 343-4, 377, 398

V

valor: 42, 87, 91, 128, 147, 171 355, 365
 [valor de uso] 24-5,
 [valor-trabalho] 35, 43, 46, 87
 [valor-autoria] 46, 87
vanguarda, vanguardas: 5, 16, 24, 26, 28, 30, 31, 35, 37, 40, 45-6, 49, 51, 55, 62-4,
67-9, 77, 81, 83, 101, 103, 118-9, 124, 129, 140, 145-6, 148, 151, 155, 167, 177, 183,
185, 197, 200, 207-8, 216, 232, 234-5, 253-7, 284, 288, 290, 315, 317-8, 322, 330,
354
Verfremdung, Verfremdungseffekt: [ver supra *distanciação*]
vertigem: 235-7

W

Willing suspension of disbelief [ver supra *suspensão da descrença*]

Z

Zaum: 52, 118, 252-5

