0810001124

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Cod. Capes - 80301002 - Fundamentos e crítica das artes
- Arte moderna - Séc. XX
- Ernesto Neto

Número de chamada
Clas. T UNESP
PHA M924p
Tombo n.º 1124

MARIA LUCIA MULLER

BIBLIOTECA UNESP CAMPUS BAURU

POÉTICAS DA TRANSITORIEDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: AS INSTALAÇÕES DE ERNESTO NETO, UM ESTUDO DE CASO

T. 1. 124

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", campus de Bauru, para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais (Área de Concentração: Poéticas Visuais)

Orientadoras:
Prof. Dra. Elaine Caramella
Prof. Dra. Solange Bigal

Bauru
2002

MARIA LUCIA MULLER

POÉTICAS DA TRANSITORIEDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: AS INSTALAÇÕES DE ERNESTO NETO, UM ESTUDO DE CASO

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

DADOS CURRICULARES
MARIA LUCIA MULLER

NASCIMENTO	7.9.42 – São Paulo/SP
FILIAÇÃO	Laert Muller Zuleika Muller
1963-1966	Curso de Graduação em História Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro Pontifícia Universidade Católica de Campinas
1974-1975	Curso de Especialização em História da Arte Italiana CIRES (Centro Internazionale di Ricerche e Sperimentazione – Poggio Mirteto/Itália)
1980-1981	Curso de Pós-Graduação (lato sensu em História da Arte no Brasil Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A

João Roberto,

pela presença em todos os momentos.

Agradecimentos a:

prof. Elaine Caramella, pela desafio compartilhado;

prof. Solange Bigal, cuja confiança foi estímulo para a conclusão do trabalho;

Galeria Fortes Vilaça, pela disponibilização de material de consulta;

Cristina e Eunice, que sinalizaram possibilidades de superação;

Mariana, por ter crescido apesar das ausências;

SUMÁRIO

Introdução 7

I – Ernesto Neto – uma poética da transitoriedade

1. Detenção no tempo 10
2. ComCretando Sonhos 13
3. Paff, puff 19
4. Nave 22
5. Nu plasmático 32

II – Deglutições, contágios, similaridades

1. Interface com a tecnologia industrial (Construtivismo) 35
2. Duchamp: a arte em xeque-mate 40
3. O acaso como procedimento
   - 3.1. Dadá 45
   - 3.2. Surrealismo 49
   - 3.3. Leonardo Da Vinci 54
4. Os ícones pop 55
5. Jackson Pollock: arte como processo 58
6. Eva Hesse: uma poética da vulnerabilidade 60
7. O contemporâneo em arte no Brasil: Lygia Clark e Helio Oiticica 65

III – Similaridades conceituais

1. Arte como representação 76
2. O signo icônico peirceano 78
3. O "Estranhamento" de Sklovsky e Jakobson 81
4. "Captura estética" greimasiana 86
5. Destruição da condição aurática: Benjamin 88
6. A obra de arte como mercadoria 90
7. Olho, palpo, cheiro... um processo sinérgico de percepção 95
8. Paródia, carnavalização 97
9. Pós-modernismo 99

IV – Ernesto Neto aqui, agora:

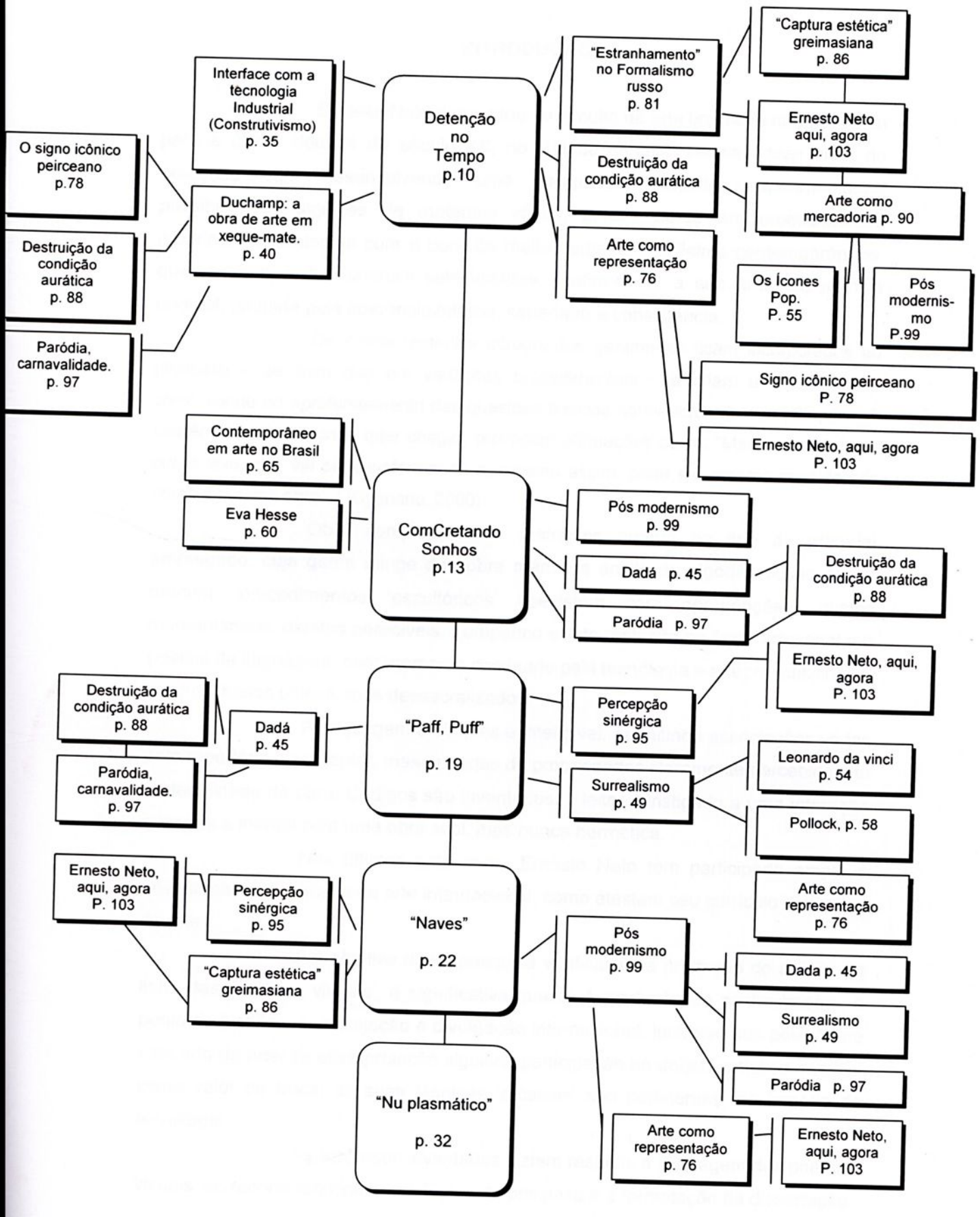
1. Arte como construção de conhecimento 103
2. Concluindo 110

Ilustrações (Referências, Créditos) 111

Fontes de consulta 116

Anexo: Currículo de Ernesto Neto 131

Diagrama de leitura hipertextual



INTRODUÇÃO

Ernesto Neto despontou no circuito da arte brasileira na passagem para a última década do século XX, no Rio de Janeiro. Nesses doze anos de produção vem desenvolvendo uma pesquisa constante, experimentando possibilidades sígnicas de materiais vários, articulando-os em procedimentos próprios. As analogias com a obra de muitos artistas brasileiros contemporâneos, quanto ao tipo de materiais selecionados, reafirma ser a sua uma experiência original, pautada pela coerência interna, seriedade e consistência.

Os novos materiais introduzidos geralmente ficam incorporados ao processo – se bem que em variações procedimentais – e criam um 'novo', que corresponde ao aprofundamento das questões básicas norteadoras de sua pesquisa. A coerência, o saber onde quer chegar, provocam afirmações como: "Meu trabalho é um corpo vivo, que vai se transformando e, mesmo assim, pode ser mesmo considerado como a mesma obra..." (Cypriano, 2000).

Obra complexa, sem restrições quanto ao tipo de material empregado, cuja gama atinge do nobre mármore ao fio de algodão ou ao pó de urucum; procedimentos 'escultóricos' coexistem com apropriações, gestos momentâneos, objetos perecíveis. Tampouco existe restrição ao fazer artesanal e à poética da linguagem, num momento dominado pela tecnologia e a reprodutibilidade: produz objetos únicos, mas dessacralizados.

A linguagem é simples e inteligível, permitindo associações várias pelo repertório do receptor, mas oriundas de propriedades claramente percebidas na materialidade da obra. Códigos são inventados, o leitor é instigado a uma interação sensória e mental com uma obra sutil, mas nunca hermética.

Nos últimos sete anos, Ernesto Neto tem participado ampla e intensamente do circuito de arte internacional, como atestam seu currículo e a crítica de arte.

Foi objetivo desta pesquisa verificar se a produção do artista, na linha das 'poéticas visuais', é significativa quanto à produção de conhecimento, a ponto de justificar sua projeção e divulgação internacional, inclusive sua posição no mercado de arte; se essa projeção significa participação no debate artístico mundial como valor de troca; se suas técnicas 'arcaicas' são pertinentes, no império da tecnologia.

As hipóteses levantadas diziam respeito à linguagem das poéticas visuais, ao recorte teórico/metodológico da pesquisa e à formatação da dissertação:



1) A obra de Ernesto Neto responde à função específica da arte no mundo atual, por 'configurar' a condição pós-moderna.

2) É possível construir um discurso coerente mas não lógico-discursivo, original, que produza informação nova, complexo mas não hermético. Em função do desafio lançado,

3) propus-me a fazer do texto uma montagem de fragmentos: fundamentação teórica, referências a antecedentes na História da Arte, textos críticos, alguma interface com outras linguagens... são recortados e incorporados, na medida em que se referem ao eixo da pesquisa, ou então omitidos.[1] O procedimento metodológico e a formatação hipertextual foram, desse modo, testados também como hipóteses.

O trabalho iniciou-se com o que pode ser considerado, no âmbito da arte, *pesquisa de campo*: da "captura estética" durante a XXIV Bienal de São Paulo, parti para a pesquisa e análise de toda a produção a que pude ter acesso, de Ernesto Neto e artistas que cito no texto. Na medida em que fui lançando conjecturas a respeito do lugar estético ocupado pelo artista, fui testando a validade das deduções pela consulta bibliográfica: buscando apreender o pensamento dos autores selecionados, mas ao mesmo tempo *recortando* os textos que diziam respeito ao âmbito, ao objetivo e à hipótese primeira levantada na pesquisa. Fui estabelecendo sincronias conceituais entre o *signo icônico* peirceano, o *estranhamento* dos formalistas russos, a *captura estética* de Greimas. Fui tecendo uma rede que conectava a *carnavalidade* de Bakhtin, a *paródia*, *o pós-modernismo* sob a ótica de Linda Hutcheon e Harvey. Percebi analogias entre esses conceitos e a *ruptura da aura* pensada por Benjamin, a *arte como mercadoria* do mesmo Benjamin, de Pierre Restany e de Hutcheon...

O eixo da pesquisa é o conceito de *arte-representação*, e o texto foi-se construindo em mosaico.

Meu raciocínio foi "regulado pelas inferências associativas", assim como, ao abordar a obra de Ernesto Neto, tive "a percepção regulada pela experiência". (Ferrara, 1993).

Este texto, como produto final, 'representa' todo o processo: da percepção sensória da obra de Ernesto Neto, das associações que fui estabelecendo com fragmentos de textos teóricos e, sincronicamente, com obras de outros artistas.

Proponho uma leitura dialógica, orientada pela estrutura que o próprio texto foi gerando: o fio condutor é a produção de Ernesto Neto, pontuada nos momentos mais significativos. O texto vai remetendo, sincronicamente, à produção artística que tem relação de similaridade com a do artista escolhido, assim como aponta os referenciais teóricos e metodológicos que fundamentaram a pesquisa e a construção do texto. A rota labiríntica, própria para a leitura digital, talvez dificulte a leitura em texto redigido. Configurando o conteúdo temático, entretanto, a construção hipertextual oferece-se ela própria como tessitura pós-moderna, propiciando a construção de conhecimento, o que justifica a formatação distinta do padrão estabelecido nas *Normas* da UNESP (1994).

NOTAS

1 Por exemplo, se arte é signo icônico, não me estendo a respeito dos signos indiciais ou simbólicos, nas tricotomias de Peirce. Entretanto, remeto o leitor aos textos e autores que completam o pensamento do autor.

I – ERNESTO NETO – UMA POÉTICA DA TRANSITORIEDADE.

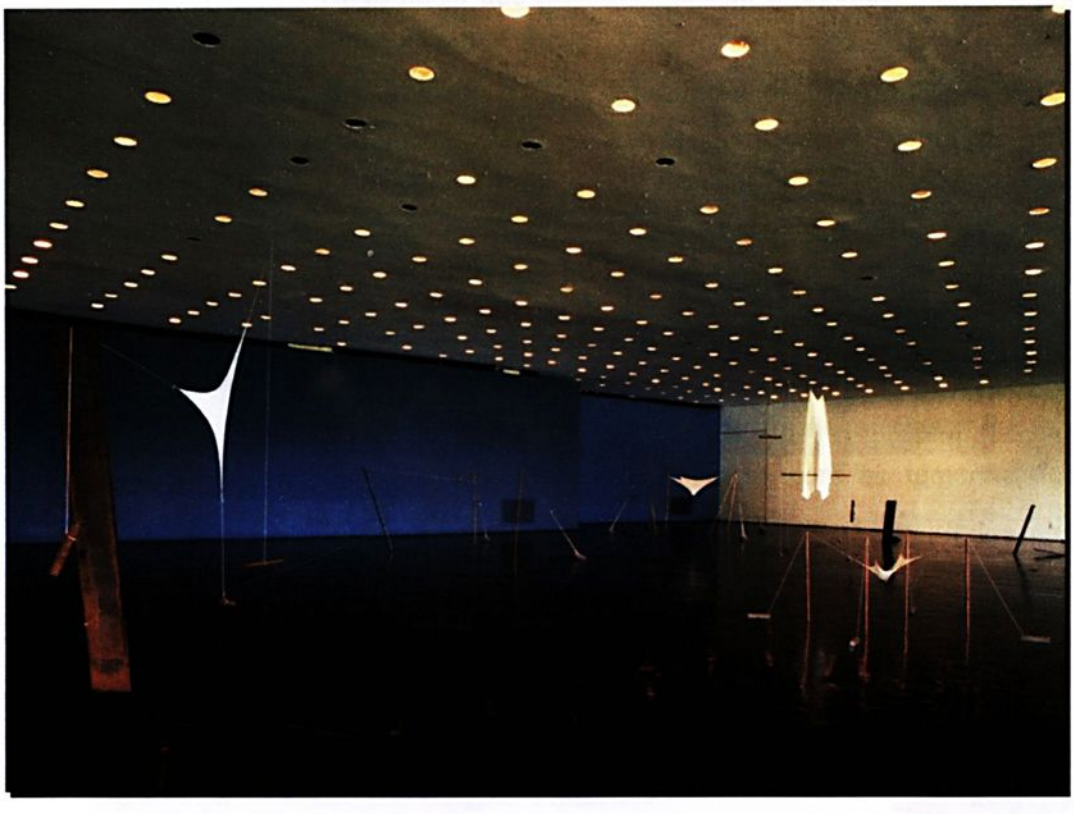


Fig. 1- Ernesto Neto, ***έποχή***, 1992. Instalação. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1. DETENÇÃO NO TEMPO

"έποχή, época: pausa, parada, retenção; na astronomia indica a posição dos astros, daí um ponto fixo no tempo com relação ao qual posições são definidas e as mudanças são computadas e, por extensão, a posição neste determinado ponto fixo"[1].

A montagem de *Época*, em 1992, foi o primeiro momento de síntese no processo experimental de Ernesto Neto. *Detenção no tempo,* quando começa a destacar-se de outros artistas que o antecederam na utilização de materiais similares, quando suas próprias invenções ganham profundidade, e a contemporaneidade da linguagem adquire maturidade. Especifico:

O ferro e cobre eram materiais presentes em trabalhos anteriores da série *Barrabola, Prumo dobrado, Transformação de estado-peso em queda*, aliados então à madeira, pedra e tecidos pesados, em formas densas e compactas.

Resistência dos materiais, tensão e repouso, inércia e gravidade desde então presentes, testados...

Seu trabalho remetia à produção escultórica moderna, desde as primeiras décadas do século XX aberta à experimentação de materiais utilizados na indústria, estabelecendo portanto interfaces com a tecnologia industrial. p.35

Em seguida esses materiais passam a ser articulados com meias femininas de poliamida, projéteis de chumbo de diversos calibres - em ação duchampiana, o artista utiliza-se de objetos produzidos industrialmente, deslocados p.40 de seu contexto e facilmente reconhecíveis. A série de trabalhos com esses materiais lança Ernesto Neto no circuito de arte brasileira: *Peso, Passo, Dupla, Cópula, Família* ou *Colônia...* títulos que correspondem ao tamanho, forma ou agrupação dos *Pesos.*



Fig. 2 – *Peso em partículas,* 1988



Fig. 3 – *Dupla*, 1988

Fig. 4 – *Colônia*, 1989



Os objetos são apoiados diretamente no chão, abolindo o pedestal – signo de sacralidade, como a moldura em um quadro.

O sentido utilitário da peça de vestuário ou o caráter simbólico do objeto-fetiche cedem lugar às propriedades do material, quando associados aos projéteis - ou melhor, às esferas de chumbo - em procedimento 'estranho', que força p.81 o observador a uma mudança de seus códigos de linguagem.

O deslocamento de contexto obriga a um novo olhar, o reconhecimento do objeto paradoxalmente orienta o receptor a associações que dizem respeito ao âmbito artístico; o interesse se fixa no corpo da obra, em suas células de chumbo e pele de poliamida, naquilo que a obra *é:* formas seriais, tensão de contrários; pequenas esferas de mineral de grande densidade retidos em formação compacta por tecido maleável, leve e transparente.

Objetos ambíguos em suas propriedades, ao mesmo tempo frágeis e consistentes, elásticos mas resistentes, aglutinados e entretanto passíveis de dispersão, de destruição de sua materialidade, sendo que já tinham perdido a

p.88

concepção sacralizadora que cercara a tradição ocidental: como afirma Benjamin, a reprodutibilidade técnica destruiu a condição aurática da obra de arte.

Época, como afirmo acima, foi momento de síntese e aprofundamento. O artista não se instalou no sucesso dos atraentes, sedutores e vendáveis saquinhos de meias, propondo agora sua articulação com barras de metal, fios de algodão e tecidos de lycra.

As noções de tensão e expansão são desenvolvidas, quando as meias são esticadas e mantidas em equilíbrio precário. A estrutura torna-se complexa e efêmera, já que a coesão do conjunto depende da exata resistência, gravidade, canalização de energia e tração. A relação entre cada saco e sua haste torna-se ambígua ao olhar, pois o direcionamento em ângulo é quase anulado pela pouca espessura do fio. O tecido que se sabe maleável enrijece.

Densas placas, finas hastes, meias tensionadas, fios quase invisíveis cortam o espaço, criando sensação de leveza e imaterialidade justamente quando a presença das leis físicas torna-se mais desafiadora.

A noção de equilíbrio instável identifica-se nos níveis físico e estético: a obra materializa-se como estrutura precária, *representa* a condição de transitoriedade. Material – signo, 'meio como mensagem'. p.76

NOTAS

1 Liddel, H.G. and Scott, R., Greek – English Lexicin; Claredon Press-Oxford, 1996

2. COMCRETANDO SONHOS

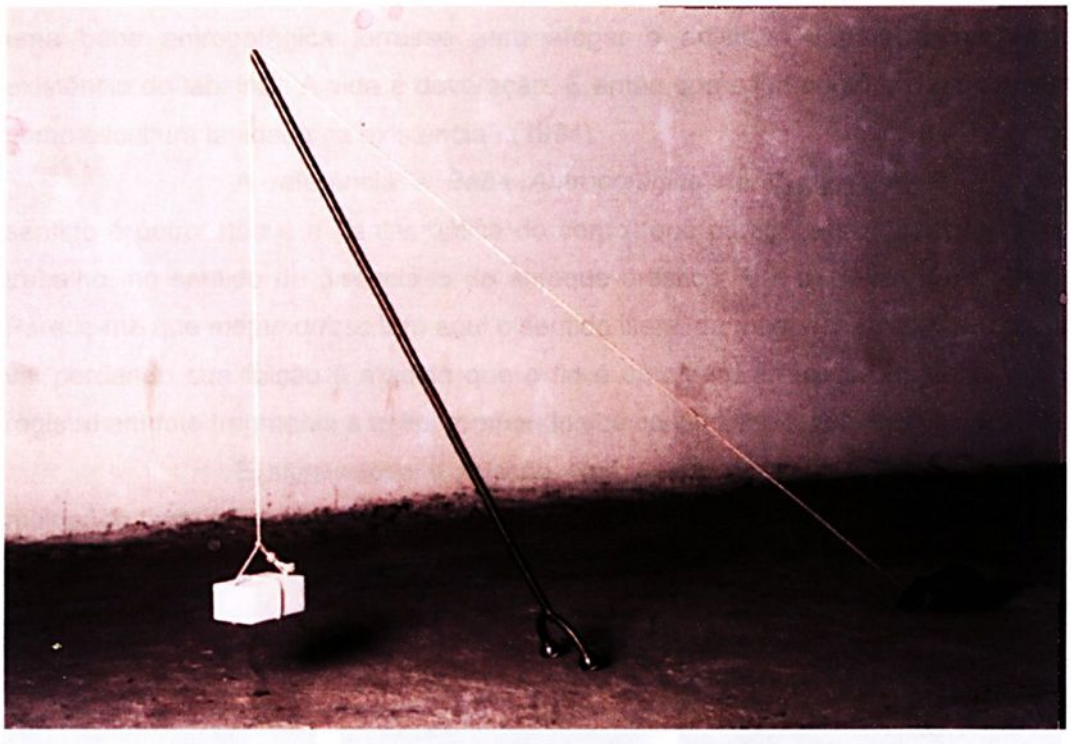


Fig. 5 - ***ComCreta Sonho*** - 1994

Entre 1993 e 95 a pesquisa de Ernesto Neto se amplia com relação a materiais e procedimentos utilizados, sendo a presença do corpo a tônica dominante. *M.E.D.I.T.* (*Metamorfose Espiritual do Inconsciente Topológico*) é o registro de uma performance em que fios de linha enrolados na cabeça do artista deformam sua face, enquanto se emaranham. O corpo, que nos trabalhos anteriores desaparecia depois da produção da obra, é agora resgatado, torna-se ele próprio presente, mas sua ação é congelada – "Eu poderia fazer apenas uma performance, mas me interessava congelar as etapas de uma metamorfose" diz o artista (in Moraes, 1994).



Fig. 6 - ***M.E.D.I.T.*** – 1994 registro fotográfico de performance

Comenta Paulo Herkenhoff: "A mão dança em torno da cabeça do artista. O fio enrola um *casulo*. A linha envolve a cabeça, marcando o rosto, como se uma baba antropofágica jorrasse para afogar o artista. Ou para demarcar a existência do labirinto. A vida é devoração. É então que cada corpo é o próprio ser como escultura lapidada na existência". (1994)

A referência à *Baba Antropofágica* de Lygia Clark é clara, o sentido é outro: não é a "fantasmática do corpo" que parece estar direcionando o trabalho, no sentido de dissociá-lo do enfoque artístico. Daí o registro fotográfico. Parece-me que *metamorfose* tem aqui o sentido literal de *mudança de forma,* o rosto vai perdendo sua feição à medida que o fio é enrolado, a face se fragmenta e o registro em foto fragmenta a ação, rompendo sua continuidade, subvertendo a ação. p.65

É significativa a relação com outras obras do mesmo período, moldando sua face e mãos, "pedaços de mim" (Canongia: 1996) fundidos em chumbo e unidos a outros elementos.



Fig. 7 - ***Iris Umbilical*** – 1995

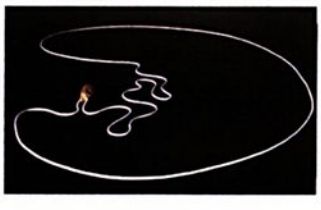


Fig. 8 - ***Janus Fetus*** - 1995



Fig. 9 - ***Ring, Ring*** - 1995

Na série, o primeiro elemento a ser ressaltado é a representação da figura humana, até então ausente; aqui a figura é realística mas fragmentariamente reproduzida por meio de moldes do corpo humano. O procedimento, anatematizado por artistas da tradição, foi utilizado pelo pop-artista George Segal em suas figuras de gesso, nos anos 60.



Fig. 10 – George Segal, *Girl in robe IV,* 1974



Fig. 11 – George Segal moldando

A forma do corpo é estabilizada em seu realismo, mas é o corpo segmentado; além disso, a idéia da metamorfose é visibilizada na montagem: oito mãos e linha de veludo em *Vai que vai indo vai (divisor para o infinito)* com dimensões variáveis, montada e remontável, em "fluxo permanente de transformação" (Canongia, 1996) como toda sua produção. O artista aventura-se para além das sedutoras bolinhas em meias, em obras mais complexas, diversificadas e de difícil interpretação – outra forma de tensão e ambigüidade. As imagens são realistas, os objetos são facilmente identificáveis como 'fotografia' ou 'escultura' mas fogem a qualquer enquadramento em categoria. Materiais tradicionais na escultura (pedra, mármore) ou incorporados pela Modernidade (aço, ferro, fio de nylon) são utilizados ao lado de outros, pouco duráveis, orgânicos. Interessante ressaltar a presença continuada do chumbo: anteriormente nos projéteis contidos em meias, agora utilizado pelo artista na criação de formas propriamente *escultóricas,* mas fragmentadas, e aliadas a formas móveis, não definidas, embrionárias, que nos remetem aos objetos de Eva Hesse. p.60

Iris umbilical e Janus fetus são obras que dependem da montagem de modo absoluto, uma pode ser transformada na outra, ou na manipulação criar outras muitas. A participação ativa do espectador não está prevista mas é fisicamente possível, reforçando o caráter efêmero sempre presente na obra de Ernesto Neto. O fio de algodão e a forma orgânica – íris, feto – são outros signos da metamorfose; o fio sai de uma boca, novamente citando Lygia Clark, e vai até a outra. Ambas a mesma boca, moldada no rosto do artista. A forma embrionária de *Janus fetus* é a mesma de *Fetus female:* desenho feito sobre o corpo e registrado em foto, do mesmo ano (1995). As inferências simbólicas podem ser múltiplas, atenho-me à leitura proposta – corpo parcelado do artista, fio deteriorável, corpo embrionário da figura precariamente desenhada sobre o chão – inconsistentes, *representam* a transitoriedade, trazem a mutação em si.

Mente, eu, segredo (macho) tem muitas analogias com *M.E.D.I.T.*, feita no ano anterior. Para Carlos Basualdo, "M.E.D.I.T is the dynamic counterpart to *Mind, self, secret* "[1] (1998, p. 20). O fio enrolado na cabeça sai agora dela e é enovelado em torno de outro objeto, não identificado ou inexistente; o mistério é real, o artista elude a indicação do material utilizado ("chumbo, algodão e segredo"). Como as outras da série, a obra é passível de transformação, reconfiguração, destruição. E dialoga com *Sem título (Fêmea)*, na qual o fio é tecido em crochê. Técnica alusiva ao universo feminino, que em leitura hipertextual remete aos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

bordados de Arthur Bispo do Rosário e Leonilson. Os três artistas rompendo códigos relativos a procedimentos artísticos ou a atividades atribuídas a papéis sexuais definidos socialmente.



Fig. 12 - ***Mente, Eu, Segredo***, *(macho)* 1995

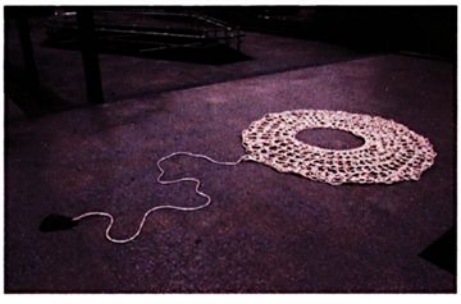


Fig. 13 – *Sem título*, *(fêmea)* 1995



Fig. 14 - Duchamp, ***Com Barulho Secreto***, 1916



Fig. 15 - Bispo do Rosário, ***Manto da apresentação***, 19..



Fig. 16 - Leonilson, ***A Ilha***, 1980

ComCreta Sonho, incluindo também face de chumbo e fio que sai da boca, retoma questões anteriormente trabalhadas: tensão, pressão, equilíbrio instável. Outros são os materiais, mármore e aço substituindo a poliamida, o poliestireno. Quanto aos procedimentos, já não há *apropriação*, mas um fazer especificamente artístico na fusão do aço e do bronze, no esculpir o mármore.

O artista agora modela os fragmentos de corpo, tece o fio em malhas de crochê, borda, esculpe, talvez atue na fusão do bronze, sem hierarquia de valores entre o fazer escultórico ou artesanal. Ou entre a ação manual e a reflexão. Em *Nascimento da Razão,* por ex., "recria o instante mágico em que a mão humana transpõe um objeto real (bola) para o artifício intelectual do desenho (círculo)" (Moraes, 1994).

Os objetos, como dissemos acima, são montados a cada vez, as pregas do tecido ou a posição dos fios são então modificados. O artista se desvincula, cede passo à ação do curador, do proprietário ou mesmo do funcionário

do Museu ou Galeria que abriga a obra. O objeto é assim essencialmente inconcluso e móvel, outras mãos interferem nas formas, justamente quando sua mão está mais presente no gesto que produz a obra, sua subjetividade mais evidente na figuração, pelo molde.

A imagem do corpo e os títulos sinalizam o caráter introspectivo na produção dessa época, que aproxima seu trabalho da proposta surrealista, *ComCretando sonhos*. Mantenho-me na linha de análise empreendida, sem propor afecções ou interpretações de cunho psicológico; apenas assinalo a escolha de uma foto dessa época, pela curadoria, para dialogar com o Dadá e Surrealismo, no Núcleo Histórico da XXIV Bienal.

No catálogo da exposição *Objeto Plural*, Lígia Canongia situa a obra de Ernesto Neto como produção Pós – Moderna. A arte contemporânea, para Canongia, provoca um distúrbio, recusa *valor de arte* ao objeto, lança-o diretamente na contingência do presente e na imediatez da experiência vivida. Perde-se a 'identidade' lingüística que fora tão almejada pelo pensamento moderno. "A linguagem da era contemporânea é a linguagem do contágio, da con-fusão; é uma inter-língua que se referenda sobre a pulverização do real, absorvendo diversas expressões da cultura e diferentes campos de conhecimento". A obra serve de vetor a migrações constantes e transformações repentinas; de um lugar a outro, da galeria às ruas, de um estado físico da matéria a outro, da tradição à contra-cultura. "Não estamos mais em um momento de busca de singularidade, de unicidade, de distinção. Ao contrário, o objeto artístico é agora um *objeto plural*, multidirecional, contaminado. E suas raízes, por certo, remontam à morfologia fragmentada e dissociada" dos artistas dadá, "em seu esforço por liberar a arte da idéia de uma disciplina ou de um programa" (Canongia, 1996). p.99 p.45

Ernesto Neto inventa códigos, articulando em sintaxe original e segmentada procedimentos surreais, duchampianos, pop e de artistas brasileiros contemporâneos. A apropriação fragmentária é estratégia freqüentemente incorporada na pós-modernidade e esses vestígios representam parodicamente autoridade e transgressão, em referências que descontextualizam livremente o passado sem nenhuma intenção de criar sínteses abrangentes.

"A paródia não é destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-modernista" (Hutcheon, 1991, p. 165)



"No pós-modernismo existe contradição, mas não dialética. E é essencial que a duplicidade seja mantida, e não resolvida." (id. ib. p. 264).

Afirmando / negando as convenções, apropria-se de valores que ironicamente ataca, revitalizando a tradição sem concessões, sem dialética. Seu ato antropofágico questiona, e questionamento é a meta de todo gesto paródico. p.97

NOTAS

1 "M.E.D.I.T. é a contrapartida dinâmica para *Mente, eu, segredo*" (Trad. L.M.)

3. PAFF, PUFF



Fig. 17 – *Paff, Poff... Poff, Poff*, Instalação, 1997

Um aspecto marcante na produção de Ernesto Neto é o fato de ir entremeando novas questões em uma linha de trabalho coerente. A inquietação da pesquisa se direciona no ano de 96 para formas efêmeras, precárias, instáveis, paródicas, com relação à própria *noção de arte*.

"...isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é 'isto'. Qualquer 'isto'. Um 'isto' problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar." (Brito, 1980, p. 5).

Lipóides associam meias de poliamida e gesso, com medidas variáveis. A partir daí, os próprios títulos são incorporados ao caráter nada solene do trabalho: são os *Paff*, *Poff*, *Avesso pro céu*, ou o conjunto, *Piff, paff, puff ... puff, poff, puff, piff ..., piff, paff.*

Os sacos de poliamida ou tule de lycra são cheios de farinha de trigo, terra, cal, cimento, grafite, açafrão, urucum, cravo em pó, ervas para chá, curry. Materiais insólitos, incorporados pelo acaso – primeiro "procedimento artístico" do *bricoleur* paleolítico, recuperado pelo Dadá e Surrealismo. A força da gravidade está agora relacionada ao gesto espontâneo, aparentemente casual. Os onomatopéicos *Piff, Paff, Poff* precisam ser soltos ou atirados ao chão para que adquiram sua forma, que inclui a queda de parte do pó no chão. Os materiais utilizados são deslocados de seu contexto (canteiro de obras, cozinha). A gama de

p.45, p.49

cores se amplia; é sempre a cor do material – mas a sutileza, a discrição cromática anterior é diversificada pelo urucum, o açafrão, o cravo. Nossa experiência os associa à culinária , à pintura corporal indígena, mas não há outros índices que nos permitam verificar um desvio de rota. Trata-se como sempre das qualidades intrínsecas dos materiais, sendo agora incorporado o sentido do olfato à percepção; a obra é propulsora de sensações várias, ativando associações perceptivas em processo sinestésico. p.95



Fig. 18 – Fazendo Puffs

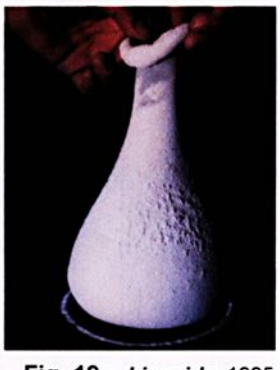


Fig. 19 – ***Lipzoide***, 1995



Fig. 20 – Puff, 1996

Se a noção de movimento está presente no gesto instantâneo do artista ao soltar os sacos, em alguns trabalhos o tempo-movimento pode ser constantemente ativado – como é o caso de V*ai-e-vem* (1997), da coleção Gilberto Chateaubriand: o continente tem a forma de rede, o pó vai caindo lentamente no chão. O caráter efêmero se intensifica, já não é apenas a forma instável dos trabalhos anteriores mas a obra toda que é fadada ao desaparecimento pela deterioração do material orgânico, pela dissipação do pó que atravessa a trama do tecido ou que desde o início foi perdido no chão. A obra, literalmente, se pulveriza, enquanto acaba por diluir-se qualquer veleidade aurática associada à série anterior. Requinte e riqueza cedem lugar ao insólito, lúdico, fugidio. Em 1991 Lígia Canongia (*7xAr*) afirmava que o "caráter casual está sob controle" – talvez se possa dizer que a impossibilidade de controle, entendido como previsibilidade e permanência, seja agora procedimento integrado à obra. O trabalho é plenamente circunstancial, as qualidades físicas levadas ao limite extremo da dissolução do próprio trabalho: outras conotações de tensão e ambivalência.

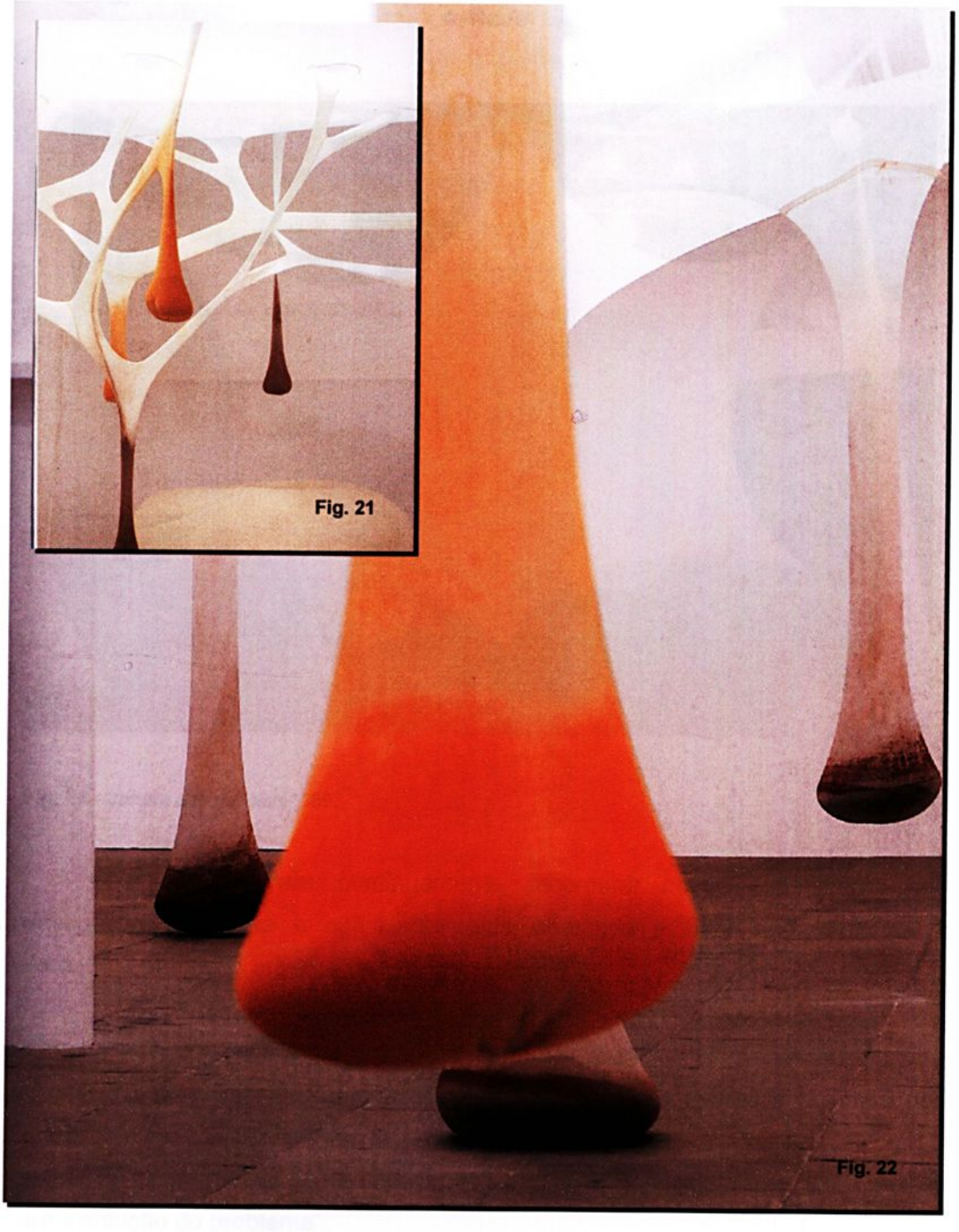


Fig. 21 - ***Gluonlambidenganocabodelaaoquântica*** **(det.)**, 1999
Fig. 22 - ***Nós pescando o tempo – densidades e buracos de minhoca*** (det.), 1999

4. Nave

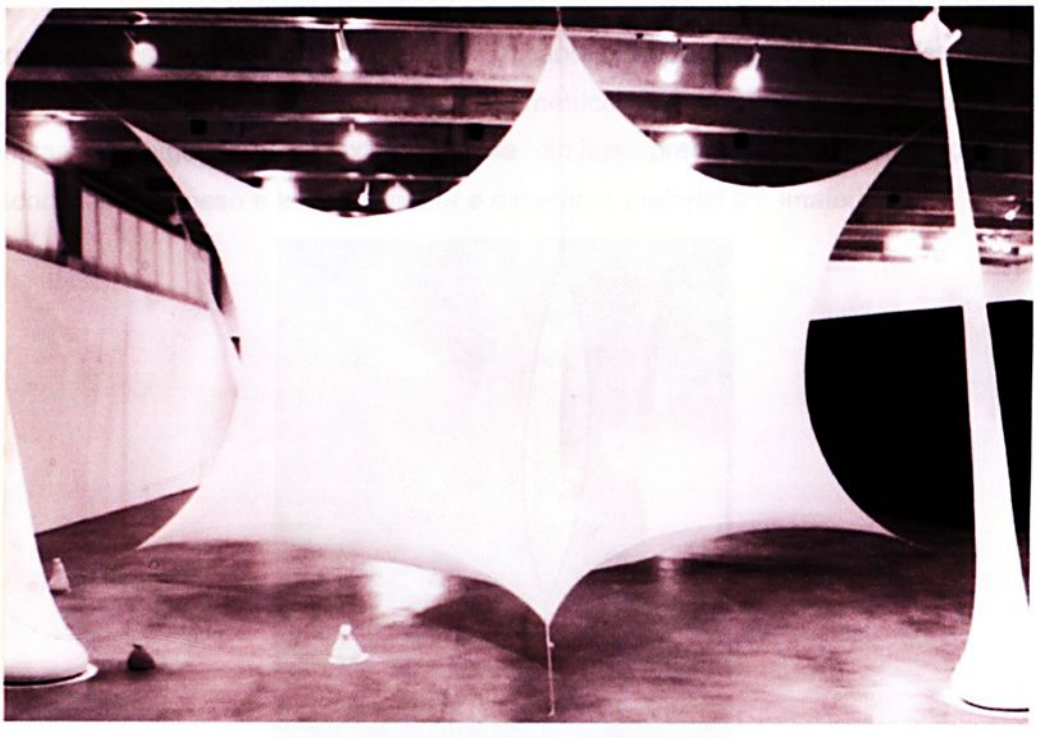


Fig. 23 - ***Jardim das delícias*** - 1997

Repensar continuamente, incorporar novas experiências em investigação pertinente e conscientemente orientada é fator que identifica e referenda a produção artística de Ernesto Neto.

O fio condutor da pesquisa é a elasticidade/transparência dos tecidos, continente para a densidade da matéria. A partir de 97 grandes extensões de tela são estiradas, costuradas, penduradas no teto e apoiadas no chão por "puffs", ou estiradas por fios que se unem ao tecido por nós.

"Gosto desse sistema de soluções simples, com materiais simples, para a solução do problema".

"O nó no tecido liga uma coisa a outra. O nó é simples, próximo da gente, popular, todo mundo faz. O nó é muito mais forte." (Ernesto Neto, declaração a Harley, 2000)

Ainda as meias de poliamida – mas sobretudo metros e metros de tule de lycra e malha formando tendas, "como se a concentração da matéria" (dos

pesos, puffs) "tivesse atingido uma solidez tamanha a ponto de explodir e resultar em um vazio."(Ernesto Neto, declaração a Bechara, 7/10/98)

A força gravitacional quase inexiste, a casualidade está sob controle nas formas vazadas e comunicantes, na delimitação do espaço sem contornos rígidos, nas estruturas não-geométricas não-orgânicas, que contém sem limitar. Ambíguas na inexistência de limites precisos entre fisicalidade e inconsistência, peso e leveza, interior e exterior, o material e o imaterial.

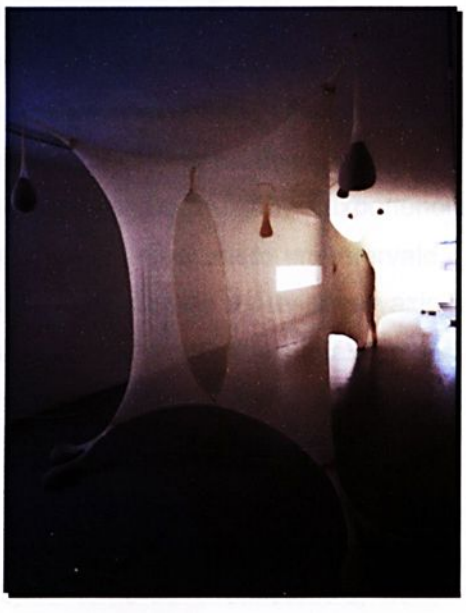


Fig. 24 - ***Nave voadora gloup*** - 1999

Apreender a obra supõe interagir fisicamente, entrar, caminhar por ela, moldá-la pelo peso do corpo ou distendê-la, imprimindo formas diversas às paredes. O artista relaciona as *naves* com os saquinhos de projéteis de chumbo: "aqui coloco gente dentro" (decl. a Harley, op. cit.). Fisicamente envolvente, uterina, constrói-se a percepção pela tatilidade e movimento, e não pelo olhar – "visão peripatética", antípoda à percepção retiniana proposta pela tradição, pela Modernidade. Registro sensorial, multissensorial, uma vez que às qualidades visuais, táteis e olfativas das obras anteriores soma-se a acústica, a parede de tecido abafando o som do ambiente. À brancura transparente, à mescla de odores incorpora-se o quase silêncio. Diálogo sinestésico em que o corpo/tempo do espectador completa a obra, tornando-o co-autor na relação que é chamado a estabelecer com o objeto/espaço propulsor de sensações. p.95

O observador ambulante redefine o espaço da obra pela concretude de sua presença física, pela densidade das novas significações que lhe empresta. A obra transcende seus limites, se desdobra, indefinidamente impermanente, povoada pela multiplicidade dos pontos de vista, pelas camadas de significação que nela são geradas.

Aberta e flexível, reconfigura o local onde é montada, propõe um tempo/espaço resignificado. Nos "Sonhos" de Kurosawa[1], o personagem se insere no quadro, dialoga com o artista – ações virtuais, possíveis na interface do cinema com o computador. Nas *naves* a inserção é real, objetivada na interação, necessária ao ser da obra como os *parangolés* de Oiticica. Relação ativa, axiológica, que resgata a subjetividade do receptor no processo informacional proposto pelo artista-emitente; proposta dialógica em que "fruição" é experiência de re-conhecimento, é a "fratura" proposta por Greimas, introduzindo um intervalo - uma diferença – no ritmo das coisas, retardando o fluxo, criando um espaço vazio no qual outra coisa possa instalar-se como contraponto aos processos midiáticos desagregadores do cotidiano. "Imagens que tenham tempo", "que saibam esperar" (Peixoto, 1996, p.182), que gerem outros tempos, sustando a fugacidade ameaçadora. "Imagens que respeitam a inapreensível transcendência do mundo, em oposição ao universo da velocidade e da fragmentação..." (id., ib., p.188). p.86

O objeto torna-se circunstância, no corpo-a-corpo da recepção reflexiva, analítica, participativa e crítica. "Não é um objeto fechado e fetichizado, mas sim um processo aberto com uma situação enunciativa que se modifica junto a cada receptor...", podemos dizer com Linda Hutcheon[2]. O artista não se posiciona como fonte única originante do sentido final e autorizado (id., ib., p. 107, cit. Barthes); forças interativas são envolvidas no processo de produção- recepção.

A *nave* é campo imantado, lugar oposto aos "não-lugares", conceito de Marc Augé, áreas que cada pessoa explora de modo individual: saguão de aeroporto, supermercado, centro comercial. Espaços de anonimato, "sinais manifestos da era da globalização" (Ibelings) na cidade homogeneizada, em seus espaços visualmente poluídos, opacos, fragmentados.

Nelson Brissac, organizador do projeto *Arte-cidade*, afirmava em 1996 ser a metrópole "paradigma da saturação", universo caótico e compacto em que nada se pode delinear, nenhum momento fazer-se notar, nenhuma presença afirmar-se (Peixoto, 1996, p.149).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se hoje não há espaço para o olhar contemplativo ideado por Brissac, já que o olhar que deambula na cena urbana não pode mais ver, a arte configura-se como 'lugar'. Como a pintura de Barnett Newman, que para o mesmo autor "Institui uma diferença, inaugura um mundo sensível"; "lugar, quando para além é o caos, onde adquirimos o sentido da presença" (id., ib., p.268-9).

O homem da metrópole se vê, por um lado, sufocado pelo fluxo caleidoscópico de imagens, por outro ameaçado de perder o sentido topo-geográfico pela inserção no ciberespaço, que já foi apropriadamente denominado "éter eletrônico". O sentido de presença centralizadora supõe exercício consciente de orientação do olhar, substituindo a evidência pela vidência; discernindo virtualidade e campo de ação.

A arte pode fornecer esse "anti-ambiente", "contra-situação" (McLuham), espaço qualificado. "Justamente quando a cidade parece desprovida de centralidade e perfil é que pode ser lugar da arte. O advento da arte na cidade, hoje, leva em conta a tensão, tudo aquilo que a inviabilizaria". (Peixoto, op. cit., p. 295).

Nas propostas do Arte-cidade, os artistas invadem o espaço público para metamorfoseá-lo. Ernesto Neto convida aos espaços institucionais, que suas naves transformam em 'lugares'.

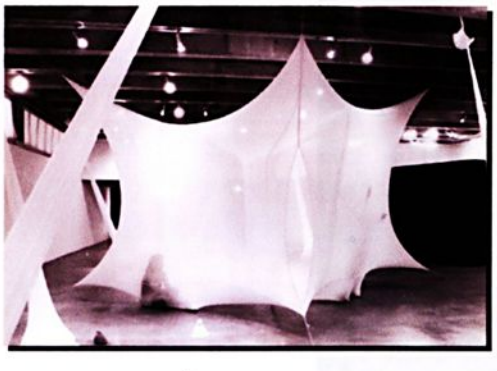


Fig. 25 - ***Nave Óvulo,*** 1998

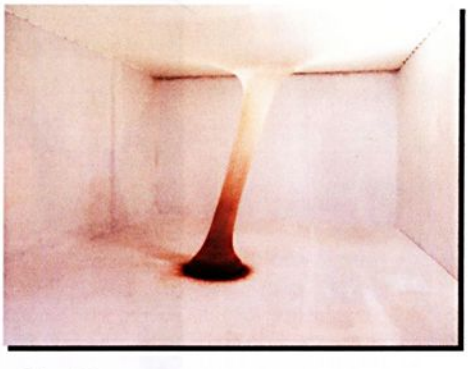


Fig. 26 - ***O céu é a anatomia do meu corpo,*** 1998

"Com essas esculturas agora, eu gostaria de oferecer às pessoas um lugar onde elas se sintam bem, mesmo que seja uma coisa muito rápida" (Ernesto Neto, in Pedrosa, 1999, p.47).

A proposta é romper a categoria 'tempo' mensurável pelo relógio, para requalificá-lo pela densidade da experiência: captura estética que bloqueie os

"movimentos cíclicos e repetitivos" do dia-a-dia, os rituais que nós mesmos estabelecemos por necessidade de segurança ou por inércia, mas que nos sufocam.

"O tempo que você fica lá dentro vai te transformando... é como um habitat. Eu sinto que esse trabalho precisa acontecer numa escala muito grande, com um organismo interno. Para que a pessoa possa esquecer que entrou lá e, para quando ela sair, ter uma impressão diferente do externo também" (id., ib., p. 49).

A experiência de compressão do espaço-tempo invade todos os âmbitos da vida humana na atualidade; atribui-se valor ao transitório, celebra-se o dinamismo, mas isto revela de fato "um anseio por um presente estável, imaculado e não corrompido" para Harvey (2000, p. 291, citando Habermas). "As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o ser e o vir-a-ser" (id. Ib., p. 293).

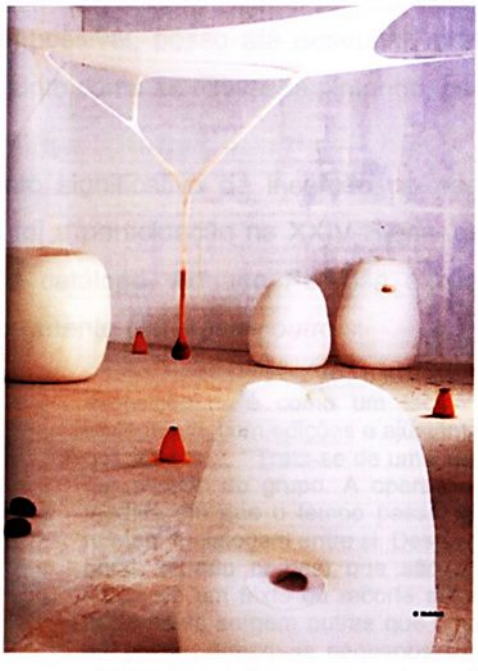


Fig. 27 - ***O habitat*** (det.), 1999

Para Ernesto Neto, viver como seres humanos implica em ter "um corpo particular no tempo, uma espécie de ilha um mundo cultural- físico" (entrevista , in Colant, 2001. Trad. L. M.). Ao tempo orgânico, do dia-a-dia, contrapõe o tempo infinito, cosmológico, dentro do qual o homem se sente minúsculo, ao qual não tem

acesso, apesar de algumas vezes ter a sensação de abarcar o elemento todo – "é uma coisa meio espiritual" (Harley, op. cit.).

Em outro momento, em fala a Paulo Herkenhoff e verbalizando seu interesse pela astrofísica e pela biologia, interliga conceitos na expressão "espaço – tempo cosmobiológico" (2000). Ou ainda, em comentário a sua arte processual:

"Nós estamos pensando no espaço plástico, na geometria da arquitetura, na densidade da escultura. Mas há também um pensamento orgânico nesse sentido, o espaço de troca, de relacionamento. É uma arquitetura orgânica, mas não na forma". "Não se trata de esculpir com formas orgânicas, mas de estabelecer um processo que tenha essa relação orgânica".

Tendo presente este pensamento, torna-se mais significativa a montagem das instalações, concebidas especialmente para cada local, em função da arquitetura. O processo de produção da obra tem em vista o local, mas "A obra começa a ser gestada ali no cérebro, como um ventre , os olhos olham para dentro. Como se o ateliê fosse o cérebro, oco, escuro. Ali começo a fazer a obra". "Fazer maquete é uma coisa impossível, posso até desenhar, prefiro fazer diretamente. Parece uma pintura, me sinto como se estivesse pintando, pelo tipo do processo".(in Harley, op. cit.)

Momento significativo de inserção no espaço e interação com obras de outros artistas foi a participação na XXIV Bienal de São Paulo. No texto "Curadoria, processo" do catálogo, Adriano Pedrosa explica o procedimento de escolha dos artistas do segmento *Um e/entre outro/s*:

> "A prioridade foi a construção da exposição"... "é como um tecido que precisa ser escrito lentamente, com edições e ajustamentos cuidadosos ao longo dos meses"... "`Trata-se de uma exposição coletiva; é preciso dar sentido ao grupo. A operação é fina e aprofunda-se à medida em que o tempo passa, que as obras crescem em número e dialogam entre si. Desde o início há, então, algumas obras (e não nomes) que são apontadas como primeiras linhas de um texto ou recorte sobre a produção nacional. A partir delas surgem outras que amarram questões, adensam relações. Formam-se pequenos conjuntos a partir dos quais abrem-se e atravessam outros. Sento-me com o artista, apresento nosso recorte, nossa leitura, nossa proposta de apropriação. Nesse processo, a formatação, o diálogo e a troca são imprescindíveis. Em determinados momentos, sugerimos novos suportes, novas dimensões, diferentes inserções arquitetônicas. As obras aparecem e se justapõem umas às outras de forma articulada." (Pedrosa, 1998, p. 114).



Fig. 28 - ***Nave deusa***, 1998. À frente, ***Abrigo***, de Edgard de Souza.

Inserida no segmento Um e outro, a *Nave Deusa* é presença marcante, e não só por suas dimensões. As tensões são sutis. A instalação, preparada especialmente para o espaço do Pavilhão, liga-se à produção anterior do artista, mas enquanto as dimensões se ampliam, a relação sinestésica do espectador com a obra se modifica. Não se trata apenas da variável *tamanho* e sim da inserção arquitetônica. O material translúcido dialoga com as grandes janelas de vidro, permitindo uma ambígua relação dentro / fora; localizada junto à curvilínea rampa, a obra pode ser vista de todos os andares, articulando-se com outras obras, outros segmentos.



Fig. 29 - Rivane Neueschwander - ***O trabalho dos dias***, 1998.



Fig. 30 - Edgard de Souza, ***Sem título***, 1997.

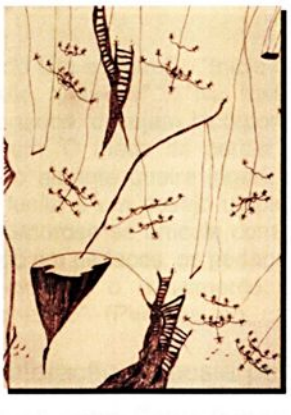


Fig. 31 - ***Sem título***, 1998.

Ladeando os artistas brasileiros, a Nave permite outras associações: é abrigo, junto ao *Abrigo* de Edgard de Souza, para a fragilidade essencial configurada no conjunto das obras deste artista ou de Leonilson; mas a própria *Nave* é efêmera por seus materiais, frágil em seu gigantismo. Os apoios são pós, alguns deles materiais orgânicos, como os usados por Rivane Neuenschwander n'O *Trabalho dos dias*. O vazio do interior da Nave, sua amplidão encontram eco nos desenhos sobre parede de Sandra Cinto com suas linhas finas, seus espaços em branco...

Fetus Female integra também este segmento, Arte Brasileira Contemporânea.



Fig. 32 - Ernesto Neto, ***Fetus Female***, 1995.

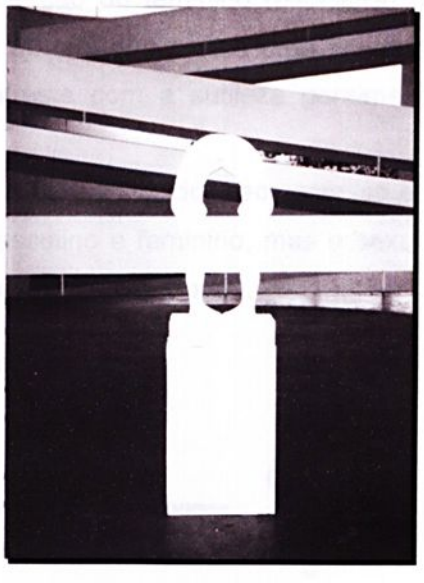


Fig. 33 – Edgard de Souza, ***Sem título*** (dois corpos).



Fig. 34 - Laura Lima, ***Sem título*** (performance), 1998.

> "Este eixo, o do Um e Outro"... "Inicia-se com o tema calibalístico da fusão amorosa"... "Na fusão amorosa, os dois amantes, apaixonados, desejam incorporar um ao outro, fundir-se, tornar-se um. O medo de perder o outro objeto amado faz com que o amante queira ingerir e deglutir o outro"... "Infelizmente a fusão é um desejo utópico fadado a ser frustado..." "A fusão amorosa se articula com o duplo, a simetria, o espelho, o corpo em pedaços, os pedaços de corpo, a carne, a pele, a cicatriz, o nascimento, a invaginação, o abrigo, a nave, o entorno". (Pedrosa, op. cit., p. 100).

Ou, acrescento, com a engravidação. Na interação proposta pela Curadoria, destaco o diálogo possível (sobre a fusão impossível) entre *Fetus female*,

a performance proposta por Laura Lima, o objeto *Sem título* (cápsula de vidro, água destilada, vaselina líquida, mercúrio) de José Resende, o registro em foto *Diálogo: óculos* de Lygia Clark, a escultura *Sem título – Dois Corpos* de Edgard de Souza, e o conjunto de obras de Leonilson, entre interações possíveis no segmento.

Por fim, *Boca Vênus*, no Núcleo Histórico, "contamina" a sala Dadá e Surrealismo. O que instiga aqui não é a sutileza mas a obviedade, exercendo fascínio ao olhar erotizante, tornando mesmo difícil a não-afecção. Além disso a pequena figura esteatopígica remete diretamente às *Vênus* paleolíticas, ao seu sentido conhecido. Mas me atenho à visualidade: à qualidade tátil da boca, à forma que se adapta às curvas da figura, à inserção do feminino (escultura) no masculino (corpo). As dimensões da foto (100 x 80 cm) dão à obra uma presença forte, reforçam a sobrecarga sígnica, em contraste com a sutileza geralmente presente na obra do artista.

"Meu trabalho... fala do finito e do infinito, do macroscópico e o microscópico, do interno e externo, do poder masculino e feminino, mas o sexo é como uma serpente, ele escorrega por tudo" (Ernesto Neto, in Colant, 2001.).



Fig. 35 – ***Boca Venus***, (registro de performance).



Fig. 36 – ***Vênus de Lespugne***, c. 24000 aC.

Quando as *naves* são construídas em museus, inverte-se a relação tradicional, já que é a obra que se apossa do espaço institucional, tradicionalmente destinado a guardar (conter) objetos de arte, tendo como objetivo a conservação. Aqui não é a memória do passado que importa, mas a experiência de tempo – espaço vivida pelo observador no objeto efêmero, o fragmento de realidade que, como *detenção no tempo* é chamado a viver transitoriamente. O museu é então resignificado. Se Rothko criava "capelas" para suas pinturas, preocupado em afastá-las do museu – signo por ser este espaço de narrativas históricas, "mausoléus", Ernesto Neto assume o museu como espaço de arte como assume a galeria como canal de venda e representação: é o modo como artista e público ocupam os espaços artísticos que lhes emprestam significação, ou que destituem a arte de sentido.

Ernesto Neto tem construído instalações em galerias e museus no mundo todo, atestando o reconhecimento internacional que sua produção tem alcançado. Tem-se apossado de espaços tornados artísticos, como o armazém de um píer na Bienal de Veneza (1998), uma antiga garagem em Bruxelas (1999), a reserva indígena de Zia no novo México (2000). Tem estabelecido interfaces com outras manifestações culturais, como o cenário para show de Marisa Monte, ou a instalação – performance – figurino concebida para seu casamento com a designer gráfica Lili Kemper, no MAM do Rio de Janeiro, em dezembro de 2000.

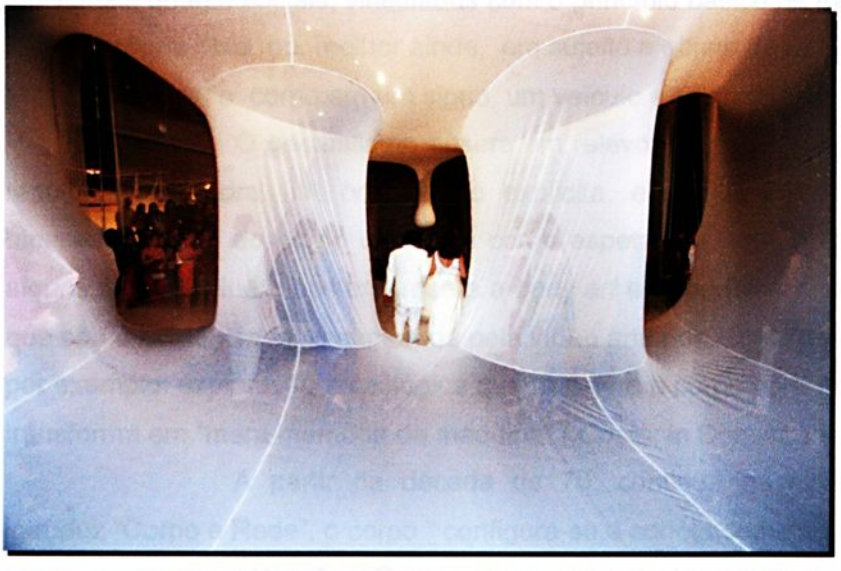


Fig. 37
Os Noivos



Fig. 38
Lili

NOTAS

1 Alusão ao episódio "Os corvos", sobre Van Gogh, um dos 8 episódios-parábolas que compõem o filme – 1990

2 A citação, fragmentada, foi retirada do texto sobre "Teatro épico e arte Pós-modernista", 1991, p.277

5. NU PLASMÁTICO

A dimensão corpórea é um dos paradigmas da contemporaneidade em arte. Artistas, individualmente ou em grupos, tomam a própria figura como material e ferramenta para a arte; desenvolvem um "discurso do corpo" que investiga suas capacidades, podendo chegar ao limite do exibicionismo masoquista (Günter Brus e o Grupo de Viena , Gina Pane). Para Jorge Glusberg , a performance se distingue da arte corporal por incorporar " outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte " (1987, p. 43) . Transformar "o corpo em um signo, um veículo significante " (id. ib., p. 76)

O gestualismo pusera em relevo o "corpo implícito", de cuja ação resultava o quadro. A *body art* o explicita, em ações que podem chegar à hipervisibilidade do corpo oferecido como espetáculo. Mario Costa assinala que alguns artistas diluem posteriormente a *body art* em "performances multimidiáticas", que são a tendência mais explorada pela vídeo arte dos anos 70-por Bruce Nauman, por exemplo: exploração tecnológica que transfere o corpo para novas mídias, que o transforma em "mera memória de máquina" (Costa, in Domingues, 1988 , p. 308).

A partir da década de 70, continua na síntese histórica que introduz "Corpo e Rede", o corpo " configura-se e conota somente como signo, como fundo e como prótese". Como signo, na ampla gama de comportamentos esportivos, dietéticos, medicinais: é o corpo mercantilizado da moda – "nunca tantos corpos... em um tão grande vazio" (id. ib.). Ou o corpo como fundo, cujo fim é o uso, da engenharia genética, das próteses tecnológicas, dos transplantes, da cirurgia estética. Como terceira tendência, o corpo - prótese: as tecnologias (extensões do corpo, suas próteses) modificam em movimento de refluxo as funções do corpo: levariam à " obsolescência e à superação da espécie" em um mundo pós-biológico ?

Afirmar a obsolescência do corpo é constatar a crise do princípio de individuação –" é sobre esta absoluta e irrepetível individualidade do corpo que se edificam as noções de "eu" e de "sujeito" (id. ib., p. 311). Desponta entretanto uma possibilidade de salvar, se não o indivíduo, ao menos a espécie, a *corporeidade*, na atividade mental comum sempre reconhecida pela filosofia, e não restrita ou dependente da singularidade do "sujeito empírico". O desenvolvimento tecnológico, se induz à "relativa dissolução do corpo e do eu", pode provocar a

amplificação da comunicação em rede, "um exterior e material órgão da espécie..." (id. ib., p. 313).

No âmbito da arte, conclui, o "sublime tecnológico" suplantaria a estética tradicional superando as categorias personalidade artística, obra, inspiração, fruição...

A produção de Ernesto Neto é contraponto a todas as tendências apontadas por Costa em "Corpo e Rede". A fisicalidade do corpo, base da experiência sensível do real, afirma o princípio da individuação.



Fig. 39 – *Arco ventre*, 1999

Nas falas, na obra, explicita-se a mitologia particular de um artista jovem, emocionalmente integrado, consciente de seu lugar no mundo. A dimensão espiritual funde-se à sensualidade; o corpo está sempre presente no rastro do fazer artesanal, em signos, em performances. As ações performáticas que protagoniza são momentos vividos no circunscrito espaço da casa, do ateliê ou galeria, e registrados em vídeo ou foto.

Corpo interagindo com seus próprios objetos (*Arco Ventre; Boca Vênus),* corpo suporte (*M.E.D.I.T; Fetus Female*), partes do corpo moldado (*ComCreta Sonho; Ringue... Ringue; Mente, eu, segredo (masculino),* etc...)

"O tempo e o corpo são as únicas coisas que tenho. Com eles, crio minha razão e meu desejo" (Ernesto Neto, in Moraes, 1994.)

A figura do corpo igualmente aparece no fac-símile enviado pelo artista à curadoria da XXIV Bienal de São Paulo (28 de julho de 1998). Figura fantasmagórica, frágil registro fadado a desaparecer. A quebra do sentido de totalidade corpórea trabalhada nas performances sede aqui lugar à ambigüidade, a figura perde densidade, esvanece. É figura sem forma definida, sem tatilidade. A imagem foi enviada por fax, e desaparecerá como condição da própria técnica utilizada. Ficará, como outras obras, em registro no catálogo – mas o que importa é o gesto do envio, rápido recado, questionador talvez, pergunta que não pede resposta.

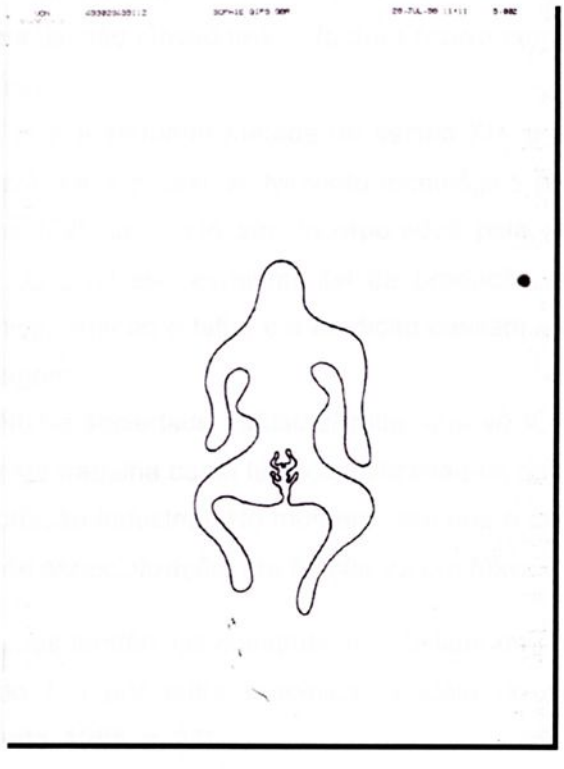


Fig. 40 - Fax enviado por Ernesto Neto à Bienal de São Paulo – 28.07.1998

II – DEGLUTIÇÕES, CONTÁGIOS, SIMILARIDADES

1. INTERFACE COM A TECNOLOGIA INDUSTRIAL (CONSTRUTIVISMO)

A tradição escultórica ocidental utilizou granito e outras rochas, argila e madeira, mas sempre privilegiou o mármore e bronze em sua produção; estes eram considerados materiais *dignos* da ação criadora do artista, ao aplicar seu dom e destreza manual na elaboração de objetos únicos feitos para durar eternamente, porque manifestação de atributos divinos: o dom de criar, o domínio do Belo. Todas essas noções são reformuladas pela Modernidade, sendo que a categoria *material escultórico* selecionado pelo artista tem papel fundamental no processo de renovação da arte. Se Julio González, Archipenko, Bourdelle e principalmente Brancusi são inovadores, a ruptura ocorre com os Construtivos, com Dadá e os Surrealistas.

Entre a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, a pesquisa científica e o desenvolvimento tecnológico propiciam à indústria a utilização de novos materiais, que são incorporados pela arte: ferro, aço, vidro, cimento, plástico... O processo experimental da produção artística renova-se do ponto de vista técnico, quando o talhe e a fundição passam a coexistir com o corte, solda, encaixe, colagem...

Numa sociedade industrializada, que vê a tecnologia como valor incontestável, o artista trabalha como técnico, utilizando-se dos mesmos materiais e ferramentas da produção industrial. No momento em que a capacitação profissional torna-se sinônimo de especialização, em função da produtividade,

"... as tendências construtivas substituíram a concepção romântica do artista inspirado (...) por outra empirista: a idéia do artista como produtor especializado..." (Brito, 1985, p. 27).

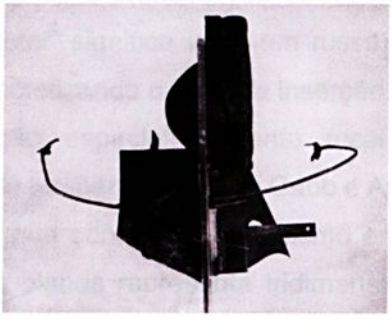


Fig. 41 - Vladimir Tatlin, ***Relevo em ângulo***, 1915. Ferro

A ruptura dá-se em 1914, na Rússia, quando Tatlin liberta-se da influência de Picasso e constrói seus *contra-relevos.* Utilizando placas, lâminas, fios e redes de metal – elementos naturais mas transformados industrialmente e manipulados pelo artista – Tatlin busca a especificidade do valor escultórico. O amadurecimento da pesquisa envolve três aspectos indissociáveis: a relação forma-fundo, o tratamento do volume, a inserção deste no espaço. O escultor rompe a vinculação com o suporte bidimensional da pintura, ao abolir a placa circundante. Os planos se interseccionam, a massa é abolida, o volume abre-se inserindo o vazio como valor construtivo. Os *contra-relevos* são presos ou suspensos, no ângulo entre duas paredes ou no muro plano, por fios de arame ou parafusos. Inseridos no espaço que os rodeia, "materiais reais no espaço real" como conceituava o próprio artista (Vallier, 1986, p. 135), representam o ponto focal de seu interesse; sua ação se dirige posteriormente para o aspecto utilitário do projeto, como meio de interação do artista com a sociedade, e desenha modelos de roupas, móveis, objetos de cerâmica.

Além das atividades como artista revolucionário e como designer socialista, dois projetos que não pode levar a cabo: o conhecido *Monumento para a III Internacional* e *Letatline*, projeto de planador. Tatlin é aqui o utopista, que sonha dominar espaço e tempo. O *Monumento* foi concebido como uma estrutura espiralada em diagonal, de 400 m. de altura; no interior, um cilindro, um cone e um cubo de vidro – superpostos e destinados a salas de conferências e reuniões, administração, centro de informação, reproduziriam o movimento de rotação da terra anual, mensal e diário, respectivamente. Arquitetura – signo, o projeto representa o dinamismo da vida social e do processo revolucionário, apesar da inviabilidade de sua construção.

Com *Letatline* o designer planejava incorporar o movimento orgânico ao objeto, estudando o primeiro vôo de insetos que ele criava com esta finalidade. O planador ("letat" significa *voar*, em russo) possibilitaria o domínio do tempo e espaço reais, concretizando o ideal da inserção obra-realidade.

A relação espacial é ponto focal na produção escultórica Construtiva, destacando-se também em Naum Gabo e Antoine Pevsner. Na segunda década do século, Gabo, que conhecera o Cubismo em Paris, cria algumas obras em que a intersecção de planos representa tridimensionalmente a 'fragmentação

poliédrica dos volumes' buscada por Braque e Picasso no período Analítico do Movimento francês.



Fig. 42 - Naum Gabo, ***Cabeça Construída nº. 2***, 1916, Metal.

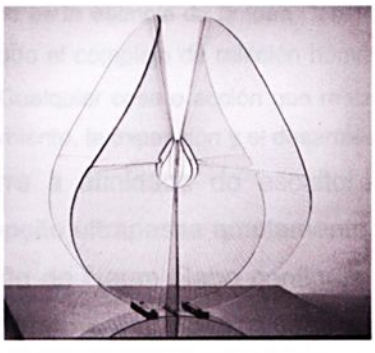


Fig. 43 - Naum Gabo, ***Variação Translúcida de tema esférico*** Versão de 1951 do original de 1937.



Fig. 44 - Antoine Pevsner, ***Coluna***, 1952 Bronze e latão

Inicialmente influenciado pelo irmão, Pevsner desenvolve uma linguagem autônoma ao optar por materiais e procedimentos próprios: trabalha com metais, preferencialmente em lâminas soldadas, explorando as possibilidades estéticas decorrentes das superfícies laminadas com seus efeitos de cor, das aberturas com suas sombras mais ou menos densas. Dissociando *resistência* do fator *massa*, suas formas criam uma relação espacial marcada pela tensão e força dinâmica, em estruturas ovóides ou verticalizadas.

O enfoque construtivista que foi direcionando o trabalho de todo o grupo de artistas russos em direção à nova arte, plasticamente revolucionária, foi um processo de depuração. Buscam formas *puras, absolutas*, e ao distanciar-se da figuração, incomoda aos escultores o fator *massa*, tradicionalmente vinculado à noção de equilíbrio estático.

Naum Gabo orienta a seleção de materiais para o vidro e plástico, ao pesquisar formas leves e translúcidas. As superfícies e linhas que as delimitam predominam sobre o volume, e o jogo de cheios / vazios desvincula-se de efeitos de sombra e luz.

Gabo foi também teórico, sendo de sua autoria o "Manifesto Realista" de 1920, também assinado por Pevsner, e o texto "Escultura: a talha e a construção no espaço" datado de 1937 (Chipp, 1988, p. 333 – 41), do qual extraio:

> "As formas que estamos criando não são abstratas, mas absolutas. Estão livres de qualquer coisa já existente na natureza e seu conteúdo reside nelas mesmas."

> "Toda forma que se torna "absoluta" adquire vida própria, fala a sua linguagem própria e representa um único impacto emocional, ligado apenas a ela". (id. p. 340)

"Abstracto no es la esencia de la Idea Constructiva que yo profeso. La idea significa más para mí. Supone todo el complejo de relación humana com a vida. Es un modo de pensar, actuar, percibir y vivir... Cualquier cosa o acción que realza la vida, la impulsa y añade a ella algo en la dirección del crecimiento, la expansión y el desarrollo es constructivo."

Daí decorre a afinidade do escultor com questões relativas a espaço e tempo, cuja concepção ultrapassa amplamente o enfoque plástico. Melhor dizendo: a arte-representação de Naum Gabo configura espaço como contexto da vida plenamente humana, tempo como possibilidade de aprimoramento em nível individual e social. Por este motivo vincula a elas a questão do movimento que, como vimos, também seduzia Tatlin. No "Manifesto Realista", explicitando o programa do Construtivismo, aquele proclama:

> "5 - Renunciamos à *ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plásticas e pictórica.*
> Afirmamos *nessas artes um novo elemento: os ritmos cinéticos, como as formas básicas de nossa percepção do tempo real.* (Chipp, op. cit., p. 332)

O texto de 1937 demonstra, inclusive com desenhos, que continua a pesquisa nesse sentido, tentando representar a "energia do movimento"; mas não chegou a uma solução satisfatória com suas *Construções,* e reafirma serem os ritmos cinéticos

> "Uma parte nova e essencial de nossa obra escultórica, por serem as únicas expressões reais possíveis das emoções de tempo".
> **"Para trazer o tempo como uma realidade à nossa consciência**, para torná-lo ativo e perceptível, **precisamos do movimento real** de massas substancias removíveis no espaço.
> A existência das artes da música e coreografia prova que a mente humana deseja a sensação de ritmos cinéticos reais desenvolvendo-se no espaço" (...)
> "A mecânica ainda não chegou à fase da perfeição absoluta, na qual possa produzir movimento real numa obra de escultura (...)".
> "Assim a solução desse problema é tarefa para as próximas gerações".
> (Chipp, id. ib. p. 338-9, O grifo é meu).

O vaticínio do teórico Gabo cumpre-se literalmente na arte Cinética, e adquire nova dimensão na produção de arte a nós contemporânea[2].

Se conceitualmente Gabo vai além de seu tempo, atua entretanto como *escultor*. O contexto cultural da época, voltado para a especialização do

trabalho, não lhe permite ultrapassar o horizonte de sua atuação específica: age como *construtor de formas*, no âmbito da visualidade.

Ronaldo Brito, analisando as relações dos projetos construtivos com a política cultural vigente nos países em que se desenvolve a tendência, afirma que suas propostas

> - "adotam uma perspectiva claramente reformista ou utilitária", com "uma integração quase necessariamente acrítica no processo de produção vigente", utilizando os recursos industriais disponíveis, na Banhaus; ou
> - "tendem a um utopismo especulativo" "(..) e sublimante (é o caso dos delírios vagamente platônicos de Mondrian"; ou ainda
> - "politizam a arte e buscam transformá-la numa arma ideológica", em função da construção de uma nova sociedade.
>
> (Brito, 1985, p. 18)

Apesar dessas variações, o projeto Construtivo move-se no âmbito da racionalidade e da crença no progresso, traços do Positivismo do século XIX; afirma o sujeito cartesiano, construtor de uma civilização tecnológica, adotando uma postura acrítica com relação a esta, otimista frente ao futuro e a suas próprias conquistas. Pensa a sociedade como um devir utópico. Sua arte-representação tem também a função didática de estetizar a sociedade. Sua visão de homem é dualista, marcada pelo primado da razão... limites, todos esses, que Dadá e o Surrealismo tentam transpor.

NOTAS

1 "'Abstrata' não é a essência da Idéia Construtiva que professo. A idéia significa mais para mim. Supõe todo o complexo de relação humana com a vida. É um modo de pensar, atuar, perceber e viver... Qualquer coisa ou ação que realça a vida, e a ela acrescenta algo em direção ao crescimento, à expansão e ao desenvolvimento, isto é construtivo" (trecho de carta de N. Gabo a H. Head, in Head, 1964, p. 114. Trad. Daniel Alberto Rojas).

2 Refiro-me a manifestações que têm o corpo como suporte, que incorporam a ação e todos os sentidos, que têm o movimento registrado por novas técnicas, que tornam o espaço e o tempo 'ativos e perceptíveis'.

unesp

2. DUCHAMP – A ARTE EM XEQUE - MATE

Emprego o termo *ação duchampiana* referindo-me à apropriação de objetos industrializados e utilizados como material artístico.

Duchamp concebe os *ready made* a partir de 1916, apesar de alguns desses objetos já estarem em seu ateliê de Paris há dois ou três anos. Produzidos industrialmente, desgarrados de sua função utilitária, visualmente indiferentes, alheios à questão do bom ou mau gosto, os objetos escolhidos são vinculados a outra categoria, a do objeto de arte. Substitui-se a elaboração pela *idéia*. "Eu tenho medo da palavra "criação".

"... no fundo não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? (Cabanne, 1987, p. 24).

É assim, como *coisas*, que Duchamp se refere a suas produções.



Fig. 45 - ***Roda de Bicicleta, 1913***

Frequentemente Duchamp utiliza palavras homófonas, propondo a leitura fonética do título em francês. Entretanto, não há certeza quanto ao motivo da montagem - talvez pelo fato de *roue* (roda), quando colada foneticamente a *sellette* (banco) transformar-se em *ruisselet* (pequeno riacho ou, em sentido figurado, aquilo que corre). (Mink, 2.000)

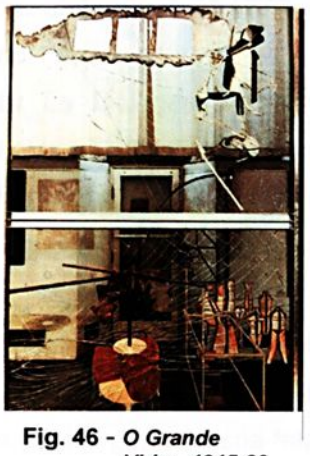


Fig. 46 - ***O Grande Vidro, 1915-23***

O fazer artístico não se identifica com o ato de pintar ou esculpir, mas está presente no gesto que transforma arte em idéia. Procedimento conceitual, de quem afirma que é "muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor "(Mink, op. cit. p. 29); Duchamp refere-se a Roussel, autor de *Impressões da África,* cuja qualidade poética, complexidade de linguagem,

homofonias e imagens insólitas abrem-lhe novos horizontes, ao ser rejeitado pela ortodoxia cubista. A leitura de Lautréamont e Malharmé, a troca de idéias e a amizade com Apollinaire, Man Ray e Picabia, os estudos de física e matemática, alimentam igualmente suas reflexões. Mas a fonte de sua iconografia tanto pode ser Roussel, Picabia, um moedor de cacau observado na vitrine de uma doçaria, ou a ilustração de catálogos comerciais; e as mesmas figuras podem repetir-se em várias obras.

O enigma está no encadeamento de suas idéias, o desafio na tentativa sempre frustrada de *interpretar* suas imagens. Nas três *Caixas* com réplicas de esboços e anotações, reproduzidas em quatro ou cinco exemplares, o artista deixa uma série fragmentária de idéias e imagens – mas com elas se monta um caleidoscópio, não um quebra-cabeças. Os fragmentos de sentido possíveis eludem o observador, o signo duchampiano é ícone e não símbolo. Seu labirinto de signos p.78
não tem saída possível ao olhar limitado pelo reconhecimento e à mente dispersa em elucubrações metafóricas. Os códigos da tradição fazem da visualidade pura a contestação do que ele chamava a *servidão manual* do artista em função da *pintura retiniana* (Cabanne, idem, p. 69, 73). Nesse sentido, a lenta elaboração do *Vidro* e o gesto de seleção dos *ready-made* têm o mesmo significado.

Herbert Damisch, em texto que titula *La Défense Duchamp*, vincula a paixão do artista pelo jogo de xadrez à sua atividade artística. O tema é também enfocado nas entrevistas que Pierre Cabanne faz com o artista, e oferece um rico material de refexão sobre a importância de sua produção e pensamento para a Arte do século XX.

O interesse pelo jogo acompanhou Duchamp durante toda a vida, e polarizou sua atividade quando parou de produzir arte (ou assim fez crer). Apesar da indiferença generalizada por qualquer tipo de atividade, tônica geral da sua fala a Cabanne, podemos deduzir que havia seriedade, empenho, convicção em seus gestos – outra forma de paixão. Duchamp não joga xadrez pela competição em si:

> "... quand vous faites une partie d'échecs, c'est comme si vous esquissiez quelque chose, ou comme si vous construisiez la mécanique que vous fera gagner ou perdre. Le côté compétition de l'affaire n'a aucune importance, mais le jeu lui-même est très, très plastique, et c'est problablement ce qui m' a attiré" (Écrits, p. 183 – citado por Damisch, 1979, p. 71)[1].

A Cabanne explica esse caráter plástico do jogo: a partida é mecânica pelo movimento, é um desenho, sua beleza está em imaginar o movimento e o gesto - tudo está "dentro da massa cinzenta" (1987, p.28).

E continua, conscientemente associando o desenho do jogo e o jogo da arte:

> "La peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou retinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension".... "On ne peut considérer la position des pièces sur l'echiquier sans la référer à une fin mentale. La transformation de l'aspect visuel em matière grise est ce qui se produit toujours aux échecs, et ce qui devait se produire em art" (Damisch, op. cit. p. 72)[2],...

....na mente do artista e do observador, chamado a participar no jogo de intelecção da obra. Duchamp dá "tanta importância àquele que o vê quanto àquele que a faz", "acredito muito na lado *medium* do artista" (Cabanne, op. cit, p.122).

Sua estratégia coloca a arte em xeque-mate. No prefácio à 1ª. edição de seu livro, Cabanne afirma que os atos e escolhas do artista viraram

> "radicalmente pelo avesso o patrimônio cultural e plástico de quatro séculos de humanismo. Destruíram o conforto intelectual de uma época em que os museus são sempre considerados como lugares de culto e os *mestres* como semideuses...." (id. ib. p. 11).

As concepções de Duchamp abalam o sistema de arte como um todo: inspiração como processo de criação, execução hábil, assinatura qualificadora, condição aurática devida à unicidade, função ritual do culto do belo, preservação para a eternidade, museu-templo, sapiência da crítica, valor como investimento...

Nada escapa ao efeito dominó de cada um de seus gestos, que incitam a *pensar* arte; cético e irônico, instiga à revisão do estatuto da arte na sociedade ocidental, subverte os rituais de sacralização com sua produção, com seus gestos, sua vida. Dribla a fama que já o esperava em Nova York, depois do escândalo e da atenção despertada pelo *Nu descendo a escada* no Armory Show. Assina as obras com seu próprio nome, ou como "Rose Sélavy", "R. Mutt". Os objetos produzidos em série e tornados obras de arte como *ready made* ora são submetidos à crítica e enviadas ao museu, ora vendidos a amigos, ou apenas ficam no ateliê; e naturalmente podem ser substituídos na eventualidade de uma perda. Seu próprio silêncio, ou a atitude aparentemente indiferente diante de tudo, parecem

unesp

ser atuação do artista consciente das relações arte-ideologia, e de seu próprio papel na sociedade.

> "A ruptura de Duchamp está em sua própria posição frente à arte, no ato mesmo de pensá-la enquanto sistema integrado ao campo ideológico da sociedade". "... por compreender as regras de funcionamento da instituição-arte, Duchamp não investigava formas para o objeto de arte, pesquisava diretamente formas de fazer arte". "... sabe que ser artista é tomar parte de um jogo com regras estabelecidas...". (Brito, 1985, p. 28)

A acuidade e o ângulo de visão em que se coloca lhe permitem apreender todas as implicações concernentes às condições produtivas da era industrial e às estruturas mentais do homem moderno. Mantém-se no âmbito do sistema de arte capitalista ao utilizar seus signos, mas carnavalizados. Se Benjamin *propõe* uma política artística a ser assumida pelo cinema, Duchamp *age* política e eficazmente; sua prática artística aponta mas já afronta, pela inversão, todos os aspectos relativos à obra de arte na era da industrialização: da produção da obra ao status do artista; do lugar que o objeto-arte ocupa na sociedade aos canais de circulação; dos espaços de exposição ao valor-investimento do mercado de arte. Desafia e deixa sem escapatória a sociedade capitalista e seus valores, antecipando a possibilidade de absorção institucional ou mercadológica e a decorrente perda de eficácia de sua arte revolucionária. E, invertendo novamente seus gestos sígnicos, deixa uma obra póstuma, *Dados: 1º. A queda de água, 2º o gás de iluminação*, montada no Museu de Arte da Filadélfia.

p.97, p.88

Duchamp é protótipo do artista do século XX. Inserido cronologicamente na Modernidade, é apenas a partir da década de 60 que os desdobramentos de suas reflexões, intuições e gestos artísticos são incorporados à produção de arte. Mesmo na época da última entrevista, dois anos antes de seu falecimento em 1968, o artista não percebia ainda todo o significado de seu gesto de ruptura, apesar de assumir o epíteto:

> "...Suponho que todas as novas gerações desejam um protótipo. Desempenho este papel no caso. Gosto muito. Mas isto não significa nada além disso. Não existe semelhança flagrante entre o que fiz e o que se faz hoje" (Cabanne 1987. p. 161).

Existem entretanto analogias entre o trabalho de Duchamp e propostas de arte a partir da década de 60. Pouco antes afirmara McLuham: "O artista apanha a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que ocorra seu impacto transformador" (1979, p. 84 – o texto foi publicado em 64).

unesp

Numa visão sincrônica, situo Duchamp como artista contemporâneo, e estabeleço analogias com a obra de Ernesto Neto.

Ernesto Neto deglute Duchamp, sem negar nem identificar-se com sua produção. Apesar das analogias, há grande diversidade entre os *ready-made* (cf. Paz, 1977) e os objetos do artista brasileiro:

D: Dissolve a noção de obra de arte
EN: Produz obras, objetos únicos

D: Nega a técnica
EN: Elabora artesanalmente

D: Objetos neutros: não belos, interessantes, agradáveis ou repulsivos.
EN: Objetos poéticos

D: Racional. "Sou um interessado em idéias , não em produtos visuais." (revista Veja)
EN: Sensível, sensorial

D: Trocadilho. "O significado original desaparece sob o novo título e ponto de vista." (Venancio Filho, 1989, p. 66-7)
EN: Senha. Ou poema. Título obscuro, instigante.

Os dois artistas propõem a participação criadora, ativa e crítica do observador, não pela manipulação do objeto, mas pela instigação ao *fazer pensar*.

NOTAS

1 "... quando você joga uma partida de xadrez, é como se você esboçasse alguma coisa, ou como se você construísse a mecânica que o fará ganhar ou perder. O aspecto competição da ocupação não tem nenhuma importância, mas o jogo em si mesmo é muito, muito plástico, e provavelmente foi o que me atraiu". (trad. Lucia Muller)

2 "A pintura não deve ser exclusivamente visual ou retiniana . Ela deve ter em conta também a matéria cinzenta, nosso apetite de compreensão"... "Não se pode considerar a posição das peças sobre o tabuleiro sem referi-la a um fim mental. A transformação do aspecto visual em massa cinzenta é o que acontece sempre no xadrez, e o que deveria acontecer na arte". (trad. Lucia Muller).

3. O ACASO COMO PROCEDIMENTO

3.1 DADÁ

Atendo-me aos objetivos deste trabalho, destaco da multiplicidade de experiências que a História da Arte denomina Dadá os aspectos mais pertinentes da obra dos alemães Schwitters e Ernst.

"Como o Dadaísmo não tivesse um programa no sentido como é entendido pelos historiadores da arte, tornava-se aquilo que cada um dos seus membros dele fazia..." (Richter, 1984, p.8)

Em texto do catálogo da exposição *Dadá 1916-1966*, que tem especial interesse por ter sido redigido por um dos participantes do Movimento, Hans Richter salienta o caráter revolucionário do Dadá na Alemanha pelas investidas contra a autoridade, a par das ruidosas e provocativas manifestações anti-tudo que o caracteriza neste e em outros países. Para o autor, Hannover e Colônia distinguem-se além disso como centros de criação artística: Kurt Schwitters "dimensionou o Dadá como arte" (id. ib., p. 11) e, como Max Ernst, tem importante papel na produção escultórica do século XX.



Fig. 47 - Kurt Schwitters, *Merzbild 25*, 1920



Fig. 48 – Max Ernst, *Fruto de uma longa experiência*, 1919

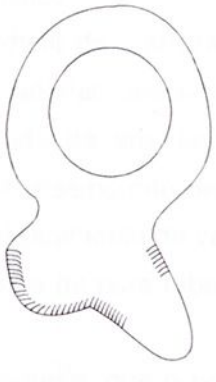


Fig. 49 - Berloque. Arcy-sur-cure Aurinhacense II, c. 25.000 aC. (cópia aproximada)

A coleta de elementos encontrados casualmente, que foi há cerca de 35.000 anos o primeiro procedimento artístico do homem, é retomado nas primeiras décadas do século XX.

Na produção dos dois artistas dadá, a categoria *material artístico* da tradição erudita ocidental cede lugar a possibilidades ilimitadas de apropriar-se de *coisas* (sejam elementos naturais, fragmentos de matéria industrializada ou lixo) e reaproveitá-las no contexto da arte. A coleta fornece material que é rasgado, serrado, pregado, colado.. Não 100 anos apenas, mas anos-luz separam o gênio Romântico do apanhador de detritos, *bricoleur* cujo gesto casual e ação pragmática substituem a inspiração das musas pelo processo inconsciente de seleção de material.

Caracterizando Dadá como "mobilização do inconsciente" pelo acaso, Jean Arp e Richter o tomam como "a bússola e a marca que identificava a novidade", a "justificativa estética" do Movimento:

"A lei do acaso, que reúne em si todas as leis e que nos é tão incompreensível como o princípio do qual emerge toda vida, só pode ser experimentado (sic) se nós nos abandonarmos totalmente ao inconsciente. Afirmo que, aquele que obedece esta lei, cria vida pura" (Arp, in Richter, op. cit, p. 6)

Já não vigoram, como critérios de atribuição de valor, códigos pré-estabelecidos ou convenções. A inteligibilidade óbvia, porque baseada no reconhecimento, desestrutura-se na medida em que o registro do mundo visível é substituído pelo acesso ao inconsciente como procedimento artístico.

A durabilidade, que condicionava a possibilidade de eternização da obra de arte, dissipa-se pelo caráter efêmero do próprio material: descartado, descartável. O culto do belo, fator tão vinculado à sacralidade da arte porque sincronizava o gesto do artista-criador à ação do próprio Deus, desmorona diante dos ícones Dadá. A perda da condição aurática provoca um deslocamento de valor; rejeitando os cânones da arte, o artista ultrapassa a negatividade da pura rebeldia para constituir-se como inventor de nova linguagem.

Ao estatuto da Arte pertencia o erudito, o sagrado, que o poder constituído selecionou ao longo dos séculos, catalogou e guardou no templo-museu . Se os manifestos e festivais futuristas investiram com sua palavra irreverente e demolidora contra o Sistema, Dadá vai mais longe, ao incorporar esse inconformismo e ironia à própria linguagem da arte.

Richter e Hugo Ball tiveram grande clareza na percepção da "verdadeira natureza do Dadaísmo, isto é, sua dupla natureza"; o acaso conciliava-se com a "busca de uma ordem".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> "'Jamais darei as boas vindas ao caos', explicava Ball, em 1917, e eu mesmo proclamava, em 1919, na grande noitada dadá no *Kaufleute*, através do título de meu discurso, o nosso credo dadaísta: "Contra, sem, para o Dadaísmo": o sim e o não de mãos dadas.
>
> Entre a liberdade absoluta e a nova ordem despontava o espaço vital, o problema da arte e da anti-arte dadá. Conciliar o espontâneo e o planejado 'passou a ser também a verdadeira meta de trabalho...' " (Richter, op. cit. , p. 6-7).

A irreverência e humor contemporâneos permitem perceber a postura maniqueísta impressa no conceito *anti-arte*, que desconsidera a ambigüidade, a diferença, a incerteza – 'o sim e o não de mãos dadas'. Freqüentemente, os próprios participantes do movimento referiam-se a ele como 'anti-arte', 'morte da ante', conceitos que têm forte carga sacralizadora e têm que ser revistos.

> "Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a condição mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática de seu material". (...) "aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações..." (Benjamin, 1986, p. 191)

p.88

Re-significando a arte, Dadá amplia e ao mesmo tempo antecede o filósofo, que alude ao Movimento dessacralizador, e ressalta o escândalo como atitude que substituía a *contemplação* pela *distração*; mas que, pelo fato de envolver o público, correspondia à percepção tátil utilizada pelo cinema como recurso de mobilização do espectador.

"A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado". (Benjamin, op. cit. p. 194)

Apesar da ampla difusão do Movimento, e do papel representado por Dadá na arte do século XX - que se pode hoje melhor avaliar estabelecendo sincronias com a produção contemporânea - grande parte dos historiadores ainda afirma que a postura Dadá é demolidora:

"In essence, the most destructive aspect of Dada was the way in witch it questioned the nature of art it self"[1]. (Lucie – Smith, 1977, p. 40)

O que faltaria a Dadá para ser reconhecido como Arte: *materiais dignos*, procedimentos *nobres*, se os que elege são os mais adequados para sua Arte-representação? O insólito, o lixo, o imprevisível adquirem parodicamente valor como signo. p.97

A ironia Dadá investe contra o excesso de seriedade com que a arte sempre foi cercada – entretanto, manifestações culturais burlescas tiveram, antes dele, reconhecimento na tradição cultural do Ocidente: as festas gregas da primavera, a comédia, o carnaval, a caricatura...

Dadá desestrutura os cânones, tal como se tinham firmado ao longo de séculos de formação cultural do Ocidente, inclusive no tocante às fronteiras entre a cultura popular e erudita. O burlesco sempre tivera lugar, mas em seu contexto delimitado, organizado, segmentado com relação à *Arte* auratizada.

Dadá interroga-se sobre a natureza da arte não teorizando, mas propondo uma nova arte-representação. Ao questionar a visão *estetizante* do fenômeno artístico, volta à origem semântica do próprio signo verbal *eisthesis,* recuperando fundamentos da cultura ocidental e criando interfaces de conhecimento com a filosofia. Para Benjamin (op. cit, p. 194), estética é "ciência da percepção", como para os gregos.

> αἰσθητικός, adjetivo que no feminino é αἰσθητική (aistétikhé) de onde vem nosso termo estética e significa aquilo que tem a capacidade de sentir; aquilo que é perceptível aos sentidos ou diz respeito a sensação (em grego αἴθησις, sensação). (Lidell, H.G. and Scott, R., *Greek – English Lexicin, Oxford: Claredon,* 1996)

NOTAS

1 "Em essência, o mais destrutivo aspecto de Dadá foi o modo como questionou a própria natureza da arte". (Trad. Lucia Muller).

3.2 SURREALISMO

O processo experimental de criação dos surrealistas incorpora o procedimento de coleta de fragmentos e objetos dos artistas Dadá. Ao contrário da postura irônica destes, entretanto, Breton e seu grupo visam estabelecer relações entre o mundo dos objetos e a necessidade interior do artista, como recurso poético. A descoberta do objeto significativo torna-se um momento de identificação, carregado de sentido por catalisar um desejo inconsciente; mais ainda, é o próprio "objeto de funcionamento simbólico" que se impõe ao artista, na medida em que o modelo interior deste identifica-se com o modelo exterior do objeto (Pierre, 1967, p. 59). O objeto responde ao "jogo desinteressado do pensamento" de Breton, sem controle racional ou preocupações de ordem racional ou intenção decorativa, em oposição frontal aos métodos figurativos apoiados na reflexão.

Max Ernst, que associa seu procedimento ao de Leonardo da Vinci ao explicar a técnica de *fricção*, inventa também a *colagem* e o *pingamento* (utilizado por Pollock). *Miró* parte muitas vezes de casual mancha ou das sugestões do material. Os surrealistas utilizam jogos de criação coletiva (o *Cadáver requintado)*... desdobramentos, todos eles, da *escrita automática.*

p.54

p.58

"Escriture automatique
L' escriture automatique demande que le sujet, en parfait état de réceptivité, se dispose à écrire assez rapidement et sans idées préconçues pour que la réflexion et des considérations stylistiques n'aurent pas le temps d'intervenir" [1] (Pierre, op. cit. p. 161)

A atitude receptiva do artista é simultaneamente ativa e passiva, sintonizando-o com o mundo à sua volta, na expectativa de ter a percepção capturada pelo objeto – momento de revelação que Breton chama de *acaso objetivo* (1972, p. 146), quando a necessidade que escapa ao próprio artista se manifesta a ele, materializada no objeto. Este é requalificado pela escolha, sua inutilidade ou teor utilitário resignificadas.

> "La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de representation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur"[2] (Breton, 1965, p. 279)

> Objetos oníricos, portanto, não objetos quaisquer; seu valor passa a ser a referência ao mundo interior. Banalidades, dejetos tornam-se signo da "representação mental pura", que deveria ser domínio único de exploração para o artista, ao penetrar este nas camadas mais profundas da mente por procedimentos de essência poética. (Breton, 1972, p.156)

O líder do Surrealismo, que foi o primeiro a conceber um *objeto (*em 1924*,* a partir se um sonho), é criador de *poemas – objetos* e de *objetos de funcionamento simbólico*, além de autor de um texto teórico, *Situação Surrealista do Objeto* (Conferência, 1935 – publicada sob o título *Situação política do objeto)*. (1972, p. 121-168). Com base na concepção hegeliana de poesia, a "verdadeira arte do espírito", o líder do surrealismo toma *objeto* em sentido amplo e afirma, com o filósofo, que a poesia penetra cada vez mais profundamente as outras artes, partilhando seu objeto: "revelar à consciência os poderes da vida espiritual". (id., p. 130).

É significativo que essa afirmação seja feita em 1935, no mesmo ano em que Walter Benjamim escreve seu clássico texto sobre a quebra da aura da obra de arte como efeito da reprodutividade. Para Breton, a invenção da fotografia satisfaz plenamente a necessidade de verossimilhança, e o pintor volta-se para a representação de sua percepção interna (id., p. 155-156). Os objetos surrealistas, apesar de certa magia provocada pelo significado poético, levantam conceitos revistos – sob outro enfoque – por Benjamin.

Difícil conciliar naquele momento as idéias românticas de *gênio* e o *bricoleur* que utiliza detritos de origem industrial; falar de *estilo* diante de uma simples apropriação de rochas ou pedaços de arame; pensar em *validade eterna* de uma montagem cujos elementos perecíveis impossibilitariam de qualquer modo a duração, e cuja *forma* se distancia do Belo – valor supremo da arte no passado.

Se as propostas Dadá agiam em nome do ceticismo e descrédito com relação a qualquer valor cultural (ou assim parecia aos olhos do público e da crítica); os surrealistas destruíam a condição aurática em nome da poesia, e também pela ampliação do conceito de *obra*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Fig. 50 - *Cahiers d' Art'* Número especial sobre o *Objeto*, 1936



Fig. 51 - Exposição Surrealista de Objetos, Galeria Charles Ratton, 1936

O sintético *objet trouvé* dos historiadores da arte, "pequena construção não - escultural" para o líder do Surrealismo (Breton, 1972, p. 127) levanta na verdade uma multiplicidade de questões:

- coloca em sintonia a produção de vários artistas, dos surrealistas a Picasso (*Violão, Natureza Morta, Mulher*) e Calder (*Objetos Móbiles*);
- tangencia a fronteira entre natureza e cultura, incluindo objetos naturais simplesmente coletados como fragmentos de rochas, ou manipulados (Breton, *Objeto de funcionamento simbólico, com folhas)*
- Rompe clichês entre arte e ciência, com os *Objetos matemáticos* que Ernst descobriu no Instituto Henry Poincaré:
- Dialoga com a arte, incluindo esculturas de Giacometti (como a *Bola Suspensa),* reproduções miniaturizadas de obras tradicionais *(Vênus de Milo)*, estatuetas da Polinésia.
- coloca em sintonia arte e artesanato, incluindo peças artesanais anônimas em montagens de Dali, Man Ray, Miró...

unesp

- confronta arte e produção industrial, com os *ready made* de Duchamp *(Secador de Garrafas*), ou em montagens com objetos industriais...

... não há limites para o que é, desde então, considerado como *obra de arte*

Objeto – signo, insere-se na proposta do Surrealismo quando visa reconquistar o equilíbrio humano pela reconciliação entre inteligência e sensibilidade, pela contestação da razão que sedimenta a ideologia burguesa do Ocidente.

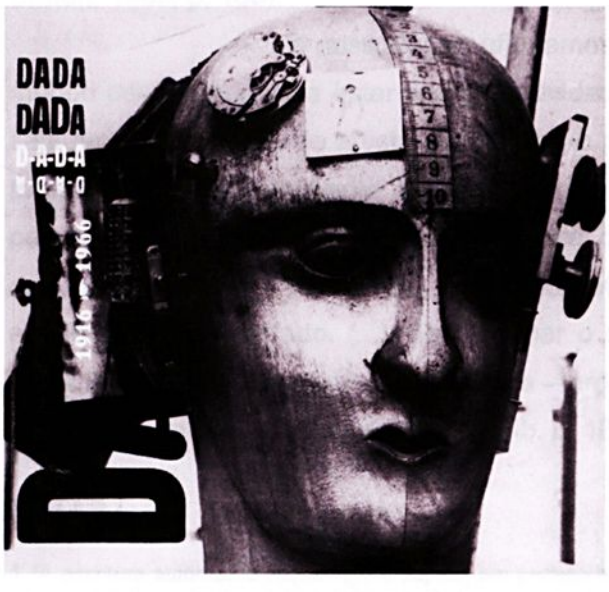


Fig. 52*- Cabeça mecânica – o espírito de nossa época*, Raoul Haussman - 1921 montagem

O homem "construiu uma civilização atroz porque se tornou um monstro cerebral com hipertrofia das faculdades racionais". (Nadeau, 1985, p.17)

O projeto surrealista de reformulação da sociedade, a partir da defesa da liberdade humana, é amplamente discutido em textos teóricos e documentos dos participantes do Movimento:

> "Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à metre au jour la conscience profonde de l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes."[3] (Paul Eluard, in Pierre, op. cit. p, 104)

"É preciso não somente cessar a exploração do homem pelo homem, mas também a exploração do homem pelo pretenso "Deus" de absurda e provocadora memória. É preciso revisar, de alto a baixo, sem vestígio de hipocrisia e

sem dilação nenhuma, o problema das relações do homem e da mulher. É preciso que o homem venha, com armas e bagagens, para o lado do homem" ("Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo – ou não, Breton, 1985, p. 209)

"Se uma idéia parece ter escapado até o dia de hoje a toda tentativa de redução.... é a idéia de *amor*, a única capaz de reconciliar todo homem, momentaneamente ou não, com a idéia de *vida*. (...) O ser que ama, vive". ("2º. Manifesto", Breton, p. 157)

"Preocupado com a moral, isto é, com o sentido da vida, e não com a observância das leis humanas, André Breton por seu amor da vida exata e da aventura, restitui seu sentido próprio à palavra "religião". (Robert Desnos, cit. Breton, 1985, p. 168).

"De nosso lugar, afirmamos que a atividade de interpretação do mundo deve continuar a estar ligada à atividade de transformação do mundo. Que seja função do poeta, do artista, aprofundar o problema humano sob todas as suas formas, pois é precisamente a conduta *ilimitada* nesse sentido que tem um valor potencial de mudança do mundo, que uma tal conduta - enquanto produto evoluído da superestrutura - não pode vir senão reforçar a necessidade da mudança econômica deste mundo. (...) "Transformar o mundo"; disse Marx; "mudar a vida" disse Rimbaud: estas duas palavras – de – ordem para nós são uma só" ("Discurso no Congresso dos Escritores", 1935. id. ib. p. 184)

NOTAS

1 "A escritura automática requer que o sujeito, em perfeito estado de receptividade, disponha-se a escrever muito rapidamente e sem idéias preconcebidas, para que a reflexão e considerações estilísticas não tenham tempo de intervir".(trad. Lucia Muller)

2 "O valor de convenção desse objeto desaparece para eles (os poetas, os artistas) por trás de seu valor de representação, que os impele a enfatizar seu lado pitoresco, seu poder de evocação.(trad. Lucia Muller)

3 "O surrealismo, que é um instrumento de conhecimento e por isto mesmo um instrumento tanto de conquista quanto de defesa, trabalha para trazer à luz a consciência profunda do homem, para reduzir as diferenças que existem entre os homens" (trad. Lucia Muller)

unesp

3.3 LEONARDO DA VINCI

"Quando lançamos contra a parede uma esponja embebida em tinta e observamos a mancha resultante, o efeito é sugestivo, pois essa mancha põe em movimento imagens que trazemos dentro de nós. Também para certas subtilezas de representação, para a luz e para o claro-escuro pode ser útil e fecundamente inspirador fixar uma mancha com essa, as nuvens, um rio deslizando ou as brasas numa grelha". (Hess, s.d., p.233)

"A meu ver, não é para desprezar se, depois de olhar fixamente para as manchas da parede, a cinza da lareira, as nuvens ou os regatos, você se lembra de alguns de seus aspectos; e, se os olhar cuidadosamente, você descobrirá invenções admiráveis, das quais o gênio do pintor pode tirar partido para compor batalhas de animais e homens, paisagens ou monstros, diabos e outras coisas fantásticas que o honrarão. Nessas coisas confusas o gênio desperta para novas invenções, mas é preciso saber desenhar bem todos os membros que se ignoram, como as partes dos animais e os aspectos da paisagem, rochedos e vegetação". (Chipp, 1988, p. 433)

unesp

4. OS ÍCONES POP

Nos anos 60, a Pop Arte irrompeu como a arte *de seu tempo*. Conceitualmente, tem precedentes na atitude anti-áurica, no processo produtivo mais mental que manual de Duchamp; os temas e procedimentos não são novos[1], mas é a primeira manifestação de uma arte de consumo, *mass media*.

Em linguagem direta, os artistas pop abordam o mundo contemporâneo com atitude positiva e otimista, *encaram* o mundo propondo uma abordagem que atinge o público, pela primeira vez na história, como *massa*. Consumida, a arte pop, em movimento de refluxo, pode ser meio de pensar a própria sociedade de consumo.

Assuntos imediatamente identificáveis, tomados que são da cultura popular na primeira fase, britânica, posteriormente do meio ambiente, focalizando cada vez mais motivos e personagens extraídos diretamente dos *mass media* nos Estados Unidos. Citações e referências a ilustrações publicitárias, a imagens de produtos alimentícios ou culturais (como histórias em quadrinhos, placas de sinalização, objetos de uso cotidiano...), em "intertextualidade paródica" para Linda Hutcheon (1991, p. 166). Personagens públicos, estrelas de cinema, na época em que o culto do estrelato aparecia como último estertor aurático da sociedade dessacralizada e dessacralizadora. Objetos não selecionados pelos valores plásticos, sem distinções hierarquizadoras diante de aspectos do cotidiano a serem ressaltados. Fragmentos isolados, ampliados. Imagens seriais, multiplicadas, pois na dinâmica do consumo "*Trinta* (Mona Lisas) *são melhores do que uma.*" A Pop Arte propõe uma ativa e direta experiência arte-vida, ou com o que os *mass media* apresentam, artificialmente, como a vida real. Alimentada pelo ambiente urbano, pelos produtos da indústria, pela explosão visual de seu contexto, cria ícones da Sociedade de Consumo e de Massas, que são mediatizados pelos mesmos canais, consumidos pelo mesmo público, excitante mas friamente: objetos tornados *coisas*, personagens tornados mitos.

> "Peu importe qui est la vraie Marilyn: ce qui est vrai, c'est sa multiplication sur toutes les revues, sa fétichisation..."[2]

O método de produção dos artistas pop inclui apropriação de imagens dos *mass media*, processos fotomecânicos, serigrafia, técnicas impessoais

que abolem ou eludem a feitura pessoal, o desenho personalizado. Colocam definitivamente "em crise a idéia da obra como gesto pessoal e original, o mito do artista como ser excepcional, em constante atrito com a sociedade, a concepção da arte como visão profunda e subjetiva, universo auto-referencial e autônomo em relação à realidade exterior." (Fabris, in Chalhub, 1994, p. 108)

Andy Warhol, a quem a autora se refere, desestrutura conceitos áuricos ainda pertinentes à arte moderna, ainda válidos para as manifestações de "arte pela arte" das tendências abstratas norte-americanas que lhe são contemporâneas.

Como Duchamp, Warhol é um produtor de gestos, não apenas de obras. Ao contrário de Duchamp, age não com ironia, mas sarcasticamente, como alguém que não tem ilusões em relação ao triunfo da lógica do consumo. Ao assinar latinhas de sopa Campbell, obras de outros artistas ou objetos quaisquer, parodia o signo de autenticidade que sustenta juridicamente o mercado de arte, solapando-o ao mesmo tempo em que afirma o aspecto mercantil da arte. p.90

> "... il faut tout faire soi-même. C'est pareil avec l'art. L'art est un business. D'abord il faut le faire et puis il faut rester sur place en attendant que les gens investissent dans votre affaire. Finalement, si le succès vous tombe dessus, il faut bien le gérer." [3]

Narcisista, cético, oferece a si mesmo como espetáculo, vende-se como *superstar*, arma seus próprios "15 minutos de fama" – que no caso são muitos mais, e continuam após sua morte.

Warhol reduz o mundo à dimensão da imagem; "seu processo produtivo se inscreve nos parâmetros da sociedade pós-industrial, dominada pelos princípios da simulação e da produção contínua de signos" (Fabris, op. cit., p. 112)



Fig. 53 – Andy Warhol, ***Caixas Brillo***, 1964.

"Estereótipo da simulação" para Baudrillard.

unesp

A Pop Arte lida com a ordem dos signos, não com a realidade; articula a produção em massa da imagem com a imagem-ícone, que *representa* o fetichismo da mercadoria, a despersonalização do sujeito, os simulacros que podem destruir toda significação.

É nessa instância, como arte *erudita*, como produto cultural que difere de seus motivos artísticos facilmente palatáveis, que a Pop Arte pode propor uma relação de conhecimento, interrogativo e questionador, ao homem inserido no contexto da sociedade atual.

NOTAS

1 Cf. Lippard (1973, p. 9-26), onde a autora, a quem aliás é atribuída a expressão "arte-pop", cita antecedentes e destaca o interesse do cubista Léger pela máquina, fato sobejamente conhecido, mas também pela vitrine, a arte publicitária, as auto estradas...

2 Pouco importa quem é a verdadeira Marilyn: verdadeira é sua multiplicação em todas as revistas, sua fetichização." (Deschamps, s.d., trad. Lucia Muller)

3 "... tem-se que fazer tudo sozinho. Da mesma forma com a arte. A arte é um negócio. Primeiro é preciso fazê-la, depois ficar esperando que invistam em seu trabalho. Finalmente, se chega o sucesso, é preciso bem gerenciá-lo." (Warhol, em entrevista a Nancy Blake, s.n.t. Eu sublinho e traduzo.)

unesp

5. JACKSON POLLOCK:
ARTE COMO PROCESSO VITAL



Fig. 54 – Jackson Pollock no Ateliê.

O primeiro contato de Jackson Pollock com o Surrealismo ocorreu na exposição "Arte fantástica, Dadá e Surrealismo". Deglutindo a proposta do grupo francês, o artista leva ao limite máximo a meta de liberdade, em função da qual seus escritores propuseram o "automatismo psíquico" como procedimento para atingir o inconsciente. O "dripping", técnica que consistia em deixar pingar a tinta diluída sobre a tela, tinha sido uma das técnicas inventadas por Max Ernst, mas é Pollock quem dela tira partido ao aliar o *pingamento* a outros procedimentos.

O *suporte*, termo muitas vezes utilizado no sentido de superfície da tela, para Pollock significa também apoio, resistência. O campo pictórico amplia-se quando estende metros e metros de tela no chão: o artista abole o limite da tela já presa ao chassi.

O artista caminha em torno, sobre a tela, espécie de ritual que conheceu no contato com grupos indígenas que dançavam pintando sobre a areia, atualizando seus mitos.

O grande formato, assimilado dos muralistas mexicanos, oferece a possibilidade de libertação física no ato de pintar – é o corpo, e não o pulso que estabelece contato com a tela; é o homem total, e não seu cérebro, que concebe a

obra; mais ainda, a concepção se identifica com o processo de execução. Des-controle, des-ordem, na medida em que a ação vai determinando a escala, o movimento oscilatório vai criando um encadeamento rítmico de linhas. O fotógrafo Hans Namuth filmou, em 1950, o artista no processo de sua pintura-ação – documento fundamental para o conhecimento da arte processual de Pollock, tendo em vista que os "quadros" são meros e parciais registros que foram conservados, cortando um pedaço da tela pintada. Na pintura entrópica do artista americano, fundem-se ação, forma e conteúdo: na medida em que a imagem se pulveriza, a tinta se liquefaz, o gesto libera-o da ordenação racional. O artista tenta atingir o Absoluto no *acontecimento* – arte.

A história da arte do século XX foi resguardada de discípulos, mas a proposta radical de Pollock estabelece dois dos paradigmas da contemporaneidade: ênfase no processo (de produção, de recepção) e não no produto final, e esgarçamento da distinção entre espaço da vida / espaço da arte.

Nesses dois vetores está a analogia que proponho entre Ernesto Neto e Pollock. O objeto nunca mascara o material, ao contrário, suas propriedades físicas são o próprio conteúdo, delas decorrem a associação perceptiva e a atribuição de significado: arte-representação. p.76

> "A transparência dos panos está relacionada com uma preocupação ética do meu trabalho. Trata-se de um cuidado em tornar todo o processo evidente para quem vê o resultado final." (Ernesto Neto, in Weiss, 2000.)
>
> "Às vezes, achamos que a arte é uma questão de espaço, eu acho que a arte é uma questão de tempo. Tempo – existência. O momento hoje e a idéia de infinito." "O trabalho é canal para o infinito, vai levar você para algum lugar espiritual." "Por isso acontece esse drama, quando você está brigando com o trabalho, ele não quer surgir e você briga com isso." "Parece que sua vida está em jogo."
>
> "... é uma intimidade que você tem com a peça. Você vai tirando coisas internas dela, e ela vai revelando coisas... Ela fica matreira, se escondendo... joga pesado."
>
> (Declaração do artista enquanto trabalha, registrada no vídeo "Ernesto Neto – Nós pescando o tempo". Harley, 2000.)

6. EVA HESSE – UMA POÉTICA DA VULNERABILIDADE



Fig. 55 – ***7 postes***, 1970



Fig. 56 – ***Sem título***



Fig. 57 – ***Hung-up***

Eva Hesse (1936 – 1970) é peça chave para a intelecção das "poéticas visuais" contemporâneas, que exploram propriedades da matéria. Os quatro anos de sua produção mais significativa são passados nos Estados Unidos, após uma viagem pela Alemanha em busca da própria identidade e das raízes de sua família judia. Correspondem também a um período de solidão e degeneração física pela doença, atestada pelos diários, que são ao mesmo tempo blocos de notas. O conhecimento desses dados de sua biografia permite melhor apreender o sentido de seu trabalho, sem nos lançarmos à perigosa interpretação de cunho psicológico ou psicanalítico.

> "... ni peinture, ni sculpture...
> je me souviens que je voulais parvenir au non-art, au non connotatif, au non-anthoropomorphique, au non géométrique, au non-rien, à tout, mais, d'une autre sorte, d'une autre vision, d'un autre genre." (Pincus-Witten, 1972) [1]

Uma aguda sensibilidade está na base dessa postura livre e audaz, tornando possível a criação de uma linguagem insólita ao ambiente nova-iorquino da época, em que predominava o rigor minimalista.

A originalidade de sua obra está no tipo de materiais e procedimentos que utiliza: materiais leves, baratos, despretensiosos. É ampla a

gama: papier mâché, madeira, gesso, resina epoxi, polietileno, fibra de vidro, aço, alumínio... e materiais flexíveis, que aparecem constantemente: tecido, corda, cordões e fios de plástico, de borracha. A artista enrola, tece, dá nós, pendura, algumas vezes incorporando o acaso, procedimento herdado dos surrealistas, mas sempre com cuidado artesanal na execução. O cromatismo é sombrio, tendendo para o monocromatismo: negro, cinza ou sutis gradações dessa cor.

Das escolhas de Eva Hesse podemos inferir que o fundamental são as propriedades dos materiais, articuláveis em estruturas sígnicas. Trabalha com senso agudo do *fazer* manual, raramente apropriando-se de algum objeto (como tubo cirúrgico em *Ingemmninate*, de 1965, mas aliado a papier mâché, corda, laca vaporizada sobre os balões).

Pincus – Witten analisa a obra de Eva e do pequeno grupo de artistas que a cercam e têm pontos de vista semelhantes aos seus, *pós-minimalistas*: "Tout ce qui est souple, pliable, bom marché, etait recherché; tout ce qui est dur, poli, cher, devint suspect. L'accent était mis sur des méthodes inattendues" (id., ib.) [2].

Fatores importantes são também escala e suporte. Quanto à escala, pode variar de centímetros a muitos metros; a dimensão é relacionada aos outros procedimentos, na produção de sentido. Os objetos pendem da parede ou do teto, ou são apoiados no chão. Nos dois últimos anos de sua produção, o espaço ocupado é mais amplo, em obras de 190cm de altura x 278cm no total (*7 poles*) ou 2 x 4,50 x 3m (*Right After*), por exemplo.

Eva Hesse tem grande lucidez e segurança em sua pesquisa inovadora. Com relação à criação de arte em geral, pensa que "Le decoratif est le seul péché contre l'art". Considera sua obra *Hang-up* como "la declaration la plus importante de mês débuts. C'était la première fois que se concrétisait mon idée le l'absurdité des sentiments extrêmes". E afirma, a respeito de Oldenburg, que "... l'erotisme de son ouvre est abstrait. Ces stimuli proviennent de sensations pures et non d'une association directe avec les objets dépeints" (id., ib.) [3].

Há perfeita correlação entre essas palavras e os textos visuais de seu trabalho. Seus aparentemente despretensiosos objetos configuram sensações, sentimentos, anseios, conflitos interiores, tensão, temores talvez, freqüentemente percebidos em sua ambigüidade:



- formas isoladas, em grupos, trabalhos em série;
- leveza, mesmo em grandes esferas ou estruturas, ou peso em objetos de pequeno formato;
- corpos esféricos unidos a longos fios ou tubos;
- relação de contrários: rigidez / flexibilidade, compressão / soltura, força / fragilidade, ordem / caos, compressão / maleabilidade.
- Os objetos se apóiam no chão, na parede, pendem do teto...

Nos últimos meses de vida, à medida em que as obras se apossam do espaço, se desmaterializam ou configuram o caos. *Os 7 Postes* pendem do teto, pouco apoiados no chão, frágeis e descoloridos. *Corrija Depois* é um emaranhado de fios, rede confusa que a fibra de vidro que envolve a corda não consegue estabilizar.

Cria estruturas sígnicas, buscando estabilidade e sustentação para formas instáveis, configurando dessa forma a condição básica de fragilidade e vulnerabilidade de sua existência.

Apesar do caráter catártico de sua produção, a obra ultrapassa o solipsismo para configurar uma percepção de mundo profunda e extremamente atual.

Comparando os resultados de dez anos de pesquisa de Ernesto Neto – desde o início de sua produção a 1998 – com o conjunto das obras de Eva Hesse, podemos estabelecer uma estreita analogia.

Os dois artistas criam objetos cuja significação está vinculada à propriedade de materiais vários, escolhidos pela possibilidade de veicular idéias / sentimentos a partir de sua resistência, peso, flexibilidade. Materiais testados, trabalhados, articulados.

O *fazer* manual é um fator relevante. Apesar da utilização de meias, projéteis de chumbo, esferas de poliestileno pelo artista brasileiro, os objetos são produzidos pela ação direta de suas mãos na exploração desses materiais. Não são *ready-made* em sentido estrito. O caráter artesanal de procedimentos especificamente contemporâneos, nas poéticas visuais, continua sendo fator essencial em sua produção.

A escala é um fator relevante, não apenas pelo tamanho dos objetos como pela relação que se estabelece com o suporte – parede, teto, chão. A tendência a ocupar amplamente o espaço físico do museu/galeria, procedimento que corresponde apenas aos últimos trabalhos da artista norte-americana, acompanha

toda a pesquisa de Ernesto Neto. O termo *instalação* pode caracterizar com propriedade sua obra.

As *séries* de Eva são estruturas seriais ou versões com pequenas modificações, diferentes materiais (*Acesso*, por exemplo, cujo cubo foi feito em aço e posteriormente em fibra de vidro). A necessidade de retomada é esporádica, enquanto na pesquisa de Ernesto Neto é uma constante. Seu trabalho é seriado, tanto quando está explorando peso e elasticidade em diversidade de escala, como quando o mesmo objeto pode ser diversamente configurado: *Colônia* pode ser transformado em *Peso*, basta desgarrar um dos componentes; *Janus Fetus* pode transfigurar-se em *Iris Umbilical*..., obras versáteis pelo manuseio possível (ou previsto?)

Nos objetos de Eva a instabilidade é limitada, a participação do espectador não está prevista pela artista em forma de ação, seus objetos são virtualmente impermanentes porque *configuram* instabilidade. Selecionando materiais geralmente inorgânicos, algumas vezes revestindo-os de fibra de vidro, a artista prevê durabilidade.

Os objetos de Ernesto Neto da série "Puff, poff" são exarcebadamente impermanentes porque deterioráveis. A auto-destruição prevista é fator de desequilíbrio, problematiza a questão "o que é arte". Reacende-se a dúvida e a resposta dada por Ronaldo Brito, referente ao desafio da arte moderna, volta a ter validade: "...Isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é *isto*. Um *isto* problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar" (1980, pág.5). Qualquer *isto*, mas não um *isto* qualquer. Arte é operação eidética e, no caso de Ernesto Neto, ser volátil *representa* o efêmero porque a condição de precariedade é o próprio ser da obra.

Um último aspecto aproxima Ernesto Neto e Eva Hesse. A figuração de ambos tem estreita analogia quanto ao tipo de títulos escolhidos:

- designando objetos em relação
Eva: *Vinculo, Ingemmninate*
E.N.: *Barrabola, Passo*

- mencionando quantidade de objetos
Eva: *Vários, Ennead* (termo derivado de palavra grega, refere-se ao conjunto de nove elementos)
E.N.: *Dupla, Colônia*

- indicando relação espacial
Eva: *Expansão ampliada, Hang-up (Desligue)*

E.N.: *Corpo espacial; Vai que vai indo, vai; Acelerado e trajetória*

- aludindo à mitologia
Eva: *Laocoonte. Ishtar*
E.N.: *Interação Vênus, Boca Vênus*

- sugerindo formas orgânicas
Eva*: Ingemminate;*
E.N.: *Pólipo, Íris umbilical, Nave óvulo*

Os dois artistas utilizam com freqüência títulos obscuros, aliados a formas que talvez façam alusão a vivências pessoais (no caso de Eva Hesse, as anotações de seu diário também apontam nesse sentido). Além de *Longa Duração*, *Desvio Vertigioso*, *Ingemminate*, cito como exemplo *Nutilidade total*, destruída por solicitação da artista. Ernesto Neto titula alguns de seus trabalhos como se fossem pequenos poemas, cujo sentido está em encobrir, não em desvelar – como pensava Redon, para quem os títulos eram tanto mais significativos quanto mais obscuros... *O céu é a anatomia do meu corpo; Nós pescando o tempo; Flutuação sobre um céu de estrelas...*

Mas a linguagem da arte não é a dos signos verbais, e os dois artistas coincidem na criação de poéticas visuais da transitoriedade.

NOTAS:

1. "... nem pintura, nem escultura...
Lembro-me que eu queria chegar à não-arte, ao não-conotativo, ao não-antropomórfico, ao não-geométrico, ao não-nada, a tudo, mas de outro modo, com outra visão, de outro gênero..." (trad. Lucia Muller)

2. "Tudo que é flexível, dobrável, barato, era buscado; tudo que é duro, liso, caro, tornava-se suspeito. Enfatizavam-se métodos inesperados" (trad. LM)

3. "O decorativo é o único pecado contra a arte"
"... a declaração mais importante em meu início. Era a primeira vez que se concretizava minha idéia do absurdo dos sentimentos extremos"
"... o erotismo de sua obra é abstrato. Esses estímulos provêm de sensações puras e não de uma associação direta como objetos destacados." (trad LM)

7. O CONTEMPORÂNEO EM ARTE NO BRASIL: LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA

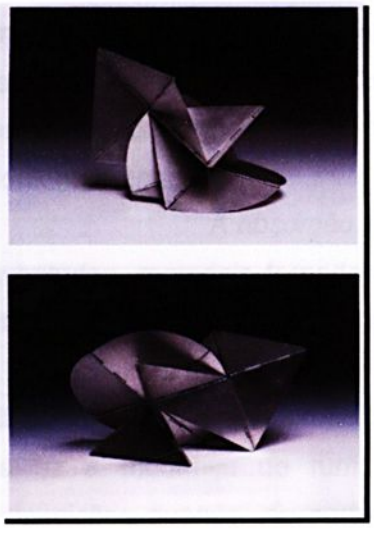


Fig. 58 – Lygia Clark, ***Bicho***, 1961

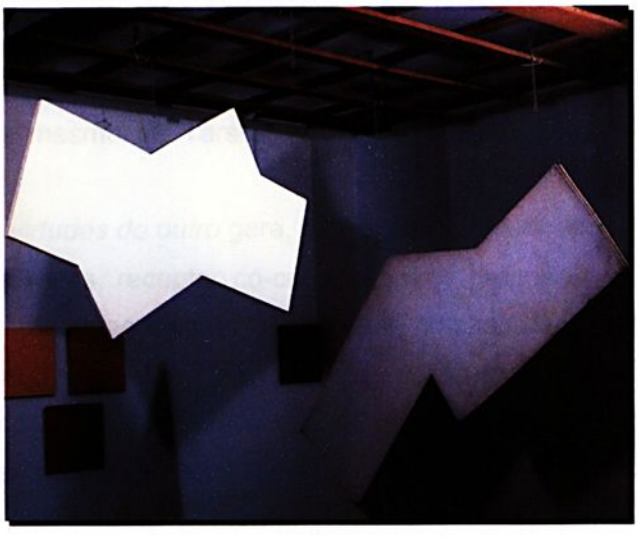


Fig. 59 – Helio Oiticica, ***Bilaterais, 1959***

Entre 1959-1960, quando Lygia Clark deixa cair no chão o *Casulo*, metamorfoseando-o em *Bicho*, e o *Metaesquema – Seco 27* de Oiticica explode, transmutado em *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, inaugura-se o contemporâneo em arte no Brasil.

Os dois artistas vinham trabalhando ao lado de outros do grupo Frente, manifestação carioca do Concretismo – mas no momento em que radicalizam as propostas que vêm sendo desenvolvidas pelo grupo, acabam por descobrir caminhos ainda não trilhados no campo da experiência estética; de repente é dado o salto, imprevisto para eles próprios, que inaugura um outro fazer estético, essencialmente diverso como modo de produção de conhecimento. "Ruptura", termo escolhido pelos Concretos de São Paulo para nomear seu grupo e titular seu Manifesto, é conceitualmente, mais apropriado à mudança qualitativa de Lygia Clark, Oiticica e Ligia Pape. O Concretismo tem como parâmetro a Modernidade; a ruptura que tem como ponto de partida o neo-concretismo, e que atinge materiais, procedimentos, papel do artista, condições de recepção e circulação, inserção social de artista e receptor, é *contemporânea*.

Numa visão retrospectiva, podemos inclusive constatar que Lygia e Oiticica antecedem experiências artísticas realizadas em outros países nas

décadas seguintes. Não se trata de ufanismo regionalista, apenas de defender a criação de uma linguagem contemporânea, que neste caso se identifica com a criação de Arte, pela primeira vez no Brasil. Se não se quiser ampliar o conceito de Antropofagia indistintamente, aplicando-a a qualquer produção cultural, ele tem que ser repensado; o já clássico conceito não nos permite equiparar o significado da renovação dos Modernistas, nem mesmo de Tarsila, à mudança qualitativa dos Contemporâneos.

A *absorção das virtudes do outro* gera, neste caso, procedimentos inventados, materiais tornados artísticos, receptor co-criador, artista propositor de situações. Amplia-se a concepção de espaço-tempo, até destruir, no caso de Lygia, a especificidade artística de sua produção, sem que se possa estabelecer nitidamente um limite cronológico entre experiências estéticas ou terapêuticas. Talvez a mudança de rumo tenha sido realizada pelos receptores de suas proposições quando, no período passado na Sorbonne (1973 - 1976), os *alunos* foram tão profundamente entrando em diálogo com os *objetos relacionais* que estes acabaram por provocar a emergência de conteúdos psíquicos, estados regressivos ou, eventualmente, surtos psicóticos.



"O *objeto relacional* não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define". "A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O *objeto relacional* tem especificidades físicas. Formalmente, ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento..." (Lygia Clark, 1980, p. 49)

Fig. 60 – Sessão de terapia com ***Objetos relacionais***

Caminhando (1964) foi obra inaugural da "importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante". "Qual é então, o papel do artista? Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir". "É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor" (id., ib., p. 25 e 27).

Foi o exercício de liberdade ativado pelas propostas polissensoriais da artista que motivaram por parte do público, neste caso, a morte da arte e o nascimento de uma nova experiência em terapia.

A coerência interior de sua pesquisa se mantém: no final da década de 50, refletindo sobre o espaço pictórico, Lygia rompera a moldura para restabelecer "a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície" (id., ib., p. 9). As *superfícies moduladas* estão no limite entre o Moderno e o Contemporâneo e, poucos anos depois, a artista transpõe o limite, mobilizando o espectador.



Fig. 61 – ***Caminhando***, 1964



Fig. 62 – ***Pedra e ar***





Fig. 63 – ***Camisa de força***, 1968

Falar da concepção espacial da produção contemporânea abrange o projeto, o receptor, a circulação/consumo, a interação social.

O objeto rompe categorias – já não se trata de pintura ou escultura. Lygia utiliza objetos tirados do espaço da vida como as luvas e bolas das *Luvas Sensoriais* (1968), os carretéis da *Baba Antropofágica* (1973), os sacos de cebola da *Máscara Abismo* ou *Camisa de força* (ambos de 68), elásticos para a *Rede* (1973), sacos plásticos para os *Objetos sensoriais*... Em outras experiências, os elementos materiais são tirados da natureza: pedrinhas para *Nostalgia do Corpo* (1968), flores, raízes, terra, frutas nas *Relaxações* propostas na Sorbonne, objetos que neste caso eram levados espontaneamente pelos alunos.



Fig. 64 – ***Baba Antropofágica***, 1973



Fig. 65 – ***A casa é o corpo***, 1968

Por outro lado, a intensa elaboração artesanal do objeto em *A casa é o Corpo* (1968) e na série *O corpo é a casa* (1967-9) não se identifica obviamente com a concepção tradicional do fazer artístico. No período final da produção, a seleção aparentemente casual de objetos é fruto da intuição da terapeuta e tem como objetivo a "estruturação do self".

No que diz respeito ao receptor, a relação espacial ocorre como encontro com o objeto. Diz a própria artista: "o que me toca na escultura "dentro-fora" é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me modifica (...). É a introjeção do cosmo. E ao mesmo tempo é meu próprio eu cristalizado num objeto dentro do espaço. "Dentro-fora": um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um espaço afetivo (Clark, op. cit., p. 24). É importante anotar que o texto se refere aos *Bichos* e a *Caminhando*, proposto para o participante como um anseio de repartir uma experiência interior de fragilidade e integração: "Tenho medo do espaço – mas a partir dele eu me reconstruí (id., ib., p. 23). Se a artista acaba por permitir que a liberdade dos participantes a afaste da atuação como artista, é porque nunca pensou o objeto-arte como fim. Conivência com o ser humano em processo de crescimento interior, e não discussão estéril em torno da *morte da arte*. Arte é mediação nesse encontro de si mesmo, não existe *espaço plástico* como categoria à parte.

A desmitificação do pedestal é continuada pelo gesto de afastamento do museu ou galeria, espaços institucionais, levando suas proposições para a sala de aula (Sorbonne), as ruas de Paris, o lugar qualquer da experimentação. A atitude é construtiva, diz respeito à função da arte, não se identifica portanto com a negatividade do gesto rebelde. Lygia continua inclusive levando suas proposições para galerias e museus (até 2 ou 3 anos antes de sua morte, quando também fecha o consultório – a excessiva exposição aos pacientes acabara por ameaçar sua própria integração interior).

Se as propostas são essencialmente abertas, atingindo o receptor no âmbito de sua vida, grande parte do trabalho é dirigido a grupos, desde o *Diálogo* (66) às experiências denominadas, muito apropriamente, *Corpo Coletivo* – vinte anos mais tarde.

No mesmo texto que comentamos acima, a artista afirma: "O espaço arquitetural me subverte. Pintar um quadro ou realizar uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura! Agora não estou mais só. Sou aspirada pelos outros" (id., ib., p. 23). É necessário levar em conta essa concepção de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

arquitetura como espaço habitado para apreender o sentido de seus projetos ambientais: *Projetos Ambientais* (1956), *Projetos para Arquitetura Fantástica* (1963) as maquetes feitas de caixa de fósforo *Homenagem a HO* (64), são propostas de interação do homem com a arte, que têm analogia com os *Penetráveis* de Oiticica, com a escultura ambiental de Richard Serra. Outro modo de enfocar o dentro-fora.

Apesar da dimensão psicológica de seu trabalho, Lygia nunca concebe o homem (nem a si mesma) num enfoque solipsista – é o ser social, aberto ao cosmos.

> "... nós sentimos em nossa época, no homem, a morte da individualidade que dava um sentido à sua vida. É preciso achar o novo sentido que devolverá ao homem sua integridade". (Lygia Clark, 1980, p. 29)
>
> "...Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços.
>
> Mergulhamos na totalidade do cosmo; fazemos parte desse cosmo, vulneráveis por todos os lados – que deixaram de ser lados: o alto e o baixo; à direita e a esquerda; o avesso e o direito; enfim, o bem e o mal; outros conceitos que se transformam." (id., ib., p. 13).

As anotações, explicações e documentação das propostas atestam, em Hélio Oiticica e Lygia Clark, uma intenção conscientemente assumida de criar arte como comunicação com o público, construção de conhecimento. Eis o motivo de minha opção por reproduzi-las com tal amplitude. Talvez na época, o discurso verbal fosse necessário por ser informação nova, sem códigos pré-estabelecidos.

Ativando a percepção, instigando à comunicação, recuperando memórias vinculadas à realidade corpórea, as proposições polissensoriais permitem ao homem conhecer-se, descobrir a riqueza e a ambigüidade de seu eu. A interação, mediada pelo objeto, estrutura-o internamente num processo que ao mesmo tempo atinge sensações físicas, vivências emocionais, iluminação da mente e do espírito, relação com o outro próximo, abertura ao coletivo. Pela percepção da realidade que aciona, no exercício de liberdade que provoca, há um caráter político em sua proposta estética. Lygia cria/propõe um espaço de arte de dimensões ilimitadas, em que o limite será colocado pela liberdade do receptor – e já vimos como a coerência de sua atitude dá a este um sentido de participação que vai muito além do manuseio de objetos. Seu espaço artístico compreende a transmutação da parcela de realidade vivida pelos receptores de sua proposta. Para estes, será a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

possibilidade de recuperação do sentido da arte total perdido pela racionalidade ocidental desde o Renascimento.

"Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive". "... damos ênfase total à noção de liberdade" (Clark, op. cit., p. 30).

O texto é de 1966, época de criação da *Nostalgia do Corpo: Respire Comigo*. A descoberta casual do movimento de uma pedrinha sobre um saco plástico cheio de ar, quando o tocava, deu origem a toda uma série de objetos sensoriais ao longo dos anos, com os mesmos elementos, intermediando a auto-reflexão ou relações do participante com outros. Do mesmo ano é *Diálogo*, a que se seguem *Máscaras Sensoriais*, *O eu e o tu*, *Camisa de força*... nos dois anos seguintes. E Lygia escreve:

> "Se eu fosse mais jovem, eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada.
>
> Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade.
>
> Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede do meu ateliê), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos de que não conhecem o fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata. É então que eles trabalham mais. O que eles tentam forçar talvez seja mais essencial. Estes são os incendiários. São os que empurram o mundo. Algumas vezes me pergunto se não somos um pouco domesticados. Isso me chateia..." (id., ib., p. 31).

Paralelamente, Oiticica desenvolve um trabalho em que a cor é o fio condutor para o despertar da sensibilidade criativa. A relação com a obra é inicialmente visual (*Núcleos*), mas "gradualmente expande esta cor para os outros sentidos. Em lugar de meramente contemplar a cor, você agora mergulha suas mãos dentro dela, pesa-a, sente-a, põe em volta de seu corpo e veste-se nela" (Guy Brett, in Oiticica, 1986).



Fig. 66 - Helio Oticica, ***Núcleo NC6***, 1960/63



Fig. 67 - Helio Oticica, ***Bólide***, 1964

unesp

No mesmo catálogo, um texto de Mário Pedrosa afirma: "Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (parangolés) – "todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental". "Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia do visual, entra como fonte total da sensoriedade." (Pedrosa, in Oiticica, 1986).

Um dos paradigmas da linguagem contemporânea é a relação estabelecida entre arte e realidade. A ausência da moldura em Mondrian, ou a inversão topológica entre esta e a superfície do quadro em Lygia, aludem a essa relação: a moldura é signo aurático (assim como o museu é espaço sagrado), mas as obras são quadros, o suporte é a tela, que é colocado sobre a parede; o signo não *realiza* a relação do espaço-tela com o espaço-vida. As vertentes contemporâneas, por outro lado, *atualizam* a presença da realidade na Arte (ícones pop, *ready-made*, a matéria mesma – qualquer matéria); tiram a arte do museu ou galeria, propondo como âmbito ou canal de circulação qualquer lugar; incorporam o movimento real, utilizam o corpo como suporte, apropriam-se de processos vitais, propõem ações... Já não há espaço estritamente *artístico*.



Fig. 68 – Helio Oticica, ***Ninhos de Édem***



Fig. 69 - Helio Oticica, Nildo da Mangueira veste ***Parangolé***

Oiticica coloca em confronto a cultura erudita e popular, numa postura anárquica de defesa da liberdade, quando propõe os *Parangolés* para os passistas da Mangueira, e leva-os para o MAM. Lygia tem como público-alvo a

parcela da classe média ou média alta (inicialmente jovens) aberta ao crescimento do *eu*. Ambos têm em comum a atenção ao coletivo, a consciência de que é função da arte instigar a desalienação e libertação do homem. Ao propor experiências estéticas inseridas na vida, que mobilizam o ser humano total, contestam o próprio fundamento ideológico da sociedade ocidental, em seu racionalismo.

> "O Neoconcretismo contribuiu mais do que nenhum outro movimento no âmbito da produção visual para potilizar a arte no Brasil pelos mecanismos que acionou e pelos efeitos de sua prática adogmática e questionadora" (Brito, 1985, p.72).
>
> "O duplo lance decisivo do Neoconcretismo foi questionar as categorias e os esquemas da arte vigentes – inclusive, em alguma medida, aqueles mantidos pela própria tradição construtiva – e firmar-se como posição política em arte distante das ideologias populistas e nacionalistas, e distante até certo ponto do projeto construtivo do qual o Concretismo era o principal veículo (id., ib., p. 80).

A continuidade da pesquisa de Lygia Clark e Oiticica, distanciando inicialmente sua obra do concretismo racionalista e posteriormente inaugurando a contemporaneidade de linguagem em Arte no Brasil, desemboca numa concepção de espaço que se identifica com o de corpo social. Politicamente conscientes da ausência de um espaço de liberdade para o homem, criam propostas questionadoras, fragilizando fronteiras entre categorias, alheios a rótulos.

A dimensão temporal da obra de Lygia e Oiticica é igualmente complexa. A consciência de tempo marca, nos dois artistas, a ruptura do campo autônomo do Construtivismo para a abordagem fenomenológica da arte.

Num primeiro momento, é a voz do grupo Neoconcreto a contestar o tempo mecânico:

> "É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". (Manifesto, in Amaral, 1977, p. 82).
>
> "É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validez, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não pré-existiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis."
>
> A obra de arte existe como "fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades casualmente determináveis e os dá como tempo – como *espacialização* da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela *era já a origem*. (id., ib., p. 83).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O tempo construtivo é virtual ou, no dizer de Oiticica ao analisar a obra de Pevsner e Gabo, abstrato: "... o tempo a que chamavam não era o tempo duração, que se basta por si mesmo, e sim o tempo abstrato, que se revela na estrutura não objetiva. (...) não se pode dizer que davam primazia ao conceito de temporalidade" (Oiticica, 1986, p. 18).

Mondrian toca "o ponto crucial da transformação, porém não o ultrapassa, pois não inclui o "tempo" na gênese das duas obras". O texto é de 1960, mesma época em que Oiticica está gestando sua ruptura, na cor que vive ela mesma, que "carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior. É preciso que o homem se estruture." E conclui: "Sem dúvida alguma, o tempo é a nova característica da nossa época em todos os campos da criação artística". (id., ib., eu sublinho).

A intelecção aguda do artista se atualizará em seguida, nas obras que demandam o movimento do espectador (*Relevos*, *Bilaterais*) e atingirá a maturidade quando o "participador" entrar na cor, se identificar com a cor-estrutura-tempo-espaço (*Parangolés*). Seus estandartes e capas tornam o espaço/tempo do participante campo/acontecimento criativo, passando "do domínio das impressões visuais às impressões hápticas ou táteis (Pedrosa, in Oiticica, 1986, p. 11).

Momento de liberdade, carregado de significação: para o artista, discurso revolucionário traduzido em vivência lúdica, traz em si um projeto de sociedade. Para o receptor, uma proposta: a percepção criativa, as associações e inferências, e sobretudo a ação é que farão dele um "participador", provocando transformação interior, mudança de comportamento capaz de gerar renovação social e política.

À medida que nos aprofundamos no estudo da obra de Lygia Clark e Oiticica, os pontos de coincidência entre as propostas vão ganhando nitidez, destacando-se mais do que a singularidade de linguagem própria de cada um.

A análise que fizemos acima de *Caminhando* enfocava-o do ponto de vista espacial, não dissociável da concepção de tempo: momento de liberdade, de auto-consciência, introspecção necessária à estrutura interior.

"O ato de se fazer é tempo" (Clark, op. cit., p. 24).

"Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no ato da participação" (id., ib., p. 29).

unesp

Os dois artistas propõem uma relação existencial com a obra. A participação é não apenas possível (como ocorre com a Arte Cinética) como essencial. Há uma diferença fundamental entre dizer que a obra fica inconclusa se não for ativada fisicamente pelo espectador, ou afirmar que a obra existe na ação do receptor. O *Parangolé* não é a capa, o *objeto relacional* só o é no acontecimento da relação. A obra inclui o tempo da ação; "arte viva, gerundial" para Frederico Morais (1975, p. 25). O caráter efêmero dessa vivência não diminui seu significado, apenas confirma a posição de artistas que rejeitam a Arte eterna, para ser contemplada e guardada em museus.

"... recusamos a duração como meio de expressão"

"... propomos o precário contra a cristalização da duração" (Clark, op. cit., p. 30).

"O que (Oiticica) postula é o diálogo temporal do sujeito e da obra, de modo a requisitar do primeiro uma percepção singular, baseada em sua própria experiência, em seu potencial criativo, fornecendo à segunda significação e existência". (Matesco, 1988, p.16).

A interação sujeito-obra supõe um tempo consciente, "tempo interior" para Oiticica (op. cit., p. 16), inserido no contexto da vida mas ao mesmo tempo destacando-se como momento privilegiado de encontro consigo mesmo e abertura ao entorno, pela tomada de consciência dos gestos e atitudes do cotidiano. A arte qualifica o tempo.

Falando sobre o anseio de dar uma "dimensão infinita" à obra, o artista afirma que esta (leia-se o artista) quer "transformar esse cotidiano em eterno, achando a eternidade na temporalidade".

"Essa temporalidade, porém, ao ser vivenciada e apreendida, alcança cumes em que se estatiza num não-tempo (o outro pólo seria a temporalidade relativa do cotidiano)." (Oiticica, op. cit., p. 22).

Ao longo do texto fui articulando a obra e o pensamento de Lygia e Oiticica, ressaltando a dimensão política da proposta da primeira e a "plenitude cósmica" a que este aspira, apenas por serem enfoques menos explorados nos estudos sobre os dois artistas.

"O que me interessa é o ato total do ser" (id., ib., p. 74), dizia Oiticica em 1965 em anotação em forma de diário, para afirmar mais contundentemente 9 anos mais tarde em *Brasil – Diarréia*: "Posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo-linguagem-



comportamento"; "propor uma mudança é mudar mesmo". (Oiticica, in Ferreira Gullar, 1973, p. 148).

A partir portanto de códigos poéticos específicos – Lygia partindo da linha na superfície da tela ("linha orgânica"), Oiticica da estrutura-cor – os dois convergem na conceituação do objeto artístico, no papel do artista e do receptor no processo de informação. Em ambos se constata um fio poético e um itinerário de produção coerente e complexo, que responde pela qualidade, seriedade e consistência do trabalho. Na medida em que vão aprofundando as questões básicas que norteiam a pesquisa, interagindo com surpreendente coerência com os receptores de suas propostas, vão estabelecendo uma tessitura sígnica que permite situar sua obra entre as mais significativas linguagens contemporâneas.

Participam do debate artístico internacional desde a década de 60, ultrapassando o clichê reducionista que identifica brasilidade e exotismo, cultura nacional e temática tropical. A arte brasileira foi pela primeira vez oferecida como valor de troca, contribuindo positivamente para a criação de um pensamento estético mundial. O reconhecimento de sua importância, no exterior, ficou restrito à Sorbonne para Lygia, e, no caso de Oiticica, a Guy Brett, Whitchapel Gallery (Londres) e um círculo restrito em Nova York. Certamente não ocorreu o que o crítico acenava como possibilidade em artigo publicado no Times de Londres: ser o Parangolé "algo nunca visto", que poderá "influenciar as artes européia e americana" (Brett, in *Tropicália: PN2, PN3*, 1967).

A pouca valorização de sua obra até há poucos anos não invalida o que dissemos – ela foi oferecida como valor de troca. O fato de não ter sido deglutida deve-se a outros fatores. É significativo, por outro lado, que os dois artistas tenham sido escolhidos para a 10ª. Documenta de Kassel, em 97: a curadora Catherine David cita-os no catálogo como "vanguardas fundamentais para este século" (Moraes, 1997) e reserva para eles duas salas especiais.

Presente em inúmeras mostras, o Brasil vem ganhando espaço no cenário artístico internacional – sem complexos de inferioridade, sem ufanismo, sem marketing, pelo valor intrínseco e originalidade de linguagem de artistas da nova geração – entre os quais Ernesto Neto, cuja obra é, em muitos aspectos, sincrônica à dos dois pioneiros.



III – SIMILARIDADES CONCEITUAIS

1. ARTE COMO REPRESENTAÇÃO

A semiótica de Peirce, introduzindo o conceito de arte como *representação*, permite uma abordagem distanciada de conteúdos exteriores à própria obra, comum ao enfoque de arte como "expressão" de idéias e sentimentos – para a arte-representação, as associações perceptivas e atribuição de significado decorrem das qualidades, da estrutura da obra apresentada como arte[1]. Representar, para Peirce, é "estar no lugar de", é substituir uma coisa por outra. "O ato ou relação de representação envolve aquela capacidade inata no homem de produzir informação, isto é, extrair uma idéia da outra, cujo nome é inferência. Inferir é o que nos permite "associar o que nunca antes pensáramos associar" (Caramella, 1998, p. 69, cit. Peirce, c. p., 5181).

Representação é imagem que codifica o Universo (Ferrara 1997, p. 7), processo necessariamente parcial e fragmentário, decorrente da relação de cooperação entre objeto, signo e interpretante – só podemos conhecer a parcela de realidade que transformamos em signos. "Um Signo, ou Representâmen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante..." (Peirce, 1977, p. 51).

"... entender a obra de arte como signo implica assumir a materialidade da obra, seu teor icônico, percebendo-a como mediação que não dissocia forma de conteúdo, ... como representação que engendra significados, valores, concepções" (Caramella, 1998, p. 72).

O teor icônico da arte decorre de sua materialidade sígnica: seu conteúdo são as propriedades dos materiais selecionados pelo artista desde que arranjados segundo um sistema de ordem inventado que codifica os materiais, e que é responsável pela qualidade informacional do objeto-arte.

"Todo signo é material, mas a materialidade sígnica será tanto maior quanto maior for seu teor de iconicidade."

"... procedimento artístico é processo construtivo-cognitivo, cuja informação estética é dada pelo modo como o procedimento constrói e apresenta a materialidade sígnica" (id., ib., p. 148).

O teor de informação nova é maior do que nos signos indicial e simbólico, pelos dados novos ou incompletos que são introduzidos no repertório do

receptor; a ligação com o objeto não é direta, não há convenções já estabelecidas no processo de comunicação.

"O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não tem conexão com elas" (Peirce, 1977, p. 73).

A associação se dá na mente do receptor, de certo modo é gratuita, decorrendo da semelhança formal percebida – mas que poderia ser outra. O signo icônico é o "signo da descoberta, o signo heurístico por excelência". p.78

Na representação operada pela obra de arte, o signo não-verbal atua como "meio frio", com baixa densidade de informação codificada; a comunicação é dificultada pela complexidade, entretanto e por isso mesmo a linguagem[2] é mais eficiente como possibilidade de representação. O significado, inferido dos "resíduos sígnicos" que compõem o texto não-verbal, não está dado, não se impõe, mas pode produzir-se por associação (cf. Ferrara, 1993.).

Pela ausência de códigos já estabelecidos por convenções, o signo icônico só pode constituir-se como informação pela ação interpretante; cada obra cria seu próprio código, inventa sua sintaxe, na escolha dos materiais e procedimentos.

"O interpretante é a ação de tradução, feita pelo intérprete, frente ao signo em relação ao seu objeto". "Ação interpretante é ... ação de cognição"; rompem-se categorias, cada obra tem que ser pensada em sua própria realidade, mas das inferências associativas da mente interpretante decorrem significados múltiplos, em processo virtualmente sem limite. "Essa continuidade e infinitude sígnica é o que irá configurar a transitoriedade das representações e, por conseguinte, a falibilidade das interpretações" (Caramella, op. cit., p. 73 e 74).

O conceito de arte-representação identifica-se com a concepção do objeto estético como construção de conhecimento. p.103

NOTAS

1 "...a inferência de idéias se dá no próprio âmago de linguagem que faz nascer a idéia e a concretiza. Assim sendo, linguagem não é transporte/embalagem da idéia, mas sua própria representação, está no lugar dela, é de signos que se trata. Este fato estabelece uma clara distinção entre linguagem como representação e linguagem como expressão de um significado externo que o verbal insiste em frisar, confundindo linguagem com língua." (Ferrara, 1993, p. 171)

2 Linguagem é "operacionalização da capacidade de associar e produzir signos". "Toda linguagem é constituída por signos e seu código" (Caramella, op. cit., p. 66 e 67).

unesp

2. SIGNO ICÔNICO PEIRCEANO

Ao fundamentar esta pesquisa em elementos da Semiótica peirceana, opto , em coerência com a própria proposta temática, por fragmentar os textos do autor, pinçando de suas tríades apenas o que diz respeito a meu objeto de estudo. Tendo em vista o caráter icônico do signo artístico, coloco no ícone o foco de atenção, remetendo o leitor aos textos do próprio fundador da Semiótica e aos outros autores consultados que, fundamentando em Peirce sua reflexão, podem complementar esta abordagem [1]

Décio Pignatari, em sua *Semiótica e Literatura* , apresenta de modo claro e preciso a complexa teoria peirceana , criando inclusive um diagrama, que reproduzo e tomo como ponto de partida, comentando a escala de correspondências relativa ao signo icônico.

TÁBUA DE CORRESPONDÊNCIAS DAS TRICOTOMIAS PEIRCIANAS

	O SIGNO EM RELAÇÃO A:						
	SI MESMO	OBJETO		INTERPRETANTE	NÍVEL DE ANÁLISE	REINO OU CAMPO	CARACTERÍSTICA
			SIGNOS ICÔNICOS OU HIPO-ÍCONES				
PRIMEIRIDADE	QUALISSIGNO	ÍCONE	IMAGEM	REMA	SINTÁTICO	DO POSSÍVEL	QUALIDADE
SECUNDIDADE	SINSIGNO	ÍNDICE	DIAGRAMA	DICISSIGNO OU DICENTE	SEMÂNTICO	DO EXISTENTE	CHOQUE, REAÇÃO
TERCEIRIDADE	LEGISSIGNO	SÍMBOLO	METÁFORA	ARGUMENTO	PRAGMÁTICO (SIGNIFICADO DE USO EFETIVO)	DA NORMA, DA LEI	GENERALIZAÇÃO

Pignatari, 1974, p. 40-41.

A aquisição e a produção de informação só pode ocorrer a partir da experiência, não existe um cognoscível exterior, alheio à percepção.

"... todas nossas concepções são obtidas por abstrações e combinações de cognições que ocorrem inicialmente nos juízos de experiência. Por conseguinte, não pode haver uma concepção do absolutamente incognoscível..." (Peirce , 1977 , p. 254) ; " ... sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo" (id. ib. p. 269); não é possível pensar sem signos, pois só podemos perceber aquilo que conhecemos, sendo irreconhecível a informação totalmente nova.

Entre as categorias de experiência, a *primeiridade* é um tipo de consciência não racional, instantânea. São *primeiros* para Peirce as sensações, as crenças, a indeterminação do mundo físico, **as artes, as qualidades**. A inferência associativa decorrente dessa situação perceptiva indeterminada, monádica, deriva da qualidade do objeto. Sua representação é "sempre possível e não necessária porém única, intransitiva "(Ferrara, 1997) ; é um "qualissigno": só é signo quando fisicalizado , mas seu objeto pode ser uma pura ficção, um quase-objeto.

"Já não é o caos, ainda não é a ordem. É um primeiro primeiro, o primeiro *bit* de informação da linguagem ..." ; "na poeira de sentimentos desrelacionados do caos surgem partículas (*bits*) de semelhança." (Pignatari, 1974, p. 56)

Se, na experiência de *primeiridade*, o signo em relação a si mesmo é um qualissigno, no vértice do objeto representado (referente) é um ícone. "Em relação ao seu Objeto Imediato, o ícone é sempre o signo de uma qualidade (é um *primeiro*). O ícone é o signo de um possível" (id . ib. p. 37) , da descoberta, o signo heurístico por excelência. As inferências associativas decorrem da similaridade (ou " é a associação que produz a semelhança", segundo Ferrara, op. cit. p. 172).

Similaridade é um tipo de associação complexa, que descobre aproximações possíveis por semelhança entre signos ou situações originalmente distantes, superando a lógica da *contigüidade* [2] A associação precisa ser produzida ou explicitada (id. Ib.) , já que não ocorre a linearidade da contigüidade. "Dois objetos só podem ser *considerados* similaridades se forem comparados e reunidos na mente" (Peirce , op. cit, p. 271). A associação se dá por coordenação, por analogia , por operações mentais que descubram a virtualidade icônica do objeto em suas qualidades formais. A idéia de conjunto está presente (ou não haveria

conhecimento), mas forja-se na associação, que é nova, realçando seu aspecto criativo. A informação nova assim produzida desautomatiza a percepção, já que rompe as convenções, os clichês de associações estereotipadas, as redundâncias.

Ainda no vértice do objeto, os representantes icônicos (ícones degenerados, hipoícones para Peirce) correspondentes à *primeiridade* são as *imagens*, "aquilo que veio à mente do intérprete", e que participam de qualidades simples do referente. " O universo icônico é o universo do não – verbal " (Pignatari , 1983, p. 168)

O interpretante, para Peirce , "é o signo gerado pelo significado de outro signo; signo gera signo. Portanto , o Interpretante pode ser considerado como a própria potencialidade de gerar outros signos como resposta" (Bigal , 1999 , p. 98). O signo interpretante, gerado pelo significado do ícone, é um *rema* (comentário) , enunciado que acrescenta algo novo ao produzir novas abduções, em abertura interpretativa , tornada possível pela tradução das qualidades do signo em outros signos.

A análise propiciada pelo ícone tem o caráter de leitura sintática: examina o aspecto puramente formal, a inter-relação de elementos justapostos; descreve a estrutura organizacional pela qual as unidades se combinam, sendo que a organização se dá sempre por coordenação assindética.

Novos aspectos, novas propriedades do objeto sempre podem ser revelados – o reino do ícone é o do possível , do indeterminado de antemão.

Por fim, e sintetizando, a experiência monádica possibilitada pelo ícone decorre das propriedades do próprio objeto, de suas qualidades.

NOTAS

1 Peirce , 1977 e Collected Papers. Caramella, 1998. Bigal, 2001. Ferrara, 1997. Pignatari, 1974 e 1983

2 Entretanto para Peirce, as inferências por similaridade (consciência interna) se relacionam com as inferências por contigüidade (experiência externa), já que a similaridade é comum a ambas.

3. O 'ESTRANHAMENTO' DE SKLOVSKY E JAKOBSON

Comparemos a linguagem enunciativa de dois poetas, em experiências de contato com a natureza, implícita ou explicitamente apresentadas como possibilidade de revigoramento interior.

LA NATURE T'ATTEND

Pars courageusement, laisse toutes les villes;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin;
Du haut de nos pensers vois les cités serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.

La Nature t'attend dans un silence austère;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache, et sur les pâles ondes
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée,
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,
Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,
Et des fleurs de la nuit entrouve la prison...

Alfred de Vigny[1]

EPIGRAMA N° 5

Gosto da gota d'água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do ato.

Cecília Meireles[2]

unesp

O Romântico Vigny (1797-1863) elabora um texto contrapondo a escravidão da vida urbana à natureza idealizada, representando liricamente uma visão crítica do processo de industrialização. Seu texto é discursivo, pontuado por imagens metafóricas – figuras de linguagem previsíveis, convincentes pela obviedade, que a cultura ocidental codificou pelo uso repetido. As associações estereotipadas aproximam *La Nature t'attend...* à linearidade e segurança da prosa.

Um século depois, o escritor russo Sklovsky, explorando o caráter criativo da linguagem poética, reivindicará para a poesia liberdade para afastar-se dos códigos estabelecidos e desgastados pelo uso. Dirá mais: é justamente o "desvio da norma" que torna o processo comunicativo denso, significativo, singular. Sklovsky e outros participantes do Círculo Lingüístico de Moscou (1914...) e posteriormente da OPOIAZ (Associação para o estudo da linguagem poética), dedicando-se à pesquisa lingüística, consideram a linguagem poética campo propício para o estudo da linguagem-comunicação, já que o reconhecimento imediato do código pré-estabelecido torna a comunicação fácil mas, paradoxalmente, ineficaz.

Respondendo à questão-chave para o formalismo russo – "o que faz de uma determinada obra uma obra de arte?", Roman Jakobson coincide com os outros teóricos e escritores do grupo ao deslocar o valor da finalidade para a função[3]. Para o autor, os seis fatores constitutivos dão origem, respectivamente, a funções especificas da linguagem[4]. Quando Jakobson refere-se à *mensagem* como fator constitutivo do ato de comunicação, tem em vista, na linha do formalismo russo, elementos intrínsecos à estrutura do texto e não o tema central ou contexto; da ênfase neste elemento decorre, para ele, uma linguagem lógico-discursiva.

Sendo o ato de comunicação uma "operação de relação" entre os fatores, é a predominância de um determinado referente sobre os demais que determinará a função específica da linguagem, e mesmo a qualidade da composição.

A linguagem poética ou estética concentra a atenção na própria estrutura, coloca-se de modo ambíguo com relação ao código, subvertendo as regras usuais. A "ambigüidade" de Jakobson é o desvio da norma (Calabrese, 1987), o "estranho".

Sklovsky defende a substituição de um reconhecimento mecânico, de uma atribuição estanque de significado pelo re-conhecimento. Retomo o poema de Cecília Meireles: a autora envolve o leitor no mesmo estado aberto de percepção

que a faz descobrir o momento, denso e pleno, de equilíbrio de uma gota d'água. O fragmento da Natureza que a percepção da autora capturou é traduzido em ritmo e em signos de linguagem desautomatizada, que o leitor desvenda lenta e dificilmente. O inesperado da situação, os termos triviais (*gosto de* para iniciar o poema, por exemplo) ou eruditos, mas nunca comprometidos pela vulgarização, são prenhes de carga poética. O olhar se renova, a percepção torna-se relação ativa, continuada, por isso mesmo eficaz como meio de comunicação.

O procedimento utilizado por Cecília Meireles fora cunhado como *estranhamento* pelo Formalismo russo: um sistema sígnico próprio, no qual as palavras são deslocadas de seu contexto usual para, obscura ou insolitamente, provocar associações imprevistas. Assim 'oceano do ar' por *imenso, insondável, dinâmico.* Mais adiante, 'cristal', que no código lingüístico é:

> "...s.m. Sólido limitado por superfícies planas pelo fato de possuir seus constituintes atômicos arranjados numa ordem definida e regular[5]..."

é reinventada: aqui, a palavra indica as qualidades formais e táteis da gota esférica, 'exata', transparente, 'límpida'.

Ao objeto, retirado do reino mineral, são atribuídas atitudes volitivas: a gota resiste, é isolada, reprime sua forma, e está pronta a adequar-se a sua situação de incerteza, pois de qualquer modo participa na dinâmica geral do cosmos.

"A linguagem poética é uma linguagem-construção", afirma Sklovsky (1968, p. 93). Complexa, anti-linear, cria um ritmo próprio a cada poema, recuperando o valor da *oralidade* presente na origem do gênero poético. Aqui, o ritmo do poema configura o movimento de vai-e-vem do vento, e a ausência de resolução. A autora opera com a própria estrutura do poema, com a materialidade da linguagem – forma identificada com conteúdo constitui a qualidade diferencial da poética do *estranhamento*. Tendo em vista a especificidade do fenômeno lingüístico, *estranhar* é agir em nome da qualidade estética, da liberdade de linguagem, da densidade do texto.

O leitor, surpreendido em sua atenção dispersa, tem que superar o obstáculo da subversão dos cânones para apreender um sentido antes delineado que explicitado; ao deparar-se com associações possíveis mas que fogem ao clichê do linguajar poético tradicional, participa do processo de produção poética. A linguagem renovada visa também vencer sua atrofia mental, suplantando os excessos decorrentes da cultura predominantemente visual, discursiva, racional do



Ocidente. O *novo* provoca a percepção como processo construtivo; conhecer aproxima-se então do desvelar, re-descobrir o que, à força de olhar, não podemos mais *ver*.

> "Ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far si che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"(...) *l'arte é una maniera di "sentire" il divenire dell' oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell' arte"*[6].(Sklovsky 1968, p. 82)

Nesse ponto confluem a teoria do "estranhamento" do Formalismo russo com a "captura estética" de Greimas.

NOTAS

1

... A NATUREZA ESTÁ CHAMANDO

Abandona a cidade e parte com firmeza;
Não sujes mais teus pés na poesia do caminho;
As cidades servis em tua alma despreza,
Como se fossem dos mortais um pelourinho.
São guaridas sem fim os prados e arvoredos,
Tão livres quanto o mar em volta dos rochedos.
Com uma flor na mão, aos campos vai sozinho.

Ao seu regaço a Natureza está chamando;
Sobe, à noite, a teus pés, da verde relva a bruma;
E o suspiro de adeus do sol que vai baixando
Agita as pétalas do lírio e o céu perfuma.
A floresta escondeu a enorme colunada,
Oculta-se a montanha, e na água sossegada,
Os seus castos dosséis alto salgueiro apruma.

A penumbra da noite adormece no val,
Na relva de esmeralda e loura floração,
Na tímida nascente a banhar o juncal,
No bosque sonhador que treme na amplidão,
Se balouça, fugindo, entre buquês selvagens,
O seu manto sombrio estende pelas margens,
E das flores da noite abre um pouco a prisão...

Vigny, Alfred de. In: Veiga, C. *Antologia da poesia francesa*, Rio de Janeiro: Record, 1991. Bilíngüe.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2 Meireles, C., *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1963, p. 14-15).

3 Na cultura ocidental, a função da arte identificou-se com a finalidade, sendo esta vinculada a propósitos religiosos, políticos, morais

4 Tabela 1. Fatores constitutivos e funções da linguagem.

Fator constitutivo	Função da linguagem
Emissor (codifica o ato de comunicação, selecionando os fatores constitutivos e como serão associados)	Emotiva
Receptor (decodifica o ato de comunicação, aprendendo a seleção e a associação dos fatores constitutivos, na elaboração da significação)	Conotativa
Tema central ou contexto	Referencial
Contato (elemento de atração sonora ou visual que mantém, prolonga ou interrompe a comunicação para verificar se o circuito funciona)	Fática
Código (sistemas de sinais verbal e não-verbal e suas regras de combinação)	Metalingüística
Mensagem (estrutura)	**Poética**

(Bigal, 1999, p. 42-4 e 2001, p. 39-41)

5 Buarque de Hollanda, A. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 11ª edição, São Paulo. Ed. Civilização Brasileira, 1969.

6 "Portanto, para restituir o sentido da vida, para "sentir" os objetos, para fazer com que a pedra seja de pedra, existe o que se chama *arte*. A finalidade da arte é transmitir a impressão causada pelo objeto como 'visão' e não como 'reconhecimento'; (...) *a arte é uma maneira de 'sentir' o vir-a-ser do objeto, enquanto o 'já conhecido' não tem importância na arte*". (Trad. Lucia Muller).

unesp

4. "CAPTURA ESTÉTICA" GREIMASIANA

EPIGRAMA N° 5

Gosto da gota d'água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do ato.

Meireles: *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1963, p. 14-15).

O texto é protagonizado pela própria autora, que se apresenta como sujeito expectante, receptivo, pronto a re-conhecer o mundo ao criar sintonia com parcelas da realidade que possam romper a isotopia e transfigurar-se em acontecimento estético. Aqui, é o movimento de uma gota d'água que provoca essa descontinuidade. Objeto simples e indeterminado (orvalho? última gota de chuva?), que atrai sua atenção no amplo campo visual; entre sujeito e objeto, se estabelece uma relação sinestésica: a forma instável da gota captura o olhar; seu brilho, transparência e mobilidade se oferecem à experiência tátil. A condição de instabilidade transforma-o, para a autora, em signo. Em processo metonímico, o infinitamente pequeno provoca a experiência de totalidade, e atribui significação ao instante fugaz. O caráter icônico da gota-signo é confirmado pela ação inconclusa: no espaço de ação da folha, seu precário equilíbrio representa a dinâmica insondável do universo.

Para o leitor, o poema se oferece como objeto estético num duplo sentido: mediatizando a experiência da autora, e assumindo ele próprio a função de signo icônico. Como os textos transcritos e comentados por Greimas em *De l'imperfection*, este pode capturar o leitor, provocando uma descontinuidade em seu cotidiano, marcado pela *imperfeição* essencial da condição humana; e o instante

fugaz e privilegiado da experiência estética na leitura do texto pode constituir uma *escapatória* que transforme sua visão (Greimas, 1990, p. 32), sua inserção no mundo.

O autor assim sintetiza os elementos constitutivos da captura estética: "La trama de la cotidianidad, la espera, la ruptura de la isotopía que es una fractura, el transtorno del sujeto, el estatuto particular del objeto, la relación sensorial entre ambos, la unicidad de la experiencia, la espera de una total conjunción por venir..." (id. ib., p. 36)

A semiótica de Greimas nos insere nesse universo de sinais que a banalidade do cotidiano pode oferecer-nos como experiência estética. Seu campo de interesse são os processos estéticos que ocorrem no vasto acontecer da vida, quando a trama do cotidiano se rompe porque o sujeito, receptivo à beleza, é fisgado pelo objeto. Experiência única, capaz de transformá-lo, inseri-lo num processo de atribuição de sentido que abrange a vida, aproximando a semiótica à ética e à estética. O evento estético rompe a continuidade, possibilitando a "recuperação desse ato fundador da linguagem e do ser, dessa semiose radical que metamorfoseia a experiência em significação."(Assis Silva, 1996, p. 18). "É na tensão entre o aqui – agora da ruptura e o espaço – tempo além para onde ela aponta que se dá a metamorfose do evento em evento estético" (id. Ib., p. 17).

A "captura estética" qualifica o tempo, torna o objeto espaço onde emerge um sentido imanente, ressemantiza a vida pela possibilidade de um além–sentido que a torna mais consistente, alerta a um não-aqui e não-agora. "Así, mediante uma reducción del tiempo – no reteniendo sino lo efímero –, mediante una reducción del espacio – no concediéndole importancia sino a sus fragmentos –, nos aproximaríamos paso a paso a lo essencial permaneciendo siempre, no obstante, en el orden material." (Greimas, 1990, p. 94).

5. DESTRUIÇÃO DA CONDIÇÃO AURÁTICA: WALTER BENJAMIN

O enfoque marxista direciona a reflexão de Benjamin sobre a dessacralização da arte às condições de produção e a sua repercussão no âmbito artístico. O texto "A obra de arte na era de sua reprodutibidade técnica", redigido em 1935/36, analisa as transformações no modo de exposição e recepção, na forma de percepção e na própria natureza da arte, para em seguida deter-se no cinema, procedimento artístico decorrente da própria reprodutibilidade.

A invenção da fotografia amplia e acelera a possibilidade de acesso a obras de arte, que passam a ser difundidas em impressão gráfica como meio de comunicação de massa, rapidamente tornando a litografia obsoleta. A reprodução fotográfica implica em visibilidade: seu valor é o da *exposição*, aproximando a obra do público e permitindo-lhe exercitar a necessidade de posse incentivada pela produção capitalista.

Por outro lado, a obra tecnicamente reprodutível, exposta e serial, perde o caráter de obra única, esvaindo-se a originalidade garantida pelo testemunho histórico. "A esfera da autenticidade, como um todo" – "o aqui e agora do original" – "escapa à reprodutibilidade técnica..." (Benjamin, 1985, p. 167). A atualização da obra pela reprodução enfraquece o peso da tradição, seu valor como patrimônio cultural. A obra de arte, banalizada pela proximidade e repetibilidade, perde sua *aura*, que na tradição dependia dos fatores espaço-temporais de distanciamento e autoria reconhecida. Outro aspecto, inerente à condição aurática da obra, é sua função ritual - quer estivesse vinculada ao ritual mágico, ao religioso ou às formas profanas de culto do Belo, a unicidade, autenticidade e durabilidade eram fatores fundamentais ao culto, à aura que cercava a obra.

Reprodutível, reproduzida, possuída, diluem-se noções até então inquestionáveis: gênio criador, originalidade, valor eterno e conteúdo temático que justificava a ação do artista, guardião de valores morais da sociedade.

Referindo-se à nova arte, Benjamin faz apenas breve referência ao Dadá, para deter-se principalmente na reflexão sobre o cinema, ao analisar a função social da arte na era da industrialização, da cultura de massa, da arte como objeto de consumo cultural, mercadoria. p.90

Destinado à recepção coletiva, o cinema pode conduzir o público como massa auto-alienada, ou responder à nova função da arte, no sentido de uma política artística revolucionária.



Ao longo do texto, que sintetizo, Benjamin destaca a reprodutibilidade da imagem e do som, fator inerente à natureza da arte cinematográfica: reprodução e difusão, ambas necessárias pelo fator custo, e das quais decorre a recepção em massa. Evidencia o caráter técnico e coletivo da produção cinematográfica, incluindo a atuação fragmentária do ator diante da máquina e da equipe de técnicos, mas dirigida à massa. Aponta a montagem como procedimento artístico fundamental, responsável pela perfectibilidade e pela criação da realidade ilusória e artificial do filme como produto final. Analisa o processo de recepção, a um tempo individual e coletivo, que abre para o homem espaços de liberdade e de fantasia no 'sonho coletivo', imunizando-o contra as conseqüências da excessiva tensão provocada pela tecnização da sociedade. Põe em relevo a reestruturação do sistema perceptivo motivada pela dominante tátil, devida à conjunção imagem/som, e pela rapidez da imagem e os múltiplos recursos da câmera, que agem sobre a percepção de modo a nós inconsciente. (Benjamin, 1985. p. 172-196).

O cinema está historicamente ligado ao capitalismo. É do modo de produção capitalista que decorrem a reprodutibilidade da imagem e do som; o capital cinematográfico é responsável também pelo culto do estrelato que substitui a função ritual da arte.

Liberado da exploração capitalista, o cinema poderia ter um sentido revolucionário como política artística, pela especificidade de seus meios: recepção coletiva, envolvimento tátil, percepção agudizada, possibilidade de controle do ator pela massa... a práxis revolucionária marxista poderia redirecionar o cinema politicamente.

Como conseqüência, a nova arte poderia responder aos prognósticos de Marx, criando condições para a supressão do capitalismo.

unesp

6. A OBRA DE ARTE COMO MERCADORIA

O texto de Benjamin (1985) sobre a reprodutibilidade (fator que amplifica a difusão e consumo da arte) e que destaca o cinema como a "nova arte", oferece à reflexão algumas idéias interessantes no que se refere ao valor mercantil da obra de arte. Como o texto foi escrito em 1935, entretanto, torna-se necessário acrescentar-lhe outros enfoques. O modo de produção capitalista direciona o *valor de uso* da arte, relacionado à sua finalidade, para o *valor de troca*.

"Ao adquirir preço, ela atinge o estatuto de mercadoria tanto quanto qualquer outro bem de consumo. Ao ser reproduzida tecnicamente, a arte perde a aura de obra única. Ao interiorizar o procedimento industrial, estende os seus domínios para fora dos museus e passa a fazer parte da paisagem urbano-industrial. Ao ser afetada pela predominância do valor de troca sobre o valor de uso, a arte suscita ser pensada em relação à noção de utilitário. De todo esse processo surge a nova questão sobre como manter o nível icônico da arte, quer dizer, a sua estrutura aberta às possibilidades interpretantes." (Bigal, 2001, p. 43 – eu sublinho).

Retomando Benjamin: incontestavelmente, a veiculação da imagem banaliza a obra, na medida em que a desloca de seu contexto original de tempo e espaço. Perde-se a aura que derivava da originalidade, por ser obra única; da função ritual no culto mágico, religioso ou secularizado como culto ao belo; da distância ou ocultamento aos olhos do homem comum. A necessidade de consumir a obra a dessacraliza, o mercado de arte transforma-a em moeda. Entretanto, pressupostos humanistas que, segundo Benjamin, perdem-se com a reprodutibilidade, continuam sustentando o mercado de arte, servindo a interesses ideológicos e econômico-financeiros da sociedade capitalista. O valor de mercado depende da circulação, das tendências em moda, da liquidez, mas também de fatores como autoria, exclusividade, originalidade e singularidade que garantiam, tradicionalmente, sua condição áurica.

"... a época do bom negócio coincide sempre com uma dobradiça na formação ou evolução do artista, aquela em que sua personalidade se afirma de modo definitivo ou se encarna numa linguagem original", segundo Restany (1979, p.226-7), em texto redigido em 1964, que continua: "A estrutura atual do mercado de arte repousa pois nessa noção romântica do artista em sua torre de marfim social" (id. ib. p. 228), enquanto o marchand se encarrega da informação, difusão e venda. Nessa relação de negócios garantida pela precisão, clareza e detalhamento de

acordos entre artista e marchand, movida pela especulação em vista do lucro, não necessariamente estagnada quando outros investimentos conhecem momentos de crise (baixa da bolsa de valores), a parceria se completa com a figura do investidor. Paixão pela arte, prestígio da arte de vanguarda como marca de identidade social e signo de liberdade de espírito, somam-se ao prazer do risco, da aventura: "Esses colecionadores assumem o risco objetivo como a regra do jogo."; "... as tentativas experimentais, as pesquisas de vanguarda não os desencoraja (sic), com a condição de que nelas descubram (ou que lhes mostrem) elementos razoáveis de esperanças de lucro" (Restany, op. cit., p. 236)

A difícil relação do artista com o mercado de arte foi um entre tantos temas pensados e questionados por Duchamp. Quando Pierre Cabanne (1987) alude, em entrevista, ao fato dos museus franceses nunca o terem convidado a expor, Duchamp responde que a ação dos marchands está por trás disso. "Os marchands não têm a ganhar comigo, entende?" e "Os museus são comandados, em maior ou menor grau, pelos marchands" (p. 165). Anteriormente, no diálogo a respeito da ausência de seguidores de sua obra, o artista afirmara também: "Como quer que a sigam? Não se pode ganhar dinheiro com isso!" (p. 73).

Na época em que Restany e Duchamp assim se expressam, vários artistas tentam colocar em xeque a complexa relação arte-mercado ou arte-instituição, sua vinculação ao sistema de arte, e evadem os *espaços artísticos* – museu e galeria. A relação artista-marchand torna-se mais complexa – pelo *boom* do mercado de arte, pela pressão que para o artista significa submeter-se às leis da prática econômica, que visa unicamente o lucro em termos financeiros. A defesa da liberdade é um dos fatores que na época, e como desafio, ocasiona a produção de obras invendáveis porque afastadas dos centros de circulação, por romperem definitivamente conceitos de durabilidade e beleza, pela inserção na *vida*. A autonomia da arte, que fora ilusoriamente postulada pela Modernidade, é desmitificada nos anos 60/70 pela iconografia Pop e Hiperrealista, pelos materiais selecionados para montagens, e na Arte Matérica e Pobre. O espaço real é suporte nas Ambientações, na Arte na Terra. A arte torna-se processo vital nos Happennings, Performances, na Arte Corporal. A circulação ocorre fora dos museus e galerias também em forma de Arte Postal, de Interferências no urbano... p.55

Com olhar retrospectivo, pode-se notar uma tendência geral a relacionar arte-vida; há entretanto, por parte de muitos artistas, a tentativa de andar à margem da dinâmica do mercado. Questionando o sistema de arte capitalista, são

entretanto sutilmente absorvidos por ele no processo de circulação do registro fotográfico ou fílmico, na reprodução eletrônica e nos bancos de imagens.

A questão, ou a tensão, continua em pauta durante todo o século. Tratada com cinismo pelo Pop-artista Andy Wahrol, ("A arte é um negocio")[1] é incorporada pelo pós-modernismo.

Compreendendo a impossibilidade de atuação fora de um contexto ideológico, e atento ao fato de que mesmo o fato de questionar é uma forma de inserção, o pós-modernismo é ao mesmo tempo cúmplice e crítico das normas dominantes. Rejeita posturas apolíticas e anistóricas (ademais impossíveis), opera conscientemente dentro do sistema capitalista, reconhecendo tal cumplicidade. "Qualquer prática estética pode ser assimilada e neutralizada pelo mercado de arte... e pela cultura dos mass media" (Hutcheon, 1991, p. 289). E cita em outro momento o vídeo-artista Douglas Davis: "Se devo dirigir minha arte ao mundo, devo fazê-lo através do sistema" (p. 71).

O processo de absorção e possível transformação ideológica da produção cultural é ineludível, não se trata de medir forças nem de assumir uma postura maniqueísta com relação à prática econômica especificamente contemporânea. Vale lembrar que o conceito de 'Arte', a moda e o consumo são, historicamente, irmãs nascidas do desenvolvimento da sociedade capitalista no Ocidente... Atualmente, a ênfase da produção/consumo da economia capitalista está na imagem, mais que na mercadoria em si, já que ela desempenha função de autoridade, favorece o poder, cria identidade: é a imagem que vende o produto. Para Harvey, "o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias" (2000, p. 260)

A obsolescência programada dos bens de consumo cede lugar ao 'novo' como valor em si. Consome-se a própria mudança, o signo 'moda' comanda o mundo contemporâneo.

Nesse contexto, a absorção pelo mercado de obras de arte efêmeras ou transitórias é significativa.

Uma atitude básica do que se pode chamar de mentalidade pós-moderna é a necessidade de tudo repensar e problematizar. A resistência cede lugar à flexibilidade, à abertura capaz de absorver contradições e ambivalências, uma vez que a "lógica de circulação do capital" invade cada vez mais todos os âmbitos da vida humana, incluindo a produção cultural.



A partir da década de 70, quando o dinheiro torna-se pouco confiável como meio de armazenar valor, a prática econômica gera a especulação financeira, o capital fictício, a inflação de preços de bens ativos (imóveis, antiguidades, obras de arte). Estas tornam-se meio alternativo de ganho de capital, tendo seu valor inflacionado – fator que alimenta e reforça ainda mais sua função de "representação de valor" (Harvey, 2000).

O valor-investimento não se identifica com o capital financeiro. Arte contemporânea é também emblema social, signo distintivo de disponibilidade para a mudança, de abertura e flexibilidade por parte do colecionador. Ao valor de troca sobrepõe-se o valor signo. Consome-se a própria mudança. Nesse contexto, a absorção pelo mercado de obras de arte efêmeras ou transitórias é paradigma de mudança significativa no que seja *valor*. Em texto sobre "a condição pós-moderna" e referindo-se a Baudrillard, Harvey assinala que "o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias" (op. cit., p. 260) p.99

O investimento em arte é aquisição de uma imagem, como ocorre com a compra do carro do ano ou roupas de griffe. Signo na cultura *yuppie*, estreitamente ligado ao capital simbólico, à moda, integra a criação da auto-imagem, fundamental no mercado de trabalho mas também vetor de identidade individual, de auto-realização.

Em matéria publicada pelo Estado de São Paulo a 29 de maio de 1999, "Arte brasileira ganha espaço em leilão da Christie's", o autor assinala a presença de Ernesto Neto ao lado de nomes consagrados ou consolidados no circuito da arte, como Portinari, Lígia Pape, Mira Schendel, Cildo Meireles. Grande número das obras então leiloadas pertencia ao colecionador e ex-marchand Bruno Musatti, que salienta o fato dos colecionadores americanos terem especial interesse por artistas renovadores. "A grande vedete, o golden boy, hoje atende pelo nome de Ernesto Neto" (Gonçalves Filho, 1999)

A obra reproduzida no artigo, e que suponho seja a leiloada, é *ComCreta Sonho*, "obra de Ernesto Neto em aço, borracha e mármore, de 1994: uma estrela sobe no mercado de arte". *ComCreta Sonho* é durável, mas pelo catálogo da Galeria Camargo Vilaça[2] (1988), que representa o artista, podemos constatar que *Puffs* pertencem a coleções particulares. Para uma sociedade anti-áurica esses objetos, únicos porém desauratizados, não valem como mercadoria, mas como signo.



O que seria incongruente na lógica da Modernidade, mostra-se aqui como um traço típico da cultura pós-moderna, na medida em que a atual relação arte-mercado supera as posições maniqueístas ainda presentes nos anos 60/70.

Ernesto Neto é absorvido pelo mercado e, divertida mas não sarcasticamente, estimula a reflexão sobre os valores da sociedade contemporânea. Arte, como afirma Calabrese (1987), é um fenômeno de comunicação e de significação.

Função da arte não é a didática, mas a produção de sentido; a configuração do contexto em que vive o artista, seu aqui-agora p.103

NOTAS

1 Blake, s. n. t.

2 atualmente Fortes Vilaça

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

7. OLHO, PALPO, CHEIRO,...
UM PROCESSO SINÉRGICO DE PERCEPÇÃO

A dificuldade maior de intelecção da Arte Contemporânea (a inexistência de um código pré-estabelecido) é paradoxalmente onde reside sua riqueza e seu sentido. A "percepção possível" se dá na inter-relação do espectador com aquilo que ele vê, relação essencialmente aberta e inconclusa – eu me vejo na materialidade que mediou o pensar/sentir do artista, com ele dialogo a partir de meu próprio pensar/sentir. Mas ao apreender a obra dando-lhe sentido não sou mais o mesmo; ampliou-se minha consciência nas analogias que a obra provoca, assim eu faço a obra e ela me faz.

Meu corpo é mediação nesse processo, "órgano emissor y receptor de mensajes (...), órgano de producción, apropriación, uso y consumo significante del universo sensible" [1] (Dorra, 1997: p. 12). Meu corpo como totalidade, meu corpo como tatilidade, o pensar se faz no sentir, rompendo-se assim definitivamente a proeminência da razão estigmatizada pelo Surrealismo. A figuralidade suplanta toda limitação, faz desaparecer inclusive a distinção entre o visível e o invisível, pois a visibilidade abre-se para além de si mesma e se consuma na significação. O sentido é o de meu horizonte de visão ampliado no próprio ato de perceber, quando me incorporo à realidade que olho, uno minha carne à carne da obra, tornando-me com esse olhar um corpo sensível sentiente. A espessura do meu corpo é "o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne"(Merleau Ponty, 1964: p. 132). A obra é "cristalização momentânea do ser colorido", e da "visibilidade (p. 129). O olhar ganha dimensão de tatilidade, o objeto se entrega ao meu "corpo sentido e corpo que sente", sendo essa relação "todavia um único movimento em duas fases (p. 134). Objeto e espectador se entrelaçam no ato da percepção, e a qualidade plástica se oferece em relação sinérgica ao meu corpo "tout entier ouvert: non pas sans organes, mais un seul organe, un seul trou pour absorber le sensible comme totalité et s'identifier à lui". [2] (Duffrenne, 1991: p. 76).

Polissensoriais, os objetos de Ernesto Neto integram imagens visuais, táteis, olfativas, gustativas, auditivas. A comunicação, em ato ou virtual, é imediata e invasora, mas a percepção é desautomatizada. Se os sentidos atuam como extensões do homem na organização do universo, aqui a ruptura dos códigos articula novas associações perceptivas. Estabelece-se uma percepção ativa,

unesp

complexa, que ultrapassa a identificação, o registro, para reconhecer na materialidade sígnica a possibilidade de produzir idéias novas, por inferências associativas.

Comentando as duas formas de percepção de Peirce (percepto = registro, percepção passiva e juízo perceptivo), Lucrécia Ferrara (1993) salienta que "o juízo perceptivo ... é uma percepção ativa que depende, integralmente, da consciência do receptor, porque é da memória das suas experiências passadas e arquivadas nas suas associações que ele extrai os predicados que permitem quebrar a singularidade do percepto e diversificar sua unidade." (p. 173)

Fora de seu contexto e associado a outro, o juízo perceptivo será sempre imprevisto. "A produção da obra exige recepção"

A mensagem referencial, ao denotar coisas reais, torna-se mensagem estética, estruturada de modo ambíguo com relação ao sistema de expectativas que é o código (Cf. Eco, 1974). As escolhas interpretativas são múltiplas, e é na desordem, na não- obviedade, que se pode encontrar uma nova ordem. Ainda segundo o autor da *Estrutura Ausente*, a obra de arte se afigura nova porque apresenta articulações de elementos que correspondem a um idioleto seu, e não a códigos precedentes; mas comunica esse novo código, implícito nela mesma, configurando-o com base nos códigos precedentes, evocados e negados.

NOTAS

1 "... órgão emissor e receptor de mensagens (...), órgão de produção, apropriação, uso e consumo significante do universo sensível" (trad.: Lucia Muller)

2 "... aberto por inteiro: não sem órgãos, mas um só órgão, um só orifício para absorver o sensível como totalidade e identificar-se a ele" (trad.: Lucia Muller)

8. PARÓDIA / CARNAVALIZAÇÃO

Historicamente, o Carnaval surge como forma de cultura eminentemente popular, parodiando o cerimonial que representa a autoridade civil ou religiosa. Espetáculo que se situa na fronteira entre arte e vida, no qual não há distinção entre atores e receptores, durante o qual a única lei é a da liberdade. O caráter oficial da festa, que abre parênteses no dia-a-dia, consagra a estabilidade da ordem social vigente, a perenidade das regras que regem o mundo, a desigualdade, no próprio ato da liberação transitória, da abolição das relações hierárquicas, dos privilégios, das regras e tabus. Vivido como renovação, aponta para um porvir utópico em que as relações seriam verdadeiramente humanas, tal como experimentadas, provisoriamente, na festa. A linguagem carnavalesca relativiza verdades ao ressaltar as contradições: ao negar, ao mesmo tempo reforça e renova.

Representando a negação da identidade e da autoconsciência, a máscara é elemento complexo e prenhe de significado nessa manifestação da cultura popular. Estabelece, pela via do grotesco, a relação entre a realidade e a metamorfose pretendida, violando as fronteiras naturais.

Mijail Bajtin (1971) introduz as idéias, acima sintetizadas, em seu estudo sobre Rabelais (em cuja obra ressalta a resistência para ajustar-se aos cânones e regras vigentes da arte literária e as afinidades com a cultura popular). O que interessa ao teórico russo, entretanto, não é a dimensão histórica e social do carnaval como festa, mas a carnavalização como fenômeno estético, o princípio da inversão, fenômeno estrutural subjacente ao rito. "Tal como o espetáculo carnavalesco, marcado pelo sincretismo de uma linguagem calcada em fórmulas simbólicas concretas e sensuais, onde as relações aparecem invertidas, a carnavalidade representa a possibilidade do discurso tornar-se ambivalente e incorporar o outro." (Machado, 1989, p. 75).

Bakhtin propõe uma poética sincrônica, em que a voz do outro é parte indissociável, já que a linguagem é sempre dialógica. A perspectiva cômica popular se confronta com a cultura oficial, mas apresenta-se como alteridade frente aos gêneros consolidados pela tradição – níveis diversos de linguagem se entrecruzam, se equiparam, conservando ao mesmo tempo sua individualidade.

Dialogia, carnavalidade: conceitos-chave na poética bakhtiana, que propõe a 'menipéia' como forma composicional; gênero que integra opostos – o sério e o cômico, o grotesco e o elevado (id. ib., p. 83), a *menipéia* tem estreita analogia com propostas dessacralizadoras das poéticas visuais contemporâneas –

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

como os *puffs* de Ernesto Neto. A ironia não exclui a seriedade, nem mascara o significado. "Ironizando valores instituídos, o humor permite conhecer a realidade tal como é vivida e não teorizada" (McLuhan, 1969, p. 120).

Creio haver estreita relação de sentido entre os conceitos, freqüentemente utilizados por autores contemporâneos, de 'carnavalização' e 'paródia'.

Para Hutcheon (1991), paródia é a "repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no âmago da semelhança" (p. 47),... "estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância" (p. 58), entre o passado e o presente. Reiterando a autoridade e propondo a transgressão, manifesta-se como "inserção subversiva" - utilizando o passado, o desafia. Continuidade e mudança: mantém-se a convenção, no mesmo processo em que é desestabilizada, em questionamento reflexivo, não-dialético.

Há um retorno à história, procedimento freqüente nas citações pós-modernistas, sucedendo a "rejeição do historicismo, o nascimento partenogenético, adequado à era da máquina, do Modernismo" (id., ib., p. 47).

Calabrese (1987), em estudo sobre a linguagem artística, alude à freqüência de *citações* na produção atual: "suspensão da etiqueta de propriedade do texto aproveitado"(p. 192) por artistas *citacionistas*, presentes aliás em número significativo na Bienal de Veneza de 79, ou *anacronistas*, "ecléticos com nostalgias regressivas", mais atuais. Procedimento distópico, análogo ao "palimpsesto televisivo", que apresenta imagens de diferentes datas: "tudo é perfeitamente sincrônico. O passado já não existe, a não ser como forma de discurso" (p.194): é retomado em conexão com o presente, deslocado, em fragmento. "O hoje é o eixo de tudo".

9. PÓS-MODERNISMO

Utilizando o termo "pós-modernismo", não pretendo introduzir a discussão do mesmo[1]: abrangente, complexo, não-consensual, escapa ao recorte proposto nesta pesquisa.

Adoto o termo, em primeiro lugar, por considerar 'poéticas da transitoriedade' contemporâneas como fenômenos relacionais. Materiais e procedimentos da Modernidade histórica são utilizados por artistas atuais, impedindo-nos de traçar uma demarcação, que parece clara na ruptura pós-impressionista ou da proto-renascença, por exemplo.

"O pós-modernismo não torna o Modernismo obsoleto, ao contrário, o ilumina com nova luz, se apropria de muitas de suas estratégias estéticas, enxertando-as em outras constelações" (Huyssen, in Casullo, 1993. p. 318).

Alguns materiais, algumas estratégias de que lançam mão artistas atuais são pinçados de movimentos 'modernos', notadamente os materiais quaisquer encontrados casualmente pelos coletores dadá – cujo caráter efêmero desestrutura a concepção oitocentista de 'estética', ou surrealistas – para os quais representam a possibilidade de escapar da tirania da razão que acompanha a trajetória da arte ocidental.

p.45

p.49

Elementos de continuidade não eludem, entretanto, a especificidade pós-moderna. Harvey, em excelente análise da "condição pós-moderna" (2000, passim.) destaca a "aceleração dos tempos de giro do capital" como fator que influencia as "maneiras pós-modernas de pensar, de sentir e de agir":

- reforçando o caráter volátil e efêmero "de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas";
- enfatizando os "valores e virtudes da instantaneidade... e da descartabilidade", inclusive de "valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e de ser" (Cf. Toffler, 1973 e Lipovetsky, 1989);
- dificultando qualquer planejamento ou contrato a longo prazo;



- construindo novos sistemas de signos, com o intuito de manipular o gosto e a opinião. Neste contexto, a publicidade volta-se para a "manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido";
- catalizando, pela necessidade de apoio em algum tipo de verdade, a religiosidade, a busca de raízes históricas, veículos para criação de um sentido do eu, de identidade pessoal e cultural.

A produção artística pós-moderna, como a de qualquer contexto histórico-cultural, tangencia a reflexão filosófica, no sentido de construir um saber. E o saber pós-moderno é assumidamente limitado, provisório, contraditório, eclético, inclusivo, flexível, crítico, irônico, dialogante, múltiplo, interrogante, paródico. p.97

Para Linda Hutcheon (1991), paródia é forma pós-modernista perfeita, uma vez que paradoxalmente incorpora e desafia; subverte o discurso dominante, enquanto depende desse para sua própria existência:

"O aspecto positivo – e não-negativo – do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento" com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a "indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais"(op. cit. p. 71, cit. Doyle). Mais ainda, "É a duplicidade que torna improváveis os possíveis extremos do quietismo político e da revolução radical (id, ib., p. 264).

Arte é "instrumento de pensamento", e o artista atual envolve-se em relação interrogante com a sociedade de consumo, sem pretender resolver as contradições nascidas de fragmentos de respostas, sem partilhar da crença em uma racionalidade totalizante, sem excluir disparidades.

Harvey (cit. Derrida e Crimp), afirma que "a colagem/montagem é a modalidade primária de discurso pós-moderno" – e apresenta Rauschemberg como artista típico (2000, p. 55 passim.) pela apropriação de imagens de artistas da tradição (Rubens, Velásquez), unidos a outros temas atuais e sem conexão lógica. Integra o antigo ao novo dando-lhe nova significação: é forma irônica de intertextualidade, que permite reavaliação, reelaboração do passado, sem nostalgia (Hutcheon, op. cit., p. 283).



Ernesto Neto não utiliza os mesmos procedimentos. A alusão possível a outros artistas configura-se mais como gesto antropofágico do que como citação "pós-modernista"

Puff, entretanto, *representa* a mentalidade pós-moderna. É mais processo que produto – mas ocorre no espaço do museu ou galeria. É exacerbadamente impermanente, fadado ao desaparecimento, na literal e prosaica varredura... e entretanto é oferecido ao consumo do olhar e do investimento. p.76

É superficial e profundo, sério e irônico, coerente e contingente; é anárquico como produto oferecido ao espaço institucional ou à relação mercantil – mas em sua lógica dual, torna-se representação da cultura contemporânea, e nisto está seu valor, na possibilidade de construir sentido. Essencialmente efêmero, *Puff* é signo do tempo presente, comandado pelo aqui-agora, em estado permanente de mudança; mais ainda, concebendo a mudança como valor em si, na embriaguez do novo.

Mutante, lúdico, desenvolto, divertido, jamais venerável, *Puff* dialoga com os códigos atuais da publicidade, da moda, de títulos de publicações sérias, de campanhas publicitárias que visam a ética, a saúde: a atmosfera de descontração e espontaneidade invade os *mass-media*.

"O código humorístico abole o peso e a gravidade do sentido" (Lipovetsky: 1989. p. 145), não o próprio sentido; estabelece-se como linguagem de uma sociedade que se quer flexível e aberta, avessa à rigidez e coerção, à solenidade e didatismo. Para o autor do 'Império do efêmero', o humor é marca de uma sociedade hedonista, hiperindividualista; é traço de subjetividade e liberdade de espírito, de cordialidade e comunicação, de valores democráticos.

> A arte "sabota-se enquanto esfera sublime e entra, por essa via, na era humanística, esse último estágio de secularização..."
>
> "A dissipação dos grandes códigos estéticos, o extremismo das vanguardas transformou de maneira radical a percepção das obras, que se tornam equivalentes a absurdos 'gadgets' de luxo" (id., ib., p. 153)

Para o público, que consome arte como processo de construção do saber, *Puff* questiona, problematiza. A proposta de uma arte que modificasse diretamente a sociedade, pretendida pela Bauhaus, mostrou-se utópica; talvez as poéticas da transitoriedade e do humor, pelo idioleto da sociedade atual, possam sinalizar possibilidades de mudança, na medida em que se inserem subvertendo valores, saberes, certezas. Cabe aqui a reflexão de Argan (1992) sobre a cultura de

massa que "poderá ser apenas inteiramente integrante e libertadora ou inteiramente repressiva e alienante."(p. 263-4).

O bombardeio de imagens sufoca a imaginação, aliena, impede a integração no ambiente e a reação participativa; e se essas "são a origem da patologia urbana, da violência, do vandalismo, das drogas, da neurose coletiva" (p. 265), a arte tem um papel na formulação de um projeto de sociedade. O objeto de arte (a partir de Duchamp, qualquer objeto tornado estético pela atuação do artista) alimenta a imaginação num processo de diálogo com o observador. Não lhe dá respostas prontas nem o conforto das certezas, mas instiga à reflexão e à tomada de posição frente ao ambiente.

Puff não é cínico nem hipócrita. Diverte e faz pensar. Desestabiliza. Contradiz. Interroga. Sua condição de precariedade é o próprio ser da obra, objeto-valor como operação eidética. "Meio como mensagem".

NOTAS

1 (Entre a bibliografia referente ao tema, destaco: Casullo: 1993. Hutcheon: 1991. Harvey: 2000. Lipovetsky: 1989. Chahlub: 1994. Ibelings: 1998)

IV - ERNESTO NETO AQUI, AGORA:

1. ARTE COMO CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO

Verificar a qualidade estética das poéticas visuais contemporâneas, e em particular das instalações de Ernesto Neto, implica em uma reflexão sobre o sentido – da arte, de sua arte hoje.

O "objeto de civilização" que denominamos *arte* , produto "de uma atividade que se situa, ao mesmo tempo, no plano das atividades materiais e das atividades imaginárias de um dado grupo social" (Francastel , 1956,p.110), é objeto que gera conhecimento, materializando o que o autor denomina "pensamento plástico", não autônomo com relação ao pensamento técnico e ao científico, mas específico como forma de conhecimento.

A tradição ocidental retoma a concepção aristotélica de "arte como objeto do belo"; poesia, música, pintura e escultura são "arte imitativas" para Aristóteles, e seu âmbito é a poética. (Bigal, 2001, p. 33-4). A partir do Renascimento, esta noção cristaliza-se, identificando beleza e estética[1].

Diante do óbvio descompromisso da contemporaneidade com a beleza no sentido vulgar do termo , diante da "estética do feio " ambivalentemente instituída pela Modernidade , vale retomar , ainda que rapidamente, tais conceitos em sua origem histórica.

O pensamento grego concebe como função da arte a "manutenção do equilíbrio moral, individual, consequentemente, social": "função pedagógico-educativa e ético-política" explicitada na catarse. " Aliada da filosofia, pressupõe uma atividade ... cuja finalidade... é levar o homem a descobrir a si próprio... " (Bigal, op.cit.,p.32-34).

No que concerne ao conceito de *estética*, esta não é identificada pelo pensamento grego com o *belo* , mas com o *sentir:*

"α'ισθητικός, adjetivo que no feminino é α'ισθητική (aistétikhé) de onde vem o nosso termo **estética** e significa aquilo que tem a capacidade de sentir; aquilo que é perceptível aos sentidos ou diz respeito a sensação (em grego α'ιθησις, sensação)"[2]

Baseada nesta concepção, identifico *estética* e *pensamento plástico*, e considero que as poéticas contemporâneas , desvinculadas da noção de

belo imposta pela estética do século XVIII e pela filosofia kantiana , recuperam e atualizam o pensamento grego como pensamento plástico ocidental.

Tendo em vista as poéticas visuais, introduzo a reflexão sobre função da arte pinçando ponderações de alguns pensadores contemporâneos, que nos fornecem elementos para conhecer o momento atual, sob ótica diversa à dos autores analisados anteriormente nesta pesquisa.

Nossa experiência comum é a de um momento ambivalente, em que os avanços da tecnologia e da ciência oferecem perspectivas de enriquecimento em termos materiais e de qualidade de vida, e ao mesmo tempo representam ameaças no mesmo sentido.

Essa percepção, fruto de nossa experiência alimentada pela reflexão consciente, é analisada em profundidade pelos pensadores no âmbito da filosofia, economia, antropologia, sociologia... por sua vez, o artista cumpre seu papel de intelectual que coloca em pauta com sua obra essas mesmas questões para que o espectador "reaprenda a pensar".

A economia globalizada tanto aponta para o desenvolvimento de países e comunidades até agora excluídos do processo de enriquecimento, quanto para a privação absoluta de oportunidades, quando o capital internacionalizado representa centralização do poder econômico em proveito de alguns (países, grupos, companhias, indivíduos). A tecnociência, base material e ideológica da globalização da economia, traz conseqüências que extrapolam a questão da rapidez de difusão e viabilização operacional do conhecimento adquirido: ela desdobra-se em mudanças relativas à organização do trabalho, à utilização de fontes naturais de energia, ao comportamento humano...

Toffler (1973, 1995) e Levy (1998) abordam a questão econômica não desvinculada da ética, ao pensarem a economia do futuro voltada para o enriquecimento humano e da sociedade como um todo. Não se trata de ficção, mas de perceber no momento atual a coexistência de fatores ligados ao industrialismo e ao pós-industrialismo; Toffler vê, aliás, a economia como um dos setores da vida social menos permeáveis à idéia da mudança. A busca do lucro é ainda a motivação básica para amplos segmentos da população, o que acaba por paradoxalmente limitar o próprio processo de evolução econômica.

"Em nossa época, as técnicas disponíveis permitem fornecer a todos mais do que o necessário. Somos forçados a concluir que a escassez é doravante socialmente produzida, que a miséria e a exclusão são organizadas,

mesmo que não sejam deliberadamente visadas". (Levy, 1998, p.43). O objetivo da produção de bens e serviços deveria ser o enriquecimento do humano. "Na economia do futuro, o capital será o homem total"..."Como última fronteira descobrimos o humano, o não-automatizável: a abertura de mundos sensíveis, a invenção, a relação, a recriação continuam sendo coletivas" (Levy, 1998, p.43).

A mundialização da cultura rompe fronteiras de tempo e de espaço, possibilitando o acesso a informações, a comunicação de massas pela tecnologia. O risco de uma veiculação marcada por interesses particularistas, selecionada em função de ideologias, concorre com a possibilidade de acesso à Informação e à Cultura.

A cultura contemporânea criou o marketing, espetacularizando o cotidiano, fabricando ídolos no campo da política, do esporte, da arte. Banalidades são tratadas como eventos, mediocridades sobem ao pódio, fabricam-se simulacros e pseudo-carismas. A legitimação não está mais vinculada à herança do passado, mas à força da propaganda coercitiva em suas técnicas de sedução. Da aura à moda a mudança foi radical, esses últimos 100 anos instaurando o novo como parâmetro único de validade. A obsolescência programada vai da linha de montagem à lista de best-sellers, movida pela propaganda sedutora que coloca a própria mudança como signo do "melhor"; valendo-se dos recursos da tecnologia midiática, pode-se vender qualquer coisa - e qualquer pessoa coisificada.

Os mecanismos do marketing realimentam o sistema, em função do lucro, de tal modo que a ordem natural das coisas parece hoje ser o poder absoluto do Sistema Monetário Internacional.

A ordem social fragmenta-se, colocam-se em xeque instituições que se julgavam inabaláveis, começando pelo modelo de família nuclear - "célula da sociedade", pela escola - "sede do saber", pela igreja e o estado.

O estilhaçar das seguranças ameaça encobrir valores emergentes nesse próprio processo de mutação, provocando a reação passiva dos apocalípticos ou o ativismo ególatra. Se uns rasgam as vestes, outros optam pelo lucro desenfreado ou pelo poder sem limites. Ambas reações irresponsáveis, espetaculares, ao gosto da mídia.

Por trás da lista de "prós e contras" do mundo contemporâneo, avessa aliás à mentalidade pós-moderna, escondem-se a utopia e o maniqueísmo: Entretanto "... o problema crucial de nosso tempo é o da necessidade de um pensamento apto a responder ao desafio da complexidade do real, ou seja, de

unesp

apreender as ligações, interações e implicações mútuas, os fenômenos multidirecionais, as realidades que são ao mesmo tempo solidárias e conflitantes..." (Morin, 1998).

"Os especialistas só tem uma visão mutilada da realidade. O mesmo ocorre com os técnicos." "O nascimento e o desenvolvimento da ciência só foram possíveis porque ela estava desligada de julgamentos morais, políticos e religiosos... Isso foi justo no passado, mas não no século XX, quando a ciência ganhou um poder de destruição, com artefatos nucleares, e de manipulação genética e biológica"... Diante das experiências da biotecnologia, que modela os seres vivos, e das nanotecnologias que podem destruir sua liberdade, a regulação ética se faz necessária, em defesa do homem. "Num mundo especializado como o nosso, caberia ao intelectual colocar em pauta as questões fundamentais." (Morin, entrevista a Haag, 1997).

Se a natureza do homem foi dessacralizada, desumanizada, coisificada, "esse processo de dissolução é acompanhado, no sentido inverso, por um movimento integrador mais qualitativo, embora mais raro, aberto a uma nova visão auto-iniciática da positividade secreta do negativo e da encarnação da metafísica na física." (Camus, 1997, p.36). O homem não pode encontrar respostas às questões fundamentais do significado de sua existência no isolamento entre as respostas da física sobre o Universo, e as explicações da filosofia sobre seu próprio eu. Morin e Camus propõem uma "pesquisa transdisciplinar", que se interroga sobre o que fundamenta, atravessa e ultrapassa todas as disciplinas "A pergunta que se impõe é saber como expandir a consciência para que a sua essência enigmática se revele a si mesma."(CAMUS, 1997, p.37). Trabalho de despoluição interior, de desprendimento total para atingir a "ipseidade transcendental do homem interior"; homem total, aberto pela consciência à "transfiguração do corpo humano e do corpo do mundo" (id. ib. p. 39 e 41).

O pensamento de Camus, Morin, Brandão (citando Capra), Levy[3] coincide em pontos essenciais: uma visão de homem aberto à transcendência e ao mesmo tempo atuante na sociedade. A "via transdisciplinar", a "solidariedade vivida", a "consciência ecológica", a criação de "espaços de significação" são agentes de mudança que supõem uma postura crítica, que pensam outro modelo de sociedade.

Em termos contemporâneos, esses pensadores aludem às "funções pedagógico-educativa e ético-política" concebidas na antiguidade grega para a arte, retomando a citação acima.



A arte tem hoje uma função específica. Ela faz ver que do espaço degradado e desorganizado é possível gerar um tempo criativo, comunicativo: tempo criado pela descoberta de um outro espaço, dominado pela capacidade do homem de produzir idéias, direcionando seu esforço para a produção do novo. (Ferrara, 1993, p. 171). Liberdade, autonomia, subjetividade, heterogeneidade são valores supremos em nossa época, e a atividade artística catalisa esses anseios, ao mesmo tempo que rompe barreiras em direção à dignificação do ser humano. "Passamos a ansiar por que as pessoas e as coisas explicitem seus seres totalmente. Nesta nova atitude há uma profunda fé que se refere à harmonia última de todo ser" (McLuhan, 1979, p. 20). Além disso, a arte funciona como radar, como sistema de alarme premonitório, capacitando-nos a descobrir e enfrentar objetivos sociais e psíquicos com grande antecedência. Permite-nos manter um roteiro estável em direção a metas permanentes, mesmo em meio às situações mais perturbadoras. "Nenhuma sociedade teve um conhecimento suficiente de suas ações a ponto de poder desenvolver imunidade contra suas novas extensões ou tecnologias. Hoje começamos a perceber que a Arte pode ser capaz de prover tal imunidade", por criar contra-ambientes, por fornecer meios de treinar a percepção e o julgamento. O artista é "o homem da consciência integral" (id. ib., p. 84-85)

Cabe aqui apropriar-nos de reflexões de Pierre Levy sobre as metas do novo proletariado, e aplicá-las à função do artista na sociedade. A criação de arte, trabalhando com recursos afetivos e intelectuais do ser humano, pode responder com uma "economia das qualidades humanas" ao momento que vivemos. "Na economia do futuro, o capital será o homem total". "Como última fronteira, descobrimos o humano, o não-automatizável: a abertura de mundos sensíveis, a invenção, a relação, a recriação..." (Levy ,1998, p. 43)

A experiência estética aproxima-se assim da ética, a arte cria valores qualitativos, respeitando a especificidade de sua linguagem – não há código estabelecido, mas há sentido. Para Peirce, "a estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades do sentir , enquanto que a ética considera aquelas coisas cujos fins residem na ação, e a lógica aquelas coisas cujo fim é o de representar alguma coisa" (1977, p. 201) – lembrando que o autor identifica lógica e semiótica.



No texto sobre "Os três tipos de bem" afirma ter "algumas dúvidas quanto à existência de uma verdadeira ciência do belo", e identifica bem estético e *expressividade* (id. ib., p. 202 e 205)

Em sua excelente e clara síntese do pensamento peirceano, Décio Pignatari comenta texto do autor sobre a "Proto-estética" ou "Quase-estética", dos quais destaco fragmentos:

· Na fruição estética nos entregamos à totalidade do Sentimento, um Sentimento razoável (raciocinável) que pode ser compreendido . É uma consciência que pertence à categoria da representação.

· Artistas e cientistas são criadores de ícones.

· *Originalidade* é algo muito próximo ao conceito de informação: "... sem o elemento da variedade espontânea, ou algo atuando como tal, o desenvolvimento do pensamento estacionaria instantaneamente ". (C..P. 7389, in Pignatari , 1974 , p. 52-6)

À carga de informação que nos invade e sufoca, o artista responde com signos, criando uma tensão fecunda com sua proposta sensível, construtiva, responsável, solidária.

Obras – como as de Ernesto Neto – muitas vezes simples, despojadas, ambíguas ou desconsertantes, para serem degustadas no silêncio, como se lê um poema. Só assim poderemos perceber quão profunda e veementemente elas contrapõem valores à desumanização do mecanicismo ou do materialismo, sussurram em resposta à espetacularização da violência e do erotismo, contestam a insatisfação e desesperança sinalizando uma possibilidade de inserção construtiva no mundo.

René Huyghe, em texto produzido em 1971, fornece idéias enriquecedoras sobre a possibilidade da Arte produzir conhecimento, na medida em que se estabeleçam articulações com o Real a partir desta... "empreinte la plus sensible de l'homme". "Chaque science, chaque branche de recherche devant oeuvrer à une extension de la Conaissance, l'étude de l'art aura à contribuer à cette synthèse toujours plus générale"[4].

No século XX a 'criação do futuro' está erroneamente relacionada à transformação do mundo material, mas a autêntica 'novidade' está em alimentar a vida de substância humana, correspondendo ao sentido e razão de ser de nosso

estar no mundo. Na época em que escrevia , Huyhe constatava que a literatura e a arte estavam direcionadas à "novidade" enquanto tal e o artista, "porta-voz da alma contemporânea", traduzia a angústia e desespero do homem; para ele, a arte perdera a fé em si mesma tanto quanto no homem. A novidade entretanto é apenas signo exterior, a vida tem por fim a criação: "elle est union de la forme, animé par la force, et de la force, appuyé sur la forme: par la première, elle s'adapte aux conditions de l'univers spatial et matériel; par l'autre, elle s'élance dans la durée et répond à son appel"[5]. Ao artista cabe essa função de alimentar o tempo de substância nova, enriquecendo pela consciência o "depósito de vida que é feito a todo ser".

NOTAS

1 Alexander Baumgarten (1714-1762) publicou em 1750 a obra *Aesthetica* – "ciência da beleza , que se cultiva de modo autônomo pela primeira vez". (Marías, J. , H*istória da Filosofia*, 8ª ed. , Porto: Souza e Almeida , 1987 , p. 266)

2 Liddel, H.G. and Scott, R., Greek-English; Lexicin; Oxford: Claredon, 1996)

3 Camus (1997); Morin (1998); Brandão (1997); Levy (1998)

4 " marca mais sensível do homem." " Cada ciência, cada ramo de pesquisa devendo trabalhar para uma extensão do Conhecimento , o estudo da arte tem como contribuir para essa síntese sempre mais geral " (Huyghe , 1971 , p. 8-9- trad. Lucia Muller)

5 "Ela é união da forma, animada pela força, e da força , apoiada sobre a forma: pela primeira ela adapta-se às condições do universo espacial e material; pela outra, projeta-se na duração e responde a seu apelo "(Huyghe , op. cit. p. 428-9. Trad. Lucia Muller)

2. CONCLUINDO...

Talvez Ernesto Neto responda ao desafio, com sua poética da transitoriedade. É próprio do artista o dizer da arte. Inventar códigos que chegam ao receptor como instrumento de pensamento, propondo enigmas em textos visuais, inapreensíveis na multiplicidade de seus significados. "Obra aberta" às possibilidades de ação interpretante, ou limitada pelo ruído causado no processo de decodificação – ao romper-se o código, o *reconhecimento* tem que ceder lugar a uma nova organização geradora de sentido.

A arte aciona a percepção da realidade, provoca o exercício de liberdade – é ação projetual, ainda que a noção de projeto tenha necessariamente que ser resignificada, pois não se trata de solução de problemas mas de reflexão geradora de atitudes e ações.

No "império do efêmero", as poéticas da transitoriedade configuram a experiência comum dos homens de nosso tempo pela seleção de materiais perecíveis, pela provisoriedade (processo em detrimento do produto final) . Não é isto apenas que as torna significativas, mas a possibilidade de sinalizar mudanças como postura construtiva. *Significar* o presente, representando plasticamente a cultura contemporânea; apontar para o futuro, adiantando um modelo mental da realidade. Processo de integração interior do homem, de inserção social construtiva , cujos aspectos antropológico, político , ético não serão a chave de transformação, mas podem ser senha de compreensão e adaptação na complexidade do momento que nos toca viver.



ILUSTRAÇÕES
(Referências, créditos)

Fig. 1 – *Epoqué*, instalação, 1992, MAM/RJ, Foto Rômulo Fialdini; in Galeria Camargo Vilaça, 1998, p. 11.

Fig. 2 – *Peso em partículas*, 1988, meia de poliamida e esferas de chumbo, 25x25x4 cm, 5 kg, Foto Rogério Faissal, idem p. 4.

Fig. 3 – *Dupla*, 1988, dois *Pesos em partículas*, meias de poliamida e esferas de chumbo, Foto Rogério Faissal, idem p. 5.

Fig. 4 – *Colônia*, 1989, grupo de partículas, dimensões variáveis, Foto Ernesto Neto, col. Carlos e Rosa de la Cruz, Miami, idem p. 6.

Fig. 5 – *ComCreta Sonho (Sonho com Creta, Sonho Concreto)*, 1994, chumbo, nylon, aço, borracha e mármore, 160x25x140 cm, col. Ignácio Oberto, Caracas, Foto Murillo Meirelles, idem p. 17.

Fig. 6 – *M.E.D.I.T.*, 1994, registro fotográfico de performance, 40x60 cm cada, col. Bonfiglio, Nova Iorque / Col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Fotos B&W, idem p. 14 – 5.

Fig. 7 – *Íris umbilical*, 1995, gesso, corante e algodão, 350x350x10 cm, col. Gilberto Chateaubriand / MAM, RJ, Foto Rogério Faissal, idem p. 19.

Fig. 8 – *Feto Janus*, 1995, ferro e algodão, 500x400x20 cm, Foto Rogério Faissal, idem p. 21.

Fig. 9 – *Ringue, ringue*, 1995, chumbo e veludo 280x280x15 cm, 1995, col. particular, Nova Iorque, Foto Vicente de Mello, idem, p. 23.

Fig. 10 – George Segal, *Girl in robe IV*, 1974 – 1977, in Tuchman, P. *George Segal*, New York: Abbeville Press, 1983

Fig. 11 - George Segal, moldando – idem, folha de dorso.

Fig. 12 – *Mente, eu, segredo (masculino)*, 1995, chumbo, algodão e segredo, 300x300x60 cm, Foto Marcelo Guru Duarte, in Galeria Camargo Vilaça, 1998, p. 18.

Fig. 13 – *Sem título (feminino)*, 1995, ferro e algodão, 250x400x10 cm, col. Alfonso Pons, Caracas, Foto Marcelo G. Duarte, idem, p. 18.

Fig. 14 – Duchamp, *Com barulho secreto*, 1916, novelo de cordel, placas de latão, parafusos, 12,9x13x11,4 cm, Museu de Arte da Filadélfia, in MINK, J. *Marcel Duchamp*, 1887 – 1968, Koln: Taschen, 2000, p. 64.

Fig. 15 – Artur Bispo do Rosário, *Manto da Aclamação*, técnica mista, in Estado de São Paulo, cad. 2, 04/02/1995.

Fig. 16 – Leonilson, *A Ilha*, técnica mista, in Estado de São Paulo, cad. 2, 05/02/1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fig. 17 – *Paff*, poliamida e açafrão, *Poff... Poff*, poliamida e gesso, *Poff*, poliamida, gesso e grafite, instalação 1997, Museu do New South Walles, Sidney, in Galeria Camargo Vilaça, 1998, p. 32.

Fig. 18 – Produzindo *Poffs* (onomatopéia), idem, p. 18.

Fig. 19 – *Lipizoide*, 1995, meia de poliamida e cal, 12x12x12 cm, col. Galeria Camargo Vilaça, Foto Vicente de Mello, idem, p. 26.

Fig. 20 – *Puff*, 1990, meia e açafrão, 50x30x25 cm, Foto Ernesto Neto, idem, p. 29.

Fig. 21 – *Gluonlambidenganocabodelaquântica* (det.), 1999, Tule de lycra, meias de poliamida, açafrão e cravo em pó, 300x400x300 cm, Fundição Progresso, Rio de Janeiro, col. Ignácio Liprandi, Buenos Aires, idem p. 40. Foto Ernesto Neto, in Galeria Camargo Vilaça, 1999, p. 40.

Fig. 22 – *Nós pescando o tempo – densidades e buracos de minhoca,* (det.), 1999, tule de lycra, meias de poliamida, açafrão, pimenta preta em pó, cravo em pó e curry, 450x2000x1000 cm, The Liverpool Biennial of Contemporary Art, Tate Gallery, col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo. Foto Fábio Ghivelder, idem, p. 40.

Fig 23 – *Jardim das Delícias,* (det.), 1997, tule de lycra, Galeria Athos Bulcão / Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, col. Museu de Arte de Brasília, Foto Ernesto Neto, in Basualdo, 1998, p. 40.

Fig. 24 – *Nave voadora Gloup*, 1999, tule de lycra, malha e meia de poliamida, esferas de poliestireno, açafrão e areia, 380x1100x267 cm, James Van Damme Gallery, Bruxelas, col. Alexander e Rebecca Stewart, Seattle. Foto Kristien Daem, idem, p. 29.

Fig. 25 – *Nave óvulo*, 1998, tule de lycra, 500x500x400 cm, Foto Ernesto Neto, in Basualdo, 1998, p. 41.

Fig. 26 – *O céu é a anatomia do meu corpo*, 1998, tule de lycra e cravo, 650x500x300 cm, Foto Vicente de Mello, idem p. 45.

Fig. 27 – *O Habitat,* (det.), 1999, tule de lycra, malha e meias de poliamida, esferas de poliestireno, açafrão e urucum, 546x1080 cm, col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Foto Vicente de Mello, in Galeria Camargo Vilaça, 1999, p. 43.

Fig. 28 – *Nave Deusa*, 1998, tule de lycra, areia, cravo e cominho em pó, poliamida, poliestireno, 500x690x950 cm, col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

Edgard de Souza, *Abrigo*, 1993, madeira laqueada, 216x74x55 cm, Galeria Luisa Strina, São Paulo.

In XXIV Bienal de São Paulo... 1998, p. 64.

Fig. 29 – Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1998, vista interna, plástico auto-adesivo e sujeira, 310x625x310 cm, col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, idem, p. 69.

Fig. 30 – Edgard de Souza, *Sem título*, 1997, madeira, gesso, 18x42x24 cm e 21x202x202 cm (base), col. particular, São Paulo, idem, p. 62.



Fig. 31 – Sandra Cinto, *Sem título*, desenho, 20,5x27,5 cm, col. da artista, cortesia Casa Triângulo, São Paulo, idem, p. 52.

Fig. 32 – *Fetus Female*, 1995, fotografia, 102x156 cm, col. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, idem, p. 50.

Fig. 33 – Edgard de Souza, *Sem título (dois corpos)*, 1997, bronze pintado, gesso, 88,5x43x24 cm e 70,5x45x25 cm (base), col. Banco Itaú, São Paulo, in XXIV Bienal... 1998, p. 45.

Fig. 34 – Laura Lima, *Sem título*, 1998, performance, Foto Lucia Muller.

Fig. 35 – *Boca Vênus*, registro de performance, Foto Murillo Meirelles, in Basualdo, 1998, capa.

Fig. 36 – *Vênus de Lespugne*, período Gravetiano, c. 24000 aC, Leroi – Gourhan, A., in Devambez, P. (dir.), *Histoire de L'Art I*, Paris: Gallimard, 1961, p. 19 (cópia aproximada).

Fig. 37 – *Os Noivos*, acervo Galeria Fortes Vilaça.

Fig. 38 – Lili, acervo Galeria Fortes Vilaça.

Fig. 39 – *Arco-ventre*, 1999, reprodução de performance, malha, meia de poliamida, esferas de poliestireno, 170x50x115 cm, col. Juan e Patrícia Vergez, Buenos Aires, Foto Vicente de Mello, in Galeria Camargo Vilaça, 1999, p. 13.

Fig. 40 – Ernesto Neto – fax enviado à curadoria da XXIV Bienal em 28/07/1998, in XXIV Bienal, 1998, p. 17.

Fig. 41 – Tatlin, *Relevo em Ângulo*, 1915, ferro e arame, in Read, H., La escultura moderna, México / Buenos Aires: Hermes, 1964, p. 87.

Fig. 42 – Naum Gabo, *Cabeça construída*, número 2, 1916, metal, alt 45 cm, in Read, op. cit., p. 96.

Fig. 43 – Naum Gabo, *Variação translúcida de um tema esférico*, 1951 (versão do original de 1937), plástico, alt. 56,5 cm, Museu Guggenheim, Nova Iorque, in Read, op. cit., p. 107.

Fig. 44 – Pevsner, *Coluna*, 1954, bronze e latão, 141,5x40x40 cm, col. particular, Bruxelas, in Read, op. cit., p. 113.

Fig. 45 – Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913, roda de bicicleta e banco, in Lucie-Smith, E. *Art Today...* 1977, p. 34.

Fig. 46 – Duchamp, *O grande vidro*, 1915-1923, técnica mista, in De Fusco, *História da Arte Contemporânea...* 1988, p. 303.

Fig. 47 – Kurt Schwitters, *Merzbild 25*, 1920, técnica mista, 104x74 cm, in Lucie-Smith, op. cit., p. 38.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fig. 48 – Max Ernst, *Fruto de uma longa experiência*, 1919, relevo de madeira pintada, 45x38 cm, col. Penrose, Londres, in Read, op. cit., p. 137.

Fig. 49 – Berloque, Arcy sur cure, Aurinhacense II, c. 25000 aC (cópia aproximada), in Leroi-Gourhan, op. cit., p. 19.

Fig. 50 – Capa de catálogo da Exposição Surrealista de Objetos, in Picon, G., *Le Surréalisme...* 1988, p. 211.

Fig. 51 – Exposição surrealista de objetos, Gal. Charles Ratton, 1936, idem p. 154-155

Fig. 52 – Raoul Hausman, *Cabeça mecânica – O espírito de nossa época*, 1921, montagem, in catálogo *Dadá*, 1916-1966, capa.

Fig. 53 – Andy Warhol, *Caixas Brillo*, 1964, silk-screen sobre madeira, 13x16x11,5, in Lippard, L. R., *A arte pop...* 1973, p. 110.

Fig. 54 – Jackson Pollock no atelier – Foto de Hans Namuth, 1950, in Silva, M.A., *De Wright a Pollock*, Gávea, vol. 6, p. 65.

Fig. 55 – Eva Hesse, *7 postes*, 1970, www.artchive.com/ftp-site.htm.

Fig. 56 – Eva Hesse, *Sem título*, in Veja, 19/11/1997, p. 151.

Fig. 57 – Eva Hesse, *Hang-up*, www.artchive.com/ftp-site.htm.

Fig. 58 – Lygia Clark, *Bicho*, 1961, alumínio fundido, 31x21 cm, coleção Boghici, in Duarte, S., *The '60s transformations of Art in Brazil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

Fig. 59 – Hélio Oiticica, *Bilaterais*, 1959, pintura sobre madeira recortada, Galeria de Arte São Paulo, *O q faço é música*, s.d..

Fig. 60 – Sessão de terapia com *objetos relacionais* de Lygia Clark

Fig. 61 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1964, in Clark, L. (et. al.), *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 25.

Fig. 62 – Lygia Clark, *Pedra e ar*

Fig. 63 – Lygia Clark, *Camisa de Força*, 1968, performance com rede e pedras, coleção família Clark, in Duarte, op. cit., p. 59.

Fig. 64 - Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1973, in Amaral, A. (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, 1977, p. 259.

Fig. 65 - Lygia Clark, *A casa é o corpo* (reconstrução), 1968, in XXIV Bienal, 1998, p. 126.

Fig. 66 – Hélio Oiticica, *Núcleo NC6*, 1960/63, pintura sobre madeira recortada, in Galeria de Arte São Paulo, s.d., s.p..

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fig. 67 – Hélio Oiticica, *B15 Bólide, vidro 4*, 1964, vidro, terra e tecido, idem.

Fig. 68 – Hélio Oiticica, *Ninhos de Éden*, 1969, Whitechapel experience, idem.

Fig. 69 – *Nildo veste parangolé P4 Capa 1*, 1964, idem.

FONTES DE CONSULTA

1. LIVROS

ADES, D. (et. al.), *In the mind's eye: Dada and Surrealism*, Chicago: Museum of Contemporary Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985.

ARGAN, G. C., *El Arte Moderno*, Valencia: Fernando Torres, 1984.

---------- "A crise do design", in: *A História da Arte como história da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 251-67.

---------- e Fagiolo, M., *Guia da História da Arte*, Lisboa: Estampa, 1992.

ASSIS SILVA, I., "Brancusi – Michaux, em busca dos fundamentos da linguagem", in *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*, São Paulo: UNESP, 1995, p. 199-222.

---------- (org. e intr.), *Corpo e sentido: a escuta do sensível,* São Paulo: EDUSC, 1996.

AUMONT, J., *A imagem*, 2ª ed., Campinas: Papirus, 1985.

BAGOLIN, L.A. (et alii), *Arte e artistas plásticos no Brasil 2000*, São Paulo: Metalivros, 2.000

BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1971.

BALLABRIGA, M., "Sémiotique poétique", in *Sémiotique du Surréalisme*, s.l.: Presses Universitaires du Mirail, p. 91-120.

BARRIO, A., *Barrio,* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (Arte Brasileira Contemporânea).

BARTHES, R., "A escrita do visível", in *O óbvio e o obtuso*, Lisboa: Ed. 70, 1984 (Signos).

BATTCOCK, G. *A nova arte*, São Paulo: Perspectiva, 1975 (Debates 73).

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor e a vida moderna,* São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Tempo Universitário 41).

---------- "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in: *Obras escolhidas I, magia e técnica*, São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Sergio P. Rouanet (Texto publicado em 1935).

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BERTRAND, D. *Figurativité: l'avant-scene du sens,* s.l.: s.n., Vs., n. 73/74, 1966, p. 45-59.

BIGAL, S. *O que é criação publicitária ou (O estético na publicidade)*, 2ª ed., São Paulo: Nobel, 1999.

---------- *O design e o desenho industrial*, São Paulo: Annablume, 2001.

---------- *Vitrina, do outro lado do visível*, São Paulo: Nobel, 2001.

BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1965.

---------- *Position Politique du Surréalisme*, Paris: Denoël/Gonthier, 1973 (Bibliothèque Médiations, 1999).

---------- *Manifestos do Surrealismo*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, R. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985 (Temas e Debates 4).

---------- , VENÂNCIO FILHO, P. *O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)...*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*, Rio de Janeiro: Globo, 1987.

---------- *A idade Neo-Barroca*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, H. de, *A operação do texto*, São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANTON, K. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*, São Paulo: Iluminuras, MAC, FAPESP, 2001.

CARAMELLA, E., *História da arte: Fundamentos Semióticos – Teoria e Método em debate*, Bauru, São Paulo: EDUSC, 1998.

---------- "Arte contemporânea e *fashion*: A eternização do tempo presente", São Paulo: Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Belas Artes de São Paulo, s.d. (fotocópia).

CASULLO, N. et al., *El debate Modernidad/Pos-modernidad*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993.

CHALHUB, S. (org.) *Pós-moderno e: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*, Rio de Janeiro: Imago, 1994.



CHIARELLI, T., "Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea" in: *Imagens de segunda geração*, São Paulo: MAC/USP, 1987.

CHIPP, H. B., *Teoria da arte moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, L. (et. al.), Lygia Clark, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980 (Arte contemporânea brasileira).

---------- "Declarações", São Paulo: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, s.d. (fotocópia).

COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B., *Abstracionismo geométrico e informal*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987 (Temas e debates 5).

COSTA, M., "Corpo e rede" in: DOMINGUES, A. (org.), *Arte no século XXI – a humanização das tecnologias*, São Paulo: UNESP, 1998.

DAMISCH, H., "La defense Duchamp", in: CLAIR, J. (org.), *Coloques de Cérisy*, Col. 1018, 1979, p. 65-99 e 101-115.

DE FUSCO, R., *História da arte contemporânea*, Lisboa: Presença, 1988.

DORFLES, G., *O devir das artes*, 3ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 1988.

---------- *Novos ritos, novos mitos*, Lisboa: Ed. 70, s.d.

DORIVAL, B., *Histoire de l'Art IV,* Bruges: Gallimard, 1969 (Encyclopédie de la Pléiade).

DORRA, R., *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1997.

DUARTE, P. S., "Arte e Instituição", 1979 (fotocópia).

---------- *The '60s transformations of Art in Brazil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUFRENNE, M., "Introduccion" e "Le sensible" in *L'oeil et L'oreille*, Paris: Jean-Michel Pace, 1991, p. 9-15 e 67-109.

ECO, H., *A estrutura ausente – introdução à pesquisa semiológica*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1974.

---------- *Obra aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva, 1988 (Debates 4).

ERLICH, V., *Il formalismo russo*, Milano: Valentino Bompiani, 1966.

FABBRINI, R., *O espaço de Lygia Clark*, São Paulo: Atlas, 1994.

FABRIS, A., *Do concretismo à arte-guerrilha: aspectos da arte brasileira nos anos 50 e 60*, São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FARIAS, A., *Arte brasileira hoje*, São Paulo: Publifolha, 2002 (Folha Explica).

FERRARA, L. D'A., *O texto estranho*, São Paulo: Perspectiva, 1978.

---------- *A estratégia dos signos, linguagem/espaço ambiente urbano*, São Paulo: Perspectiva, 1981.

---------- "O código em férias" in *Olhar periférico: a informação, linguagem, percepção ambiental*, São Paulo: EDUSP, 1993.

---------- *Leitura sem palavras*, São Paulo: Ática, 1997.

FERREIRA GULLAR (coord.), *Arte brasileira hoje*, São Paulo: Paz e Terra, 1983.

---------- *Etapas da Arte Contemporânea*, São Paulo: Nobel, 1985.

FOUCAULT, M., *Isto não é um cachimbo*, 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 1988.

---------- "Las meninas" e "A prosa do mundo", in *As palavras e as coisas*, 6ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 19-31 e 33-60.

FRANCASTEL, P., *Art et Technique*, Paris: Denoël/Gonthier, 1956.

GLUSBERG, J., *A arte da performance*, São Paulo: Perspectiva, 1987 (Debates 206).

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREIMAS, A. J., *De la imperfección*, México: Fundo de Cultura Economica, 1990.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1969, vol. III.

HARVEY, D., *Condição pós-moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, 9ª ed., São Paulo: Loyola, 2000.

HESS, W. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d. (Vida e Cultura 75).

HUTCHEON, L., *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYGHE, R., *Formes et Forces: de l'atome à Rembrandt*, Paris: Flammarion, 1971.

IBELINGS, H., *Supermodernism – architecture in the Age of globalization*, Rotterdam: NAi Publ., 1998.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

IANNI, O., "A internacionalização do capital", in *Teorias da globalização*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEVY, P., *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

---------- *O que é o virtual?*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

---------- *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*, São Paulo: Loyola, 1998.

LIPOVESTSKY, G., *O império do efêmero – a moda e seu destino nas sociedades modernas*, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

---------- *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d'água, 1989.

LUCIE-SMITH, E., *Art Today, from Abstract Expressionism to Superrealisme*, Oxford: Phaidon, 1977.

LIPPARD, L. R., et. al., *A arte pop*, Cacém: Verbo, 1973.

MACHADO, I. A., *Analogia do Dissimilar – Bakhtin e o formalismo russo*, São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1989 (Debates).

MARSHALL, B., *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*, São Paulo: Cia das Letras, 1986.

McLUHAM, M., *Os meios são as Massa-gens*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1969.

---------- *A galáxia de Gutenberg – a formação do homem tipográfico*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

---------- *Os meios de comunicação como extensões do homem*, 5ª ed., São Paulo: Cultrix, 1979, trad. Decio Pignatari.

MERLEAU PONTY, M., "O entrelaçamento – o quiasma", in *O visível e invisível*, São Paulo: Perspectiva, 1964, p. 127 a 150.

MILLET, C., "Jackson Pollock, de l'autre coté de la figure", in FRANCKLIN, C. (et. al.), *Peinture Americaine*, Paris: Galilé, Art Press, 1980, p. 61-72.

MINK, J., *Marcel Duchamp – 1887-1968 – A Arte como Contra-Arte*, Koln: Taschen, 2000.

MONTANER, J. M., *Después del movimiento moderno – Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, 2ª ed., Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.

MORAIS, F., *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NADEAU, M., *História do Surrealismo*, São Paulo: Perspectiva, 1985 (Debates 147).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

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

PAZ, O., *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, São Paulo: Perspectiva, 1977 (Elos).

PEDROSA, M., *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1975.

---------- "Significação de Lygia Clark" e "Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica" in: AMARAL, A. (org.), *Mário Pedrosa – dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 195-209.

PEIRCE, C. S., *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIXOTO, N. B., *Paisagens Urbanas*, São Paulo: SENAC / Marca D'água, 1996.

PENROSE, R., *Miró*, s. l.: Verbo, 1983 (Grandes Artistas).

PICON, G., *Le Surréalisme – 1919-1939*, Genève: Skira, 1988.

PIERRE, J., *Le Surréalisme*, Paris: Rencontre Lausanne, 1967.

PIGNATARI, D., *Semiótica e Literatura*, São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates).

PONTUAL, R., *Arte Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

READ, H., *La escultura moderna*, México: Hermes, 1964.

---------- *A arte de agora agora*, São Paulo: Perspectiva, 1981 (Debates 46).

RESTANY, P. *Os novos realistas*, São Paulo: Perspectiva, 1979 (Debates 139).

SANTOS, M., "O sistema técnico atual", in *A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção*, 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1997, p. 137-169.

SKLOVSKIJ, V., "L'Arte come procedimento" in TODOROV, T. (a cura di), *I Formalisti Russi, teoria della letteratura e metodo critico*, Torino: Einaudi, 1968.

THOMAS, K., *Diccionario del arte actual*, Barcelona: Labor, 1982.

TOFFLER, A. *O choque do futuro*, 5ª ed., Rio de Janeiro: Artenosa, 1973.

---------- *A terceira onda*, 20ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1995.

VALLIER, D., *A arte abstrata*, São Paulo: Martins Fontes, 1980 (Arte e Comunicação 33).

WALKER, J. A., *A arte desde o pop*, Barcelona: Labor do Brasil, 1977.

TEIXEIRA LEITE, J. R., et. al., *Gente nova, nova gente*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - COORDENADORIA GERAL DE BIBLIOTECAS, Editora UNESP, *Normas para publicações da UNESP*, 3ª reimpr., São Paulo: UNESP, 1994, vols. 2 e 4.

ZILIO, C., "Da Antropofagia à Tropicália" in *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas*, São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 11-56.

2. DISSERTAÇÕES E TESES

BAMONTE, J. L. B. M., *A instalação e a XXI Bienal Internacional de São Paulo*, Bauru, 1998, Dissertação para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP.

CARAMELLA, E., *Linguagem: materiais e procedimentos*, São Paulo, 1994, Tese para obtenção do título de Doutor em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP.

3. PERIÓDICOS

3.1 ERNESTO NETO

ABREU, G., A Arte de agradar a todos – curadoria leva para a Bienal de Veneza quem já é conhecido no exterior: Ernesto Neto e Vik Muniz. Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), cad. B

ARNING, B., Ernesto Neto – Bonadkar Jancou Gallery, *Time out New York* (New York), n° 165, p. 64, 19-26/novembro/1998.

ARTNER, A. G., Ernesto Neto's sometimes symbolic sculptures, *Chicago Tribune* (Chicago), p. 57, August 23, 1996.

BARROS, R. T. de, Ernesto Neto, *Galeria* (São Paulo), n° 31, 1992.

CLIFFORD, K., Please, touch!, Art News, may 2001, p.179-183

CYPRIANO, F., Na cama com Ernesto – artista carioca monta obra que visa o sublime, *Folha de São Paulo* (São Paulo), p. E7, 07/dezembro/2000.

----------, Destino Nova Iorque (escala Veneza): Brasil busca visibilidade em um dos eventos mais importantes das artes plásticas... *Folha Ilustrada* (São Paulo) E1, 6 de junho de 2001

----------, Ernesto Neto e Vik Muniz causam boa impressão em Veneza, *Folha Ilustrada* (São Paulo) 08 de junho de 2001

----------, F., Veneza aposta no prestígio de Neto e Muniz, *Folha de São Paulo – Ilustrada* (São Paulo), E 10, 8 de maio de 2001

GONÇALVES, L.R., Brazil 500 – rediscovering Brazil: A commented tour trhough the exhibition, *Art Nexus nº 37*, p. 44-9, august-october 2000

GONÇALVES FILHO, A., Arte brasileira ganha espaço em leilão da Christie's, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), p. D16, 29/maio/1999.

HIRSZMAN, M., Veneza torna-se palco para promover o Brasil, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), Caderno 2, D12, 8 de maio de 2001

----------, Veneza vira o grande palco das artes plásticas, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), Cad.2, D1, 5 de junho de 2001

----------, Brasil aposta em artistas já consagrados no circuito, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), Cad. 2, D7, 5 de junho de 2001

----------, Leão de Ouro vai para Serra e Twombly, *O Estado de São Paulo* (São Paulo) D14, 9 de junho de 2001

HUNT, D., Ernesto Neto – Am. Ne. sia – Contemporary art from South America, *Flash Art*, p. 82-3, 1999.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ISRAEL, N., Ernesto Neto – Tanya Bonakdar Gallery, *Art Forum*, p. 101, outubro/1997.

JOHNSON, K., Ernesto Neto at Bonadkar Jancou, *The New York Times* (New York), p. E40, November 13, 1998.

LIEBMANN, L. and A., Brooks, A Summer Place, *Art in America*, p. 106, June 1999.

LORENT, C., Anatomies sensuelles et odorifférantes d'Ernesto Neto, *La Libre Culture*, 16/junho/1999.

MILLET, C., Transparencias, *Art Press* (Janvier), p. 79, 1997.

MORAES, A., Bienal de Veneza: Craques em jogo de poucos gols, *O Estado de São Paulo*, D6, 23 de junho de 2001

MURRIA, A., A vuelta con los sentidos, *Art Nexus*, p. 129-30, junho-setembro.

NAME, D., Veneza recebe a partir de hoje a arte contemporânea: Bienal abre com importante representação brasileira, *O Globo* (Rio de Janeiro), 6 de junho de 2001

OLIVARES, R., Ernesto Neto, *Lapiz* (Madrid), p. 70-1, junho/1996.

PAPASTERGIADIS, N., Material Immaterial, *Art/Text*, n° 58, p. 92-3, 1997.

PEDROSA, A., Ernesto Neto – Tanya Bonakdar Gallery, *Art/Text*, n° 59, p. 87-8, setembro/1997.

---------- Order and corpo, *Lapiz*, ano XVI, n° 134-5, p. 74-9.

---------- Ernesto Neto, *Frieze*, n° 39, março-abril/1997.

PERÉZ, A. I., Lygia Pape y Ernesto Neto, *Arte/Nexus*, p. 88-9, enero/marzo.

SAMANIEGO, F., Dos artistas por cada sentido, *El País*, p. 1, 29/Enero 1999.

SILVA, M.A., De Wright a Pollock: o Deserto a Cascata e a Cena Moderna Americana, *Gávea* (Rio de Janeiro) 6 de dezembro de 1988, p. 58-71.

STOLZS, G., Sem título, Art News, may 2001. (Nota sobre exposição na Galeria Elba Benitez, Madrid).

WEISS, A., *O Estado de São Paulo* (São Paulo), Caderno 2, 07/12/2000.

3.2 OUTROS

ARANTES, B. F. (coord.), *Arte em Revista* (São Paulo), ano 5, n° 7, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, agosto/1975.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BLAKE, N., Andy Warhol l'horreur des restes, s.n.t. (entrevista).

BRANDÃO, A., Marketing de Paz, *Thot* (São Paulo), n° 65, Palas Athenas, p. 29-34, 1997.

BURLAMAQUI, M. C., Lygia Clark: a dissolução do objeto, *Gávea* (Rio de Janeiro), n° 1, s.d., p. 32-43.

CAMPOS, H. de, O músico da matéria, *Folha de São Paulo* (São Paulo), cad. 5, p. 6, 16/fevereiro/1992.

CAMUS, M., Para além das duas culturas: a via transdisciplinar, *Thot* (São Paulo), n° 65, Palas Athenas, p. 35-41, 1997.

CASTELLO, J., Waly Salomão revive mito HQ em fábula interpretativa (entrevista), *O Estado de São Paulo* (São Paulo), p. D8, 27/julho/1996.

CLARK, L., OITICICA, H. e outros, *Navilouca* (Rio de Janeiro), 1ª ed., Gernasa e Artes Gráficas Ltda., s.d..

DESCHAMPS, M., Pop art et sensation, *Art Press – avant-gardes américaines*, s.l., s.d..

FORTES, M., XXIV São Paulo Biennial, *Frieze*, p. 87-8, janeiro-fevereiro/1999.

GREENBERG, C., Jackson Pollock: inspiration, vision, decision intuitive, *Vogue*, vol. 149, 01/abril/1967.

GREIMAS, A. J., Semiótica figurativa e plástica, in *Revista Significação*, n°4, junho/1984.

HAAG, C., Morin alerta para a falta de solidariedade (entrevista), *O Estado de São Paulo* (São Paulo), p. D9, 28/julho/1997.

LUZ, C., Lygia Clark na Sorbonne, *Vidas das Artes* (Rio de Janeiro), n° 3, p. 60-4, agosto/1975.

MATESCO, V. F., Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor, *Gávea* (Rio de Janeiro), n° 5, p. 12-9, abril/1988.

MORAES, A. de, Catherine David explica sua Documenta, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), 21/outubro/1997.

MORIN, E., Complexidade e liberdade, *Thot* (São Paulo), n° 67, Palas Athena, p. 12-9, 1997.

---------- A new way of thinking, s.n.t., p. 10-4.

---------- Democracia cognitiva e reforma do pensamento, *O Estado de São Paulo* (São Paulo), p. D6, 05/setembro/1998.

PARMELIN, H., As metamorfoses de um touro, *Correio da UNESCO*, s.l., s.d..

PEÑUELA CAÑIZAL, E., Considerações sobre a metáfora pictórica, *Revista Significação*, n° 4, junho/1984.

PIGNATARI, D., Semiótica da Montagem, *Através* (São Paulo), n° 1, Martins Fontes, p. 168-74, janeiro/1983.

SALOMÃO, W., Hommage, *Folha de São Paulo* (São Paulo), cad. 5, p. 4-5, 16/fevereiro/1992.

VÁRIOS, *Arte em Revista – Pós Moderno* (São Paulo), n° 7, agosto/1973.

4. CATÁLOGOS

4.1 ERNESTO NETO

AMARAL, A., *Brasil: la nueva generación* (Caracas), Fundación Museo de Bellas Artes, abril-maio/1991.

AMOR, M., *Arte Latino-Americano actual* (Caracas), Museo Alejandro Otero, 1996.

BASUALDO, C., Ernesto Neto – Galerie Banakdar Jancou, *Art / Text*, novembro/1997.

----------, *eighteightnineeight* (São Paulo), Galeria Camargo Vilaça, 1998.

CANONGIA, L., *7 x AR*, MAM / RJ, outubro-novembro/1991.

---------- *Escultura plural*, MAM da Bahia – MAM / RJ, 1996-7.

---------- *Poéticas da cor*, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998.

---------- e COCCHIARALE, F., *Escultura carioca no Paço Imperial* (Rio de Janeiro), outubro/1994.

CAVALCANTI, L., *Os 90* (Rio de Janeiro), Espaço Cultural Sérgio Porto, dezembro/1999 – março/2000.

Centro Cultural de Arte Contemporâneo, México D.F., *Asi es la Cosa – instalación y arte objeto en America Latina*, julho-outubro/1997.

COLANT, G. – Brazil Connects Venezia, Ministério da Cultura, Ministério das Relações Exteriores, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

Galeria Camargo Vilaça, *Ernesto Neto, naves, céus, sonhos*, São Paulo, 1999 (texto: PEDROSA, A. e NETO, E., Papo de Botequim).

Galeria Macunaíma – FUNARTE, Rio de Janeiro, *Ernesto Neto*, 1989.

Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro; Galeria Milán, São Paulo – *Esculturas*, 1989-1990.

Galerie Jammes Van Damme, maio-junho/1999.

HERKENHOFF, P., *O Clássico e o Contemporâneo – Paço das Artes* (Rio de Janeiro), outubro-novembro/1991.

---------- *Ernesto Neto, entre o nadir e o nada* (São Paulo), MAM, 1992.

---------- *Cinco desejos*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, setembro/1994.

---------- *O trabalho do artista* (São Paulo), Itaú Cultural, texto em painel, junho/2000.

Kunsthalle Basel, *Ernesto Neto*, 51/2002, 17 januar – 10 märz 2002

MAM, São Paulo, *Entre o Desenho e a Escultura*, texto Lisette Lagnado, julho/1995.

MARTIN, G., *A vuelta de los sentidos* (Madrid), Casa de America, Enero 1999.

Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1992.

XXIV Bienal de São Paulo, *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre outro/s* (São Paulo), a Fundação, textos Adriano Pedrosa, 1998.

4.2 OUTROS

AGUILAR, N. (org.), *Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea* (São Paulo), Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos, Artes Visuais, 2000.

AMARAL, A. (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-62)*, Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado – São Paulo, 1977.

CLARK, L., *Declarações* – arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, s.d. (fotocópia).

ESPÍRITO SANTO, I. do, *Edgard de Souza*, Centro Cultural, São Paulo, 1998.

FIGUEIREDO, I., WANDERLEY, L. e CLARK, L., Separata do catálogo 22ª Bienal - A Fundação, São Paulo, 1994.

---------- e OITICICA, H., Separata do catálogo 22ª Bienal – A Fundação, São Paulo, 1994 (mimeografado).

FUNARTE – Abstração geométrica 1: *Concretismo e Neoconcretismo*, Rio de Janeiro, 1987.

FUNARTE – Abstração geométrica 2: *Projeto Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, 1988.

FUNDACIÓN MUSEO DE BELLAS ARTES, Caracas – Brasil: *La Nueva Generación*, texto Aracy Amaral, abril-mayo de 1991.

GALERIA DE ARTE BANERJ, *Neoconcretismo, 1959-1961* (Rio de Janeiro), 1984.

---------- *Grupo Frente, 1954-1956* (Rio de Janeiro), 1984.

---------- *Opinião 65* (Rio de Janeiro), agosto/1985.

MESQUITA, I., *Corpo e Espaço,* Galeria Luisa Strina, São Paulo, 1995.

MORAIS, F., *Opinião 65*, Catálogo do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1985.

OITICICA, H., et. al., *O q faço é música* (São Paulo), Galeria de Arte São Paulo, fevereiro-março/1986.

---------- *Mundo Abrigo* (Rio de Janeiro), 110 Arte Contemporânea, 1989.

---------- *Tropicália: PN2, PN3*, Galeria Gil, 20 anos-luz, 1967.

---------- *Tropicália 20 anos* (São Paulo), Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia, outubro/1997.

PINCUS – WITTEN, R., *Eva Hesse: Davantage de lumière sur la transition du Post – Minimalisme au sublime* – Catalogue de l'exposition rétrospective de Eva Hesse, Salomon Guggenheim Museum, dec. 1972 – fev. 1973.

RICHTER, H., *Dadá 1916-1966* – trad. Betty M. Kunz, Instituto Goëthe.

VENÂNCIO FILHO, P. e outros, *Ciclo de escultura 87/89, Perspectivas recentes da Escultura Contemporânea Brasileira* – FUNARTE RJ, 1989.

5. CD-ROMs, VÍDEOS, FILMES

Ernesto Neto – Nós pescando o tempo, *r*oteiro e direção: Karen Harley, *Beta / DV, 21 min, 2000.*

Pollock, *direção: Hans Namuth (curta-metragem), 1950.*

H. O. Supra-sensorial, *direção: Katia Maciel, realização: Núcleo de Tecnologia da Imagem / Escola de Comunicação UFRJ, CD ROM Série Interativa – vol. 1.*

H. O., direção: Ivan Cardoso (curta metragem), c.1980

Lygia Clark – Memória do Corpo, *roteiro e direção: Mário Carneiro, fotografia: Tuca Moraes, trilha sonora: Lilian Zaremba, formato original: U-Matic Pal M, 29 min., 1984.*

Arte/cidade – a cidade e suas histórias, direção Jurandyr Muller e Kiko Goifman, trilha sonora: Ronaldo Gino, curadoria e coordenação do projeto: Nelson Brissac Peixoto, SESC (São Paulo), Paleo TV, 1996.

The net - A rede (filme), direção: Irwin Winkler, Columbia Pictures Industries, Inc., 105 min., versão original norte-americana, legendas: português, 1995.

Network – Rede de intrigas (filme – vídeo), direção: Sidney Lumet, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists Corporation, Inc., 122 min., versão original inglesa, legendas: português, distribuição: Warner Home Video, 1976.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

One Flew over the cuckoo's nest – Um estranho no ninho, *direção de Milos Forman, Fantasy Films, 134 min., versão original inglesa, distribuição: Warner Home Video, 1975.*

Dreams – Sonhos, *direção: Akira Kurosawa, Warner Bros., Inc., 119 min., versão original: inglesa, legendas: português, 1990.*

6. SITES

www.angelfire.com/ri/eneto

www.artchive.com/ftp-site.htm (Eva Hesse)

www.artmuseum.net

www.uol.com.br/bienal/24bienal

ANEXO
CURRICULUM ERNESTO NETO

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil. Vive em Rio de Janeiro.

Exposições Individuais

2002	Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC
	Art Gallery of New South Wales, New South Wales
	Würtemberginischer Kunstverein, Sttutgart
	Yvon Lambert, Paris
	Kunsthalle Basel
2001	Kölnischer Kunstverein, Cologne
	Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki
	Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela
	Matrix, Berkley
	Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro
	Bonakdar Jancou Gallery, New York
2000	Galeria Elba Benitez, Madrid
	Institute of Contemporary Arts (ICA), London
	Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
	Wexner Center for the Arts, Columbus
	Site Santa Fé, New Mexico
	Dundee Contemporary Arts, Dundee
1999	James Van Damme Gallery, Brussels
	Contemporary Art Museum, Houston
1998	Museo de Arte Contemporaneo Carrilo Gil, México DF
	Bonakdar Jancou Gallery, New York
1997	Galeria Pedro Oliveira, Porto
	Tanya Bonakdar Gallery, New York
	Christopher Grimes Gallery, Los Angeles
	Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
	Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília
1996	Galeria Elba Benitez, Madrid
	Paço Imperial, Rio de Janeiro
	Christopher Grimes Gallery, Santa Monica
	Zolla-Lieberman Gallery, Chicago
	Espacio 204, Caracas
	Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
	Desenhos, Espaço Cultural Sergio Porto, Rio de Janeiro
1992	Museu de Arte Moderna de São Paulo
	Galeria de Arte do IBEU, Rio de Janeiro
1990	Galeria Millan, São Paulo
	Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro
	Funarte, Rio de Janeiro
1988	Petit Galerie, Rio de Janeiro

Exposições Coletivas

2002 *Vivéncias,* The New Art Gallery Walsall
2001 *El Final Del Eclipse,* Fundación Telefónica, Madrid, Palacio de Los Condes de Gabia Salas Caja General e Instituto de America, Granada and Santa Fe de Granada, Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano, MEIAC, Badajoz
Space-Jack, Yokohama Museum Art Gallery, Tokyo
Trienal de Barcelona
Vantage Points, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Outros 500, University Gallery, University of Essex
Biennale di Venezia, Arsenale, Curadoria de Harald Szeemann
Surface, Lunds Konsthall, Lund Municipal Art Gallery and *Konstföreningen Aura,* Krognoshuset
Trajetória da Luz na Arte Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo
2000 *Open Ends Selections from the Permanent Collection MOMA*, NY
Charles Long, Ernesto Neto e Siobhan Hapaska, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm
Wonderland, Saint Louis Museum [L]
La Répétition, la Tête dans les Nuages, Villa Arson, Nice
Sinn und Sinnlichkeit, Köper und Geist im Bild, Neues Museum Weserburg Bremen, Alemanha [cat]
The Invisible Touch, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck
Raumkörper, Kunsthalle Basel, Suíça
Investigações: o trabalho do artista, Fundação Itaú Cultural, São Paulo
Brasil 500 Anos, Artes Visuais, Fundação Bienal de São Paulo
Amnesia, The Contemporary Arts Center, Cincinnati
Biblioteca Luis Arango, Bogotá
Carnegie International 1999/2000, Pittsburgh
Trace, First Liverpool Bienial of Contemporary Art, Inglaterra
A Vuelta con los Sentidos, Casa de America, Madri
La Metamorfosis de las Manos, Mar del Plata, Argentina
The Best of Season, The Aldricht Museum of Contemporary Art, Connecticut
Collectors Collect Contemporany: 1990-99, The Institute of Contemporary Art, Boston
Desde el Cuerpo, Fundación Museo Alejandro Otero, Caracas
Drawings, Bonakdar Jancou Gallery, Nova York
Os 90, Paço Imperial, Rio de Janeiro
SKIN, Cranbrook Art Museum, Michigan
1998 *XXIV Bienal de São Paulo*
XI Sidney Biennial
Camargo Vilaça BIS, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
Poéticas da Cor, Centro Cultural da Light, Rio de Janeiro
Puntos Cardinales, Foundación Museo Alejandro Otero, Caracas
Bienal del Barro, Fundación Museo Alejandro Otero, Caracas
Amnesia, Track 16 Gallery e Christopher Grimes Gallery, Santa Monica
Loose Threads, Serpentine Gallery, London
Corpos em Trânsito, Galeria Pedro Oliveira, Porto
Contemporanea, Fundación Museo Alejandro Otero, Caracas
1997 *Material Immaterial,* The Art Gallery of New South Wales, Sidney
Así Está la Cosa: arte objeto y instalación de Iberoamerica,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Centro Cultural Arte Contemporaneo, Cidade do México
Best of the Season: Selected Work from 1996-97 Gallery Exhibitions, The Aldricht Museum of Contemporary Art, Connecticut
Die Anderen Modernen, Haus der Kulturen der Welt, Berlin
Sueños Concretos, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
Novas Aquisições, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

1996 *Transformal,* Wiener Secession, Viena
Defining the Nineties, Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Miami
Sin Fronteras/Arte Latinoamericano Actual, Museo Alejandro Otero, Caracas
Camargo Vilaça Bis, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
Pequenas Mãos, Museu Paço Imperial do Rio de Janeiro; Centro Cultural Alumni, São Paulo
Transparências, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Escultura Plural, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador

1995 Drawing Center, New York
The Education of the Five Senses, White Columns, Nova York Anos Oitenta: O Palco da Diversidade, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Country Code, Bravin Post Lee Gallery, Nova York
Entre o Desenho e a Escultura, Museu de Arte Moderna de São Paulo
Libertaris Libertinos, Palacio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro
I Kwangju International Biennale, Kwangju
Mostra da Gravura, Solar do Barão, Curitiba
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo

1994 *Escultura Carioca,* Museu Paço Imperial do Rio de Janeiro
Espaço Namour, São Paulo
A Espessura do Signo, Carmeliter Kloster, Frankfurt

1993 *Brasil Hoy,* Galeria Valenzuela & Klenner, Bogotá
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo

1992 Museu de Arte Moderna de São Paulo

1991 *Brasil, la Nueva Generación,* Fundación Museu Bellas Artes de Caracas
Panorama da Arte Brasileira Atual, Museu de Arte Moderna de São Paulo
Centro Cultural São Paulo
Formas Tridimensionais: a questão orgânica, Museu Municipal de Arte, Curitiba
VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília

1989 XI Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro
A Ordem Desfeita, 110 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
O Pequeno Infinito e o Grande Circunscrito, Galeria Arco, São Paulo

1988 EAV-Processo n^{0}738.765-2, IBAC, Rio de Janeiro

Autorizo a reprodução tipográfica deste trabalho

Bauru, 15 de abril de 2.002

Maria Lucia Muller

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18