

UNESP

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Programa de Pós-graduação em Artes

Mestrado

FERNANDO CIDADE BROGGIATO

PINTURA E OBJETO

São Paulo

2011

FERNANDO CIDADE BROGGIATO

PINTURA E OBJETO

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Romagnolo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

B866p	Broggiato, Fernando Cidade, 1972- Pintura e objeto / Fernando Cidade Broggiato : [s.n.], 2011. 149 f. ; il.
	Bibliografia Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2011.
	1. Arte. 2. Pintura. 2. Minimalismo. I. Duchamp, Marcel. II. Fried, Michael. III. Greenberg, Clement. IV. Gullar, Ferreira. V. Steinberg, Leo. VI. Tassinari, Alberto. VII. Romagnolo, Sergio Mauro. VIII. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IX. Título

Agradecimentos

A Sergio Romagnolo, e também a José Spaniol, José Leonardo do Nascimento, Paulo Pasta, Taisa Palhares, José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez e Omar Khouri;

A Ana de Almeida Prado Cidade, Ana Maria Burjato, Leandro Salgueirinho, Daniela Vicentini, Beatriz Bastos, Andréa Tavares, Luciano Zanette, Stefan Schmeling, Izabel Pinheiro, Gil Vicente e Marco Silveira Mello;

A Marisa Alves e aos demais funcionários do Instituto de Artes.

Para Ana e para Milena

Quais são os 'elementos' de uma obra de arte?

Os elementos são fatores na semelhança; e, como tais, são eles mesmos virtuais, componentes diretos da forma total. Nisso, diferem dos materiais, que são reais. As pinturas são materiais, e também o são as cores existentes no tubo ou na paleta; mas as cores numa pintura são elementos, determinados por seu meio. Elas são quentes ou frias, avançam ou retrocedem, realçam ou suavizam ou dominam outras cores; criam tensões e distribuem o peso numa pintura. As cores numa caixa de tintas não fazem isso. Elas são materiais, e jazem lado a lado em seu materialismo real, não-dialético.

Susanne K. Langer, 1953

(...) sempre pensei em pintura como uma superfície; pintá-la em uma só cor deixou isso bem claro. Então decidi que olhar para uma pintura não deveria exigir um tipo especial de concentração, como ir à igreja. Uma pintura deve ser olhada da mesma forma que você olha para um radiador.

Jasper Johns, 1959

Resumo

Esta dissertação trata de como a pintura, no decorrer do século XX, deixou de ser vista como um espaço virtual, ilusionista, para ser concebida em sua literalidade, como uma superfície plana. Esta pesquisa tem dois resultados distintos: a produção, entre 2009 e 2011, de uma série de pinturas e o desenvolvimento de um texto. O texto, por sua vez, é dividido em duas partes: na primeira, apresento e procuro analisar minha obra pictórica recente, e na segunda, desenvolvo, em três capítulos, reflexões sobre a relação entre o espaço da pintura, o espaço do teatro e o espaço dos objetos comuns, destacando a influência que os *readymades* de Marcel Duchamp e o minimalismo norte-americano exercem sobre a pintura contemporânea. Nesse contexto, analiso visões dos críticos Michael Fried, Clement Greenberg, Ferreira Gullar, Leo Steinberg e Alberto Tassinari.

Palavras-chave: arte; pintura; cor; *readymade*; minimalismo.

Abstract

This dissertation discusses how the art of painting, during the twentieth century, ceases to be seen as a virtual illusionist space, to be conceived in a literal way, as a flat surface. This research has two distinct outcomes: the production of a series of paintings (between 2009 and 2011) and also the development of a text. The text, in turn, is divided in two parts: in the first part I present and try to analyze my recent pictorial work; in the second part, which is divided in three chapters, I reflect upon the relationship between the space of painting, the theater space and the space of common objects, highlighting the influence of Marcel Duchamp's readymades and North-American minimal art on contemporary painting. In this context, I analyze the views of the critics Michael Fried, Clement Greenberg, Gullar, Leo Steinberg and Alberto Tassinari.

Key-words: art; painting; color; readymade; minimal art.

Sumário

Introdução	10
1. Sobras	14
2. Camadas	35
3. Coisas	52
4. A partir de uma frase de Pascal	74
5. Coisas e espetáculos; espetáculos e coisas	99
6. <i>Stella by starlight</i>	113
Palavras finais	142
Bibliografia	144

Introdução

Muitas obras de arte produzidas no século XX – sobretudo em sua segunda metade – se assemelham a objetos comuns. Com alguma frequência, chegam a se confundir com eles, como os *readymades*, de Marcel Duchamp, os objetos surrealistas, muitos trabalhos dos chamados minimalistas norte-americanos. A entrada de objetos do cotidiano nos museus e galerias nos faz perguntar o que haveria em comum entre eles e as obras de arte – e se estas, de fato, diferem muito daqueles.

Mesmo a pintura, uma arte que em seu momento fundador tem como aspecto fundamental a ilusão espacial (a representação de um espaço tridimensional numa superfície plana), no decorrer do século XX vai ganhando, progressivamente, um aspecto de *coisa*. Minha pergunta é se, em algum momento, a pintura chega a ser vista, efetivamente como uma *coisa*, ou se os aspectos ilusionistas ou simbólicos ainda a seguem, de uma forma ou de outra, quem sabe mais sutil. Como acontece agora: você lê este texto, e sua atenção não está nos desenhos das letras ou na qualidade do papel, mas no texto, em sua virtualidade.

O modo mais imediato de investigação, para mim, é o próprio ato de pintar. Questões como a que esbocei acima estão presentes em meu trabalho como pintor, antes mesmo que eu possa refletir de maneira mais teórica. Por isso desenvolvi esta pesquisa em duas frentes: um trabalho plástico, voltado à pintura e uma produção escrita, em torno de alguns aspectos da arte e, sobretudo, da pintura contemporânea.

A princípio, primeiro trato de meu trabalho como artista, e depois de questões teóricas ou históricas. Convido, no entanto, o leitor para ver, se quiser, da forma inversa: nos três primeiros capítulos, ao apresentar minhas pinturas, exponho um olhar sobre a história da arte, e nos três capítulos que seguem, discorro sobre meus trabalhos como artista, uma vez que escolho assuntos e autores – escritores, críticos, artistas – que admiro e que certamente me influenciam em meu modo de pensar a pintura e produzir minhas obras.

A divisão do texto em duas partes talvez faça com que esta dissertação seja como um bicho de duas cabeças, e em alguns momentos

o leitor pode ter a impressão que cada uma aponta para direções distintas. Procuro, a medida do possível, tirar proveito dessa característica, buscando quebras de ritmo no texto análogas ao que faço com as áreas de cor em minhas pinturas.

Os três capítulos iniciais apresentam e analisam alguns de meus trabalhos recentes e do modo como são construídos. Eles não se organizam de acordo com a cronologia, mas com alguns de seus aspectos. Seu núcleo são dois conjuntos de obras, produzidas entre 2008 e 2010, exibidos na Galeria Virgílio, em São Paulo, entre fevereiro e março de 2009, e na Galeria Casa da Imagem, entre junho e setembro de 2010. São comentadas também algumas obras mais recentes, do início de 2011, exibidas na Galeria Virgílio, entre março e abril deste ano.

O primeiro capítulo trata de como, em muitas de minhas pinturas, camadas sucessivas de tinta extravasam o suporte (tela, MDF, chapa metálica, placa de resina), fazendo com que a própria matéria pictórica se apresente mais como *coisa*, e menos como um instrumento causador de ilusão. Sem deixar de se apresentarem como pinturas, essas obras, feitas do mais tradicional dos materiais – a tinta a óleo –, aproximam-se da condição de objetos.

O segundo capítulo expõe alguns procedimentos utilizados na construção de algumas pinturas e desenhos, e em como eles podem contribuir para que o espaço do quadro seja visto mais como uma superfície (ou, ainda, um objeto) do que como uma janela através da qual se contempla uma paisagem.

No terceiro capítulo trato de alguns aspectos relacionados ao conceito de *readymade* presentes em alguns de meus trabalhos mais antigos, e como eles deixaram vestígios em minha produção atual. Também apresento algumas obras recentes que, ainda sendo pinturas, se apresentam como peças tridimensionais.

Os capítulos seguintes, de número quatro, cinco e seis, resultam de uma abordagem mais teórica, e o leitor encontrará aqui uma diferença de tom em relação aos anteriores. Aqui, como antes, os textos são independentes, embora interligados. É como se houvesse um intervalo entre eles, como se um começasse não exatamente no ponto onde o anterior termina. Os assuntos podem apontar para direções diferentes,

mas Marcel Duchamp (com seus *readymades*) e o crítico norte-americano Clement Greenberg (com suas considerações sobre o plano da pintura) dão as caras em boa parte destas páginas. Aproveito para apontar que esta pesquisa não pretende contemplar todos autores de obras teóricas sobre a influência de Duchamp e as transformações do espaço da pintura no século XX, nem isso seria possível. As mais importantes ausências nestas páginas talvez sejam o norte-americano Arthur Danto e o britânico Richard Wollheim.

O quarto capítulo procura traçar, a partir de um aforismo de Pascal, considerações sobre o modo como são vistas, na pintura, desde o século XVII, representações de objetos do cotidiano, e como, no modernismo, o quadro – ou a obra de arte, em geral – acaba se tornando, ele próprio, um objeto. O capítulo se encerra com comentários em torno do texto “Art and objecthood” (publicado pela primeira vez em 1967), do crítico norte-americano Michael Fried, uma dura oposição às obras de arte minimalistas (às quais o autor atribui o que chama de *teatralidade*), justamente por se apresentarem de maneira análoga a objetos. Neste capítulo, assim como nos outros, os *readymades* de Duchamp são personagens-chave. Muitas vezes faço uso da visão ousada que o crítico Thierry de Duve tem sobre eles, conciliando, em seus textos, pensamentos suscitados pela obra de Duchamp com a crítica de Greenberg.

O quinto capítulo é uma espécie de interlúdio, onde procuro traçar paralelos entre algumas obras de artes visuais e algumas peças de teatro contemporâneas. Não o faço com a pretensão de apresentar uma visão abrangente sobre a história da encenação ou da dramaturgia modernas, mas porque acredito que podem fornecer um paralelo fecundo em relação ao que ocorre nas artes visuais: se no século XX, pinturas ou esculturas são vistas como *coisas*, em muitos espetáculos teatrais, o próprio personagem ou mesmo o corpo do ator passa a ser apresentado, igualmente, como fenômenos eminentemente físicos, como pura exterioridade.

O sexto capítulo tem como principal assunto, novamente, a pintura. Apresento algumas interpretações sobre as transformações do espaço pictórico no século XX que o aproximariam à condição de objeto, e procuro traçar um paralelo entre a noção de *planaridade* desenvolvida por Clement Greenberg com as ideias de *plano flatbed*, de Saul Steinberg, de *não-objeto*, de Ferreira Gullar, e de *espaço em obra*, de Alberto Tassinari.

Esta última parte tem um título em inglês, *Stella by starlight*. Trata-se do nome de uma composição musical de Victor Young, lançada no filme *O solar das almas perdidas*.¹ No filme, o personagem vivido por Ray Milland compõe a canção para uma moça chamada Stella, que ele corteja. À noite, no entanto, a casa em que ele vive é assombrada por um fantasma. O título, portanto, pode se referir tanto a algo romântico quanto à atmosfera de terror. Stella, em meu texto, não é nenhuma jovem, mas o pintor Frank Stella. E a referência à noite se deve a um paralelo que faço entre uma conhecida frase do artista norte-americano (“O que você vê é o que você vê”²) e conto do escritor russo Vladimir Nabokov, chamado, justamente, *Terror*.

¹ Lançado em 1944, o filme foi dirigido por Lewis Allen. Seu título original é *The uninvited*.

² In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.131.

1. Sobras

1.1

Em muitas de minhas pinturas recentes, acúmulos de tinta extravasam os limites do suporte e dão aos quadros contornos irregulares. Essas rebarbas, que às vezes se dobras e pendem diante do quadro, contrastam com a estrutura simples das composições, constituídas sobretudo por faixas verticais (figuras 1 e 2).

Esses elementos enfatizam o caráter de objeto do quadro; impedem que nosso olhar se fixe no interior do espaço pictórico, e o conduzem para fora, para os limites da tela. A tinta se mostra como algo sólido, que se coloca à frente da superfície – e a pintura, como uma superfície coberta, e não uma janela para uma abertura na parede.

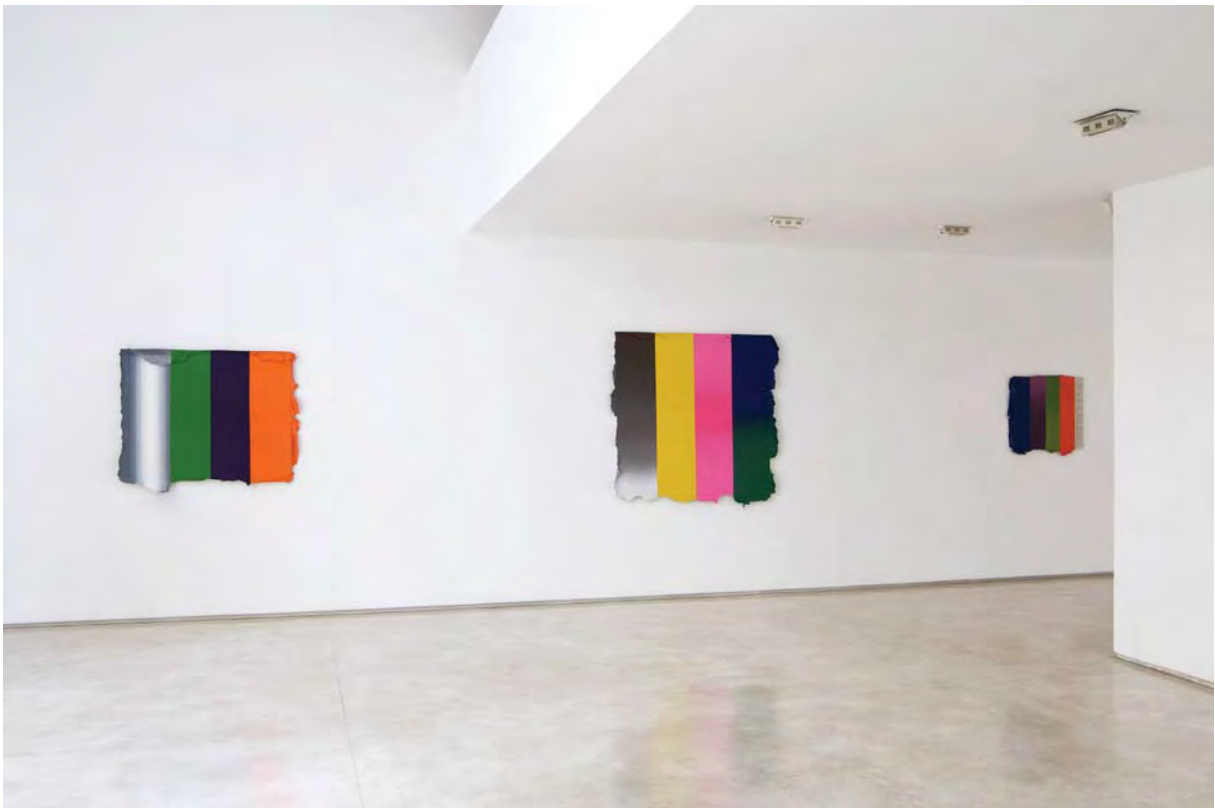


Figura 1. Galeria Casa da Imagem, Curitiba, 2010. Vista da exposição *Fernando Burjato: Pinturas*.

As pinturas, nesse caso, têm contornos irregulares, serrilhados – e isso também lhes garante um caráter instável à sua aparência, afinal não temos como referência as linhas ortogonais que, tradicionalmente, definem os limites do quadro. Em outras palavras, as beiradas regulares não ancoram nosso olhar.

Isso faz com que o espectador não consiga identificar, de pronto, se pequenas assimetrias, ou a inclinação de faixas, como na obra reproduzida nas figuras 1 e 2, se deve ao que é pintado ou ao chassi do quadro.



Figura 2. Sem título, 2010. Óleo sobre tela, 135 x 135 cm. Foto de Stefan Schmeling.



Figura 3. Robert Ryman. Sem título, 1965. Óleo sobre tela, 28,4 x 28,2 cm. MoMA, Nova York

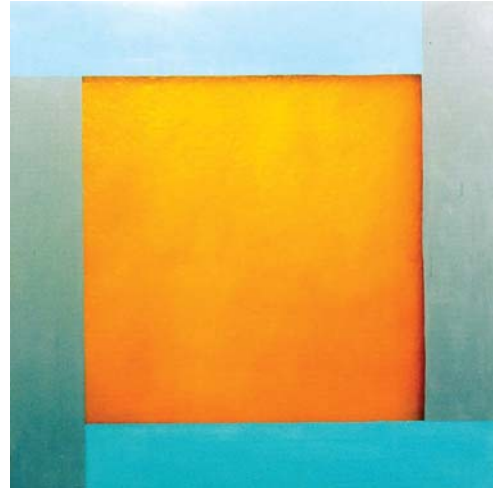


Figura 4. Dudi Maia Rosa. Sem título, 2009. Resina poliéster moldada e fibra de vidro, 125 x 125 x 5 cm.

1.2

A matéria da tinta e o suporte não são a mesma coisa. Nunca foram, a não ser, na quase esquecida técnica do afresco. Do embate entre os dois, aliás, está muito do que prezamos na pintura: a pincelada, o *impasto*, a veladura, o *dripping*.

Desde o fim do século XIX, vemos uma tendência na pintura de se tornar o cada vez mais sintética, como se os artistas buscassem com isso resumi-la à sua própria essência. Nesse movimento, que se confunde com a própria ideia de modernismo, a pintura abre mão de muitos de seus elementos, jogando fora aquilo que se considerava excesso de bagagem – como a narrativa –, e métodos de se criar ilusão – como a perspectiva linear e a perspectiva atmosférica. Entre o pouco que restou está o simples ato de agrupar matéria sobre uma superfície plana, e a exibir numa parede³. Talvez por essa razão ninguém discuta se as obras do norte-americano Robert Ryman⁴ (1930-), construídas, há décadas,

³ Sobre esse movimento reflexivo do modernismo eu voltarei, com mais vagar, nos capítulos 4, 5 e 6.

⁴ As pinturas de Ryman, “extremamente anti-ilusionistas e totalmente literais” (BOIS, 2009, p. 259), nas palavras do crítico Yve-Alain Bois, representa, talvez o paroxismo dessa tendência modernista, de se livrar de sua sobrecarga. Nas palavras de Bois, ele “talvez seja o *último pintor modernista*, no sentido de que sua obra é a última a conseguir manter airoso seu rumo por meio do discurso modernista, a ser capaz de fortalecê-lo, se necessário, mas, acima de tudo, de enfraquecê-lo e exauri-lo radicalmente por meio do exagero” (Ibidem, p. 270).



Figura 5. Sem título, 2008. Óleo sobre tela, 73 x 70 cm. Foto de Stefan Schmeling.

apenas com tinta branca (figura 3), podem ser chamadas de pinturas, embora um artista como o paulistano Dudi Maia Rosa (1946-) relute em usar essa palavra para designar seus trabalhos em pigmento, fibra de vidro e resina poliéster⁵ (figura 4).

1.3

A tinta que extravasa o suporte é algo que corre na contramão de um certo reducionismo modernista, avesso a tudo aquilo que não se restringe à própria estrutura. “A má literatura está cheia de franjinhas.

⁵ Num depoimento gravado na ocasião do 62º Salão Paranaense, em 2007, Dudi Maia Rosa afirma que sua obras “está no lugar da pintura, mas, na verdade, não é uma pintura (...) não tem ação de superfície” (62º Salão Paranaense, 2007). Dois anos mais tarde, no texto de apresentação para sua exposição individual na Galeria Millan, Paulo Sergio Duarte afirma que “no trabalho de Dudi Maia Rosa, estamos diante de um quadro sobre a parede, uma superfície plana, que adquire certo corpo, um volume, por assumir que não há suporte e pintura: os dois são um só. É diferente, mas, ao mesmo tempo, traz fortes traços de identidade com a coisa pintura” (In: Dudi Maia Rosa: Plásticos, p. 4).

É literatura com franjas”, disse Cortázar numa entrevista, em 1977.⁶ Um quadro com franjas, poderia não ser uma má pintura, na minha opinião, mas poderia representar, a princípio, uma espécie de autocrítica ao essencialismo modernista, da submissão do objeto diante da clareza das ideias.

Nesse sentido, um quadro cheio de franjas, de sobras, poderia representar também um exagero (talvez com um quê de cômico) do movimento da pintura modernista àquilo que lhe seria essencial: o plano do quadro, não mais uma janela que se abre, mas uma superfície que, despida de ilusão, transborda.

1.4

As rebarbas entraram em meu trabalho por acidente. Em 2007 eu preparava uma série de pinturas em óleo sobre MDF. Pretendia criar diversos quadros que teriam o mesmo desenho e as mesmas cores – as únicas variações seriam a distribuição e os tons. As pinturas seriam executadas em chapas medindo 90 x 90 cm, e 6 mm de espessura.

Coloquei as chapas no chão, que havia sido forrado com jornal, e comecei, como de costume, duas pinturas ao mesmo tempo, trabalhando-as na horizontal. Depois de algumas demãos de cola branca e de um *primer*, trabalhei com tinta a óleo. Minha intenção era, depois que concluísse (ou estivesse perto de terminar) as obras, construir um chassi onde as superfícies seriam afixadas. No entanto, quando retirei as chapas de MDF do chão, notei que pedaços de jornal haviam grudado à tinta que sobrara nas extremidades. Retirei o jornal e descobri, surpreso, que a tinta se mantivera, seca, em torno do quadro (figuras 6, 7 e 8).

Meu impulso foi cortar as sobras, e devolver a forma regular e à pintura. Num segundo momento, entretanto, observei que o movimento das sobras de tinta, se opondo às formas retilíneas das pinturas, criava um ruído, uma contradição, como se fosse uma espécie de autocrítica das composições, herdeiras de uma tradição construtiva.

⁶ In: BERMEJO, 2002, p. 21.



Figura 6. Sem título, 2008.
Óleo sobre MDF, 90 x 90 cm.
Foto de Stefan Schmeling.



Figura 7. Sem título, 2007.
Óleo sobre MDF, 90 x 90 cm.
Foto de Stefan Schmeling.



Figura 8. Galeria Virgílio, São Paulo, 2009. Vista da exposição *Fernando Burjato*. Foto de Stefan Schmeling.

1.5

Movido pelo que havia acontecido com as pinturas anteriores, passei a desenvolver maneiras de criar as rebarbas. O que ocorrera por acaso, agora fazer de propósito. Em vez de dispor as chapas de MDF sobre um jornal, coloco-as sobre um plástico, colocado no chão ou numa bancada. Assim não há absorção da tinta, que se acumula mais facilmente nas bordas das superfícies de MDF. Dessa forma consigo rebarbas maiores e flexíveis, que, nas laterais ou na parte de cima dos quadros, muitas vezes se curvam, se enrolam ou pendem (figura 9).



Figura 9. Sem título, 2009. Óleo e esmalte sintético sobre tela, 96 x 125 cm. Foto de Stefan Schmeling.

Uso um método semelhante em pinturas sobre tela. Ela é também colocada num plano horizontal (uma bancada ou o chão), e cercada por placas de isopor da mesma espessura que seu chassi (figura 10). As placas, cobertas por plástico, permitem que a tinta que extravasa da tela se expanda para fora, sem escorrer pelas suas laterais. A tinta seca no mesmo plano, formando assim as rebarbas.

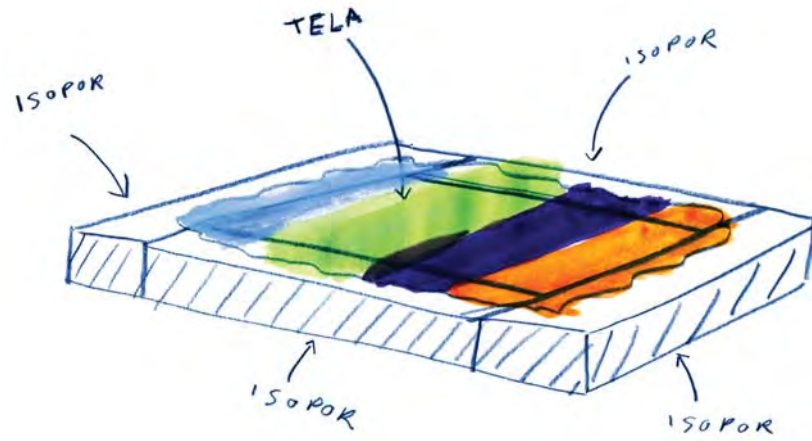


Figura 10. Esquema indicando como foi executada a pintura reproduzida na figura 12.



Figura 11. Sem título, 2010. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Foto de Marcelo Almeida.

Num momento seguinte, a pintura é retirada do plástico e pendurada na parede. Na maioria dos casos, a partir do aspecto que o quadro ganha, visto na posição vertical, retomo a sua execução, aplicando mais camadas e retrabalhando sua cor.



Figuras 12 e 13. Detalhes da pintura sem título, de 2010, reproduzida na figura 12, p. 22. Foto de Marcelo Almeida.

1.6

Não tenho o controle completo sobre o formato que as rebarbas terão, mas conto sempre com a possibilidade de as recortar ou refazer, se não estiver satisfeito com sua aparência. Dependendo do caimento de franjas, costumo repintá-las também em seu lado avesso, o que pode ser percebido nas figuras 12 e 13.

Dois aspectos contraditórios dessas sobras de tinta me interessam: a aparência de acidente, de algo que transbordou, mas também, o que se nota examinando mais detidamente, o aspecto de um falso acaso, de uma falsa espontaneidade – de alguma coisa encenada. A aparência de acaso em arte, a meu ver, é sempre uma construção, pelo simples fato de que o resultado final pode ser retificado, ou não aceito pelo artista. Tudo em arte é aparência – e, em arte, toda aparência resulta de deliberação.

1.7

Em um texto de 1976, chamado “Notes on the index”⁷, a crítica norte-americana Rosalind Krauss observa como, na arte dos últimos anos as representações se dão, muito frequentemente, como vestígios do real. Os primeiros passos nessa direção seriam visíveis em boa parte da obra de Marcel Duchamp (1887-1968). Krauss cita, entre outros, um trabalho de 1959, intitulado *With my tongue on my cheek* (figura 14), uma espécie de autorretrato, onde o queixo e a bochecha são representados por uma peça em gesso cujo molde é feito do rosto do próprio artista.



Figura 14. Marcel Duchamp,
With my tongue on my cheek, 1959.
Gesso e lápis sobre papel, montado sobre madeira.
25 x 15 x 5,1 cm.
Centre Pompidou, Paris

Nos anos 1970, segundo a autora, essa tendência se acentua. Recursos como traçar contornos de objetos a partir de suas sombras, ou criar esculturas a partir de moldes tirados de corpos ou objetos reais tornam-se cada vez mais comuns. O mundo real passa a ser visto nas obras de arte através de seus vestígios, e não por imagens construídas a partir de semelhança.

⁷ In: KRAUSS, 1986, p. 196-219.

Em termos de semiótica, os índices, signos resultantes do contato direto com o real (uma impressão digital, por exemplo, como representação do dedo, ou a marca da bola que acabou de se chocar com a parede) estariam se tornando mais comuns na arte da década de 1970, em detrimento dos ícones (cujo poder de significação se dá por semelhança, como numa pintura de retrato, por exemplo)⁸. Essa, na visão de Krauss, seria uma das razões para a ubiquidade da fotografia (e do vídeo) nas artes visuais das últimas décadas⁹: a imagem fotográfica, apesar de sua grande semelhança com o objeto fotografado, seria, antes de mais nada, um índice, um indício do real, através de um aparelho de captação da luz que é a câmera.¹⁰

As rebarbas, em minhas pinturas, a princípio podem ser vistas como índices, pois seriam pistas de alguma ação anterior: a tinta se expandiu, escorreu e secou. Essas, no entanto, não são marcas da vida comum – pertencem ao mundo da pintura, são parte de seus artifícios. E como as rebarbas são retrabalhadas, repintadas com várias outras camadas de tinta (às vezes veladuras), seu aspecto acaba se tornando dúbio. Seriam ícones ou índices – resquícios de uma ação física ou representações?

8 Ilustrando, fazendo uso da obra acima de Duchamp: o molde em gesso de sua face e queixo é um índice, enquanto seu perfil desenhado a lápis é um ícone.

9 “Se formos perguntar o que a arte dos anos 70 tem a ver com tudo isso, poderíamos resumir muito sucintamente apontando a onipresença da fotografia como modo de representação” (minha tradução do original inglês: “If we are to ask what the art of the ‘70s has to do with all of this, we could summarize it very briefly by pointing to the pervasiveness of the photograph as a means of representation.” In: KRAUSS, 1986, p. 206).

10 “Toda fotografia é o resultado de um sinal físico transferido por reflexos luminosos sobre uma superfície sensível. A fotografia é portanto uma espécie de ícone, ou semelhança visual, que traz uma relação indicial com seu objeto” (Minha tradução do inglês: “Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object”. In: KRAUSS, 1986, p. 203)..



Figura 15. Detalhe da pintura sem título, de 2010, reproduzida na figura 12, p. 22.
Foto de Marcelo Almeida.

1.8

Elementos que acentuam a atmosfera de artifício em meus trabalhos são degradês. Passagens brandas de uma cor a outra, que numa pintura ilusionista provocariam uma sensação de maior naturalidade¹¹, acabam tendo o efeito oposto num quadro que se apresenta como uma pura superfície, ou um objeto.

Mesmo em certas pinturas abstratas, como as do artista russo radicado nos Estados Unidos, Mark Rothko (1903-1970), as passagens gradativas de cor cumprem a função de criar uma atmosfera etérea. Retângulos se dispõem como brumas coloridas defronte do quadro (figura 16)¹².

¹¹ Como é o caso da técnica do sfumato, desenvolvida por Leonardo da Vinci (1452-1519).

¹² "Rothko desmaterializa o mundo físico e a tela", escreveu o crítico Harold Rosenberg, em 1964 (ROSENBERG, 2004, p. 265). No ano seguinte, o artista Donald Judd (1928-1994), em seu texto *Objetos específicos*, afirma que "O espaço de Rothko é raso e os suaves retângulos são paralelos ao plano [do quadro], mas o espaço é quase tradicionalmente ilusionista" (in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 99)



Figura 16. Mark Rothko, sem título (*violeta, preto, alaranjado, amarelo sobre branco e vermelho*), 1949. Óleo sobre tela, 207 x 167,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.



Figura 17. Sem título, 2009. Óleo sobre MDF, 34 x 31 cm. Foto de Stefan Schmeling.

Os degradês, em minhas pinturas, chegam a desviar a atenção da materialidade da superfície, porque costumam estar ladeados por áreas trabalhadas com uma cor de maneira uniforme (figuras 17 e 18). Se eles, todavia, chamam a atenção do espectador para um espaço ilusório, seu olhar logo é trazido novamente ao plano. A função do gradiente é muito mais de criar uma *quebra* dentro do espaço planar (e do próprio ritmo do olhar do espectador) que de instaurar um espaço ilusionista, ou uma aparência de maior naturalidade.

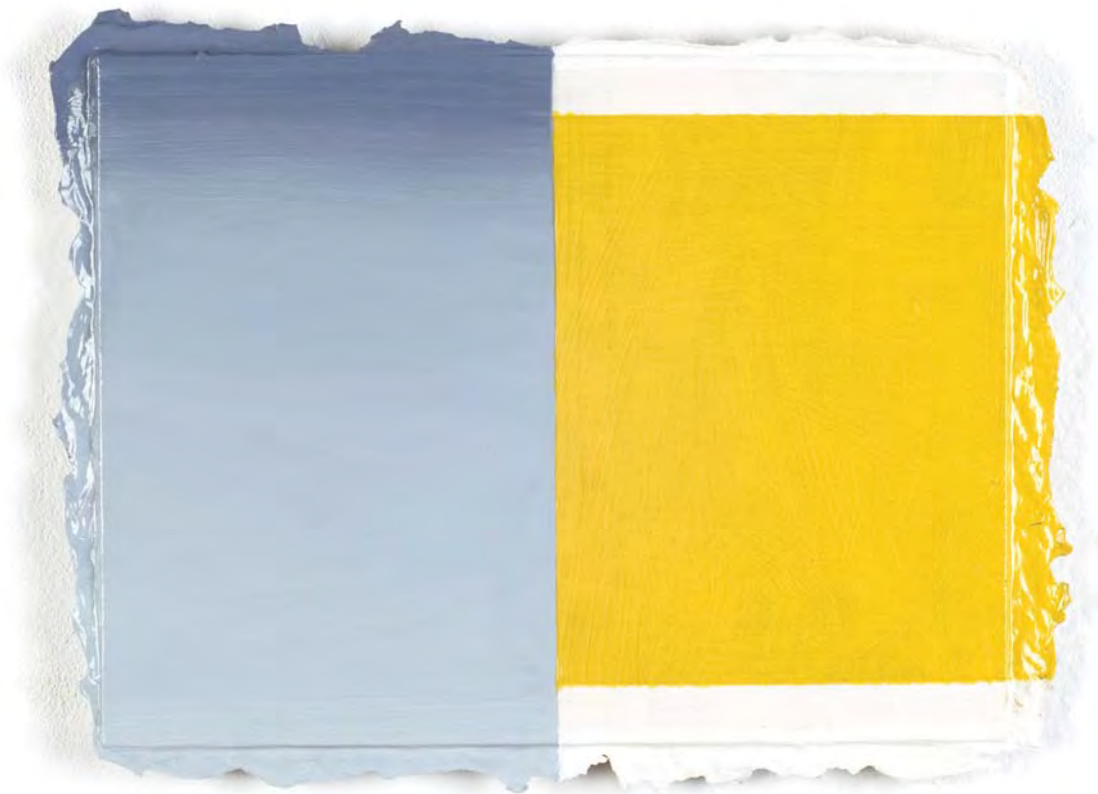


Figura 18. Sem título, 2010. Óleo sobre MDF, 23 x 18 cm. Foto de Stefan Schmeling.

Quebras no espaço do quadro também são causadas por outros dois elementos recorrentes: áreas cinzentas, pintadas com esmalte sintético fosco, ou áreas brancas, feitas com esmalte sintético brilhante – e com grafismos em pastel oleoso (figura 19).



Figura 19. Sem título, 2010. Óleo, esmalte sintético e pastel sobre MDF, 64 x 78 cm.
Foto de Stefan Schmeling.

As áreas brancas não apresentam rebarbas. Sugerem um espaço excedente do quadro, como se fossem trechos que deveriam ser ignorados ou eliminados.

Essa ideia me ocorreu quando eu revi alguns estudos em papel para pinturas a óleo. Em 2003, eu produzi diversos desenhos feitos num bloco retangular. No entanto, como eu pensava em quadros quadrados,

a área que correspondia ao espaço que não faria parte do quadro, era riscada com linhas espiraladas ou zigzagueantes (figura 20).



Figura 20. Sem título, 2003.
Lápis de cor s/ papel, 21 x 15 cm.

Percebi, contudo, que a discrepância entre as linhas e a estrutura do que eu imaginava que seria o quadro acrescentava força à imagem, quebrando sua unidade. Lembrei dos desenhos do norte-americano Andy Warhol (1928-1987), que admiro por incorporarem maneiras de traçar que normalmente não associamos à prática artística (figura 21).



Figura 21. Andy Warhol, *Natureza-morta com livro e câmera*, 1975.
Lápis sobre papel, 68,5 x 102 cm.
Col. David Bourdon, Nova York.



Figura 22. Sem título, 2010. Óleo e esmalte sintético sobre MDF, 64 x 78 cm.
Foto de Marcelo Almeida

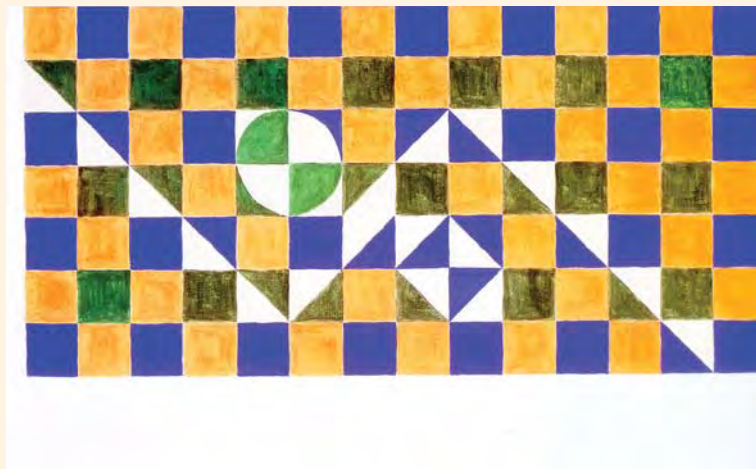


Figura 23. Alfredo Volpi, sem título, c. 1956
Têmpera sobre tela, 73 x 116 cm.
Col. Paulo Kuczynski

Uma área deixada em branco também é vista numa pintura de 1956, de Alfredo Volpi (1896-1988) (figura 23). O crítico Lorenzo Mammì¹³ aponta que, embora a tela nos dê a impressão de que o artista “não parece ter se preocupado em preencher”, a área branca contribui para dinamizar a composição, fazendo com que o losango branco se coloque

¹³ MAMMÌ, 1999, p. 34.

exatamente no centro do quadro, coisa que não ocorreria se a superfície xadrez coincidissem com a tela. Os campos brancos, em minha pintura, buscam igualmente desestabilizar as composições, deslocando seu centro e quebrando sua simetria.

Áreas cinzentas, em outros de meus quadros, cumprem o mesmo papel. Sugerem áreas externas, ou paralelas ao plano do quadro – como se existisse um espaço diferenciado, ou um outro quadro dentro do espaço do quadro. Ou, no caso da obra reproduzida na figura 24, uma sombra do quadro.

As áreas cinzentas são sempre pintadas com rolo, e portanto não trazem sinais de fatura, como marcas de pincel ou acúmulos de tinta. Se há rebarbas na área colorida do quadro (como na figura 25), elas se interrompem nos limites das áreas cinzentas.



Figura 24. Sem título, 2009. Óleo e esmalte sintético sobre chapa galvanizada, 90 x 90 cm. Foto de Stefan Schmeling.



Figura 25. Sem título, 2009. Óleo e esmalte sintético sobre MDF, 135 x 110 cm. Foto de Stefan Schmeling.

1.9

Penso em minhas pinturas como obras sem transcendência, onde elementos (cores puras, degradês, grafismos, pinceladas) são colocados juntos, numa aparente contradição visual. A relação entre uma área em degradê e outra lisa é análoga à colocação lado a lado de duas cores dissonantes, ou à apresentação de uma área branca com um grafismo negro num quadro onde todas as outras relações se dão entre cores luminosas.



Figura 26. Eduardo Sued, sem título, 1987.
Óleo sobre tela, 136 x 150 cm.
Coleção particular.

A construção da pintura, para mim sempre esteve ligada à fratura do espaço pictórico. Uma tela em branco, um pedaço de madeira, uma folha de papel são superfícies contínuas. Pintar, desde Giotto (1267-1337) (ou talvez antes) significa partir esse espaço, quebrar essa unidade para estabelecer outra, de diferente ordem. Creio que isso seja verdade mesmo em obras de artistas mais díspares e mais recentes, sem que isso signifique necessariamente a criação de algum tipo de ilusão. Numa pintura não ilusionista, como uma tela do carioca Eduardo Sued (1925-) (figura 26), o espaço é segmentado; jamais temos uma visão apenas do todo, mas de sua cisão.¹⁴

¹⁴ A discussão sobre a parte e o todo – mais precisamente, sobre o fato de, numa pintura, as partes serem apreendidas, em detrimento de uma visão sobre o todo, é um assunto muito caro para os artistas norte-americanos que se tornaram conhecidos como minimalistas, em especial Donald Judd. Desse assunto Judd trata em seu texto “Objetos específicos” (1965) e na entrevista que dá junto com o pintor Frank Stella a Bruce Glaser (1964). Tratarei de alguns aspectos do pensamento de Judd e Stella no capítulo 6.

Exceções talvez sejam pinturas monocromáticas, como as produzidas pelo francês Yves Klein (1928-1962). A unidade de um quadro como o reproduzido na figura 27, se assemelha a de uma folha em branco. Mesmo assim, boa parte dos monocromos (e foram inúmeros, no decorrer do século XX), ainda assim apresentam cortes, dados por variações de textura – às vezes mudanças no ritmo das pinceladas (como no quadro em branco sobre branco, de Malievich) –, ou emendas nos diferentes painéis (como nas telas brancas de Rauschenberg).



Figura 27. Yves Klein, *Monocromo azul sem título*, 1960.
Pigmento puro e resina sintética sobre gaze montada sobre painel.
Centre Pompidou, Paris.

2. Camadas

2.1

Contemplar uma pintura é também ver a si próprio contemplando-a. Não vemos um quadro como um espectador de cinema que, imerso no filme, se esquece de si, como se abrisse mão de seu corpo. Andamos para frente e para trás, medimos o quadro com os nossos olhos e com nossos passos.

Muitas pinturas modernas radicalizam ou enfatizam esse processo. Sua fisicalidade, seu corpo, é colocado em evidência, e o espectador é convidado a se relacionar fisicamente com as obras. A escolha por telas maiores, por exemplo, na pintura norte-americana dos anos 1950, induz a isso: o espectador não se coloca como alguém alheio ao espaço do quadro, que “já não é o de lá, mas o de cá da superfície pintada”¹⁵, e para sua fruição, caminha diante dele¹⁶. Mas também somos solicitados fisicamente diante da diferença entre ver de perto e ver de longe um quadro impressionista, por exemplo. Ou pela matéria da trama da tela, rústica, da cadeira de Van Gogh.

2.2

Enfatizar a matéria de um quadro, ou reduzi-lo (num caso extremo) a uma presença física nos incita a considerar o ato de pintar também como um movimento puramente corporal, desprovido de transcendência.

Quando Marcel Duchamp, em 1917, propõe que um urinol possa ser uma obra de arte, ele não apenas apresenta um objeto, com sua crueza e aspecto indiferenciado de peça industrializada como arte, mas o ato de escolher, também em sua crueza e aspecto indiferenciado, é apresentado como atitude artística. Algo desse raciocínio, próprio do *readymade*, de

¹⁵ ARGAN, 1995, p. 624.

¹⁶ Para o crítico norte-americano E. C. Goossen, num ensaio de 1958 intitulado “A tela grande”, a ausência de figuras, tanto na pintura norte-americana da década de 1950, quanto na série de ninféias, pintadas por Monet (1840-1926), contribuía para esse resultado. “A presença da figura definiria a escala da pintura do interior, em termos das proporções do corpo humano, e a escala da pintura depende da relação com o corpo humano do espectador que está de fora.” E conclui: “Se se introduzisse nele [no quadro] um agente, um alter ego, o resultado seria teatro.” (In: BATTCKOCK, 1986, p. 91)

alguma forma, chega à pintura, talvez a mais carregada de tradição, entre as artes visuais. É irônico que o *readymade*, a princípio o avesso da beleza, se torne uma espécie de modelo de beleza: “a beleza da indiferença”¹⁷.

Heinrich von Kleist, em “Sobre o teatro de marionetes”¹⁸, uma espécie de ensaio filosófico com ares de conto, desenvolve um diálogo em que um dos personagens discorre sobre a graça dos gestos dos bonecos. Seus movimentos são belos porque não resultam da consciência de si; seus membros não são mais que pêndulos, e por isso são imunes à *afetação*. O dançarino não tem vida interior, e aí reside a beleza de seu espetáculo. Seria possível uma pintura despida daquilo que Kleist chama de *afetação*? Pintar não precisa ser um ato heróico ou a expressão do absoluto ou de uma subjetividade profunda: talvez seja possível pintar como chove ou neva¹⁹.

Como, todavia, criar pinturas que tenham forte impacto visual, tentando escapar do gesto carregado de carga dramática, evitando a pincelada que seja, em sua essência, *antropomórfica* ou *lírica*, e buscar um encantamento que é próprio daquilo que é eminentemente físico?

Uma das maneiras que imaginei seria criar um método muito simples, um processo a partir do qual pinturas seriam realizadas. Uma ideia inicial que serviria apenas para apontar uma direção, como a “máquina que faz a arte”²⁰, a ordena uma situação onde um resultado novo, talvez um pouco mais livre do arbítrio do artista, possa surgir.

2.3

Em abril de 2004, no Centro Universitário Maria Antonia²¹, em São Paulo, tive contato pela primeira vez com uma série de trabalhos do artista

¹⁷ Um termo cunhado pelo próprio Duchamp (in: DUVE, 1991, p. 88).

¹⁸ KLEIST, 2005.

¹⁹ “Chove, neva, pinta-se” é o título de um texto do artista francês Daniel Buren (1938-), escrito em 1969, e que trata justamente da “impessoalidade e o anonimato do trabalho”. In: BUREN, 2001, p. 37-40.

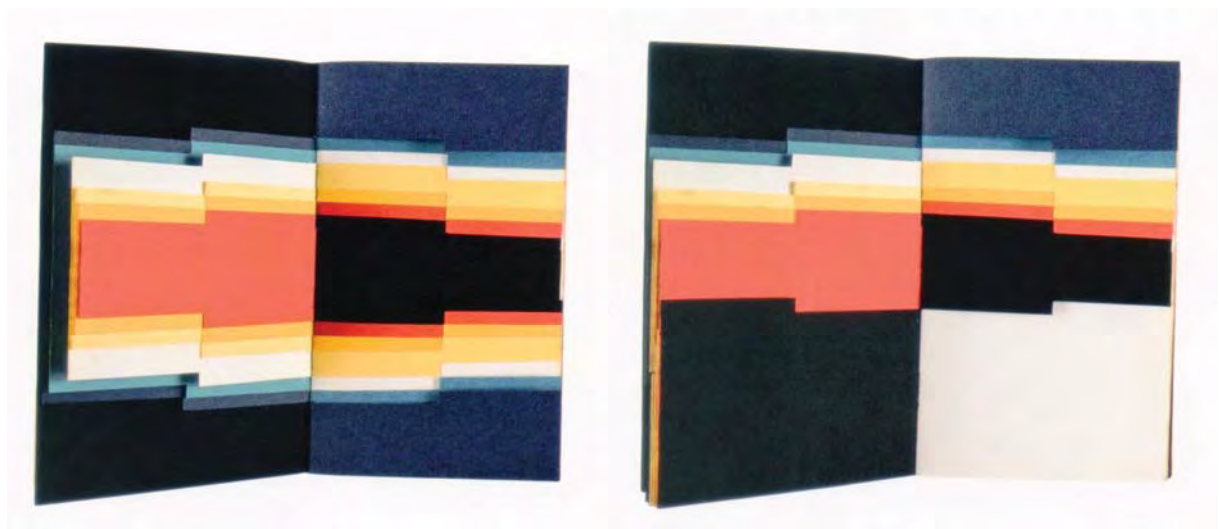
²⁰ Sol Lewitt, “Parágrafos sobre Arte Conceitual” foi escrito em 1967. In: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 176.

²¹ A exposição, que ficou aberta entre os dias 4 de março e 18 de abril de 2004, era uma pequena retrospectiva, com apenas 15 obras. A curadoria era de Lorenzo Mammì, então diretor do Centro Universitário Maria Antonia.

brasileiro Raymundo Colares (1944-1986), chamada *Gibis* (figuras 28, 29 e 30).²² Tratam-se de livros-objetos feitos com papéis coloridos, recortados em diferentes tamanhos, cores e formatos; conforme o espectador as manuseia, aparecem desenhos diferentes, enfatizando os limites entre papéis de diferentes cores.



Figura 28. Raymundo Colares, *Gibi*, década de 1970, dimensões desconhecidas.
Papel recortado e grampeado.



Figuras 29 e 30. Raymundo Colares, *Gibi de bolso*, 1970, 10 x 8 cm. Papel recortado e grampeado.
Col. Antonio Manuel.

²² Os primeiros *Gibis* de Raymundo Colares foram criados em 1968, e desde então, inúmeros foram desenvolvidos durante a década de 1970. In: Raymundo Colares, 2010, p. 75.

Pensei, na ocasião, que o raciocínio dos *Gibis* poderia ser transposto para a pintura: em vez de uma sequência de páginas coloridas, haveria uma sucessão de camadas de tinta.²³ O resultado não teria a interatividade dos trabalhos de Colares, mas ganharia outras qualidades, próprias do acúmulo de tinta: crostas, empastos, enrugamentos, e o extravasamento da forma retangular do suporte. As pinturas não seriam versões ou releituras dos *Gibis*: estes serviriam apenas como ponto de partida para um processo que tomaria um rumo diferente.



Figura 31. Sem título, 2006.
Óleo sobre MDF, 30 x 45 cm.



Figura 32. Sem título, 2008.
Óleo e acrílica sobre MDF, 30 x 45 cm.



Figura 33. Sem título, 2008. Óleo e acrílica sobre MDF, 30 x 45 cm.

²³ Num texto recente, Amir Cadôr aponta a relação entre os *Gibis* e “à técnica de pintura em camadas”, com seu “tempo que se deposita durante a construção da obra.” (In: RAYMUNDO COLARES, 2010, p. 78)

Para expor o processo com mais clareza, recorro ao esquema abaixo (figura 34). Ele corresponde a uma lateral de uma pintura hipotética, composta por seis camadas de tinta: a primeira é marrom, e a última, cinza. O espectador, defronte da obra, pendurada numa parede, veria uma grande área cinzenta e, num dos cantos do quadro, cinco listras, nas cores azul, magenta, amarelo, roxo e marrom.



Figura 34. Esquema indicando o modo de construção de muitas de minhas pinturas, como as reproduzidas nesta página e na anterior.



Figura 35. Sem título, 2010.
Acrílica sobre MDF, 15 x 22 cm.
Foto de Marcelo Almeida.



Figura 36. Sem título, 2009.
Acrílica sobre MDF, 18 x 25 cm.

A partir de 2005, fiz diversos outros trabalhos, a partir do mesmo processo, tendo chapas de MDF ou telas como suporte, empregando tinta óleo ou acrílica. Na figura 37, vemos uma obra sobre tela, trabalhada em sua porção inferior com tinta a óleo, em diversos tons cinzentos. Na parte de cima do quadro, vemos uma grande quantidade de linhas verticais, de muitas cores diferentes. Essas linhas, entretanto, não foram exatamente traçadas: elas resultam do ato de se cobrir toda uma área com uma determinada cor, deixando visível apenas uma fresta (de cerca de 5 milímetros) da cor que está por baixo.

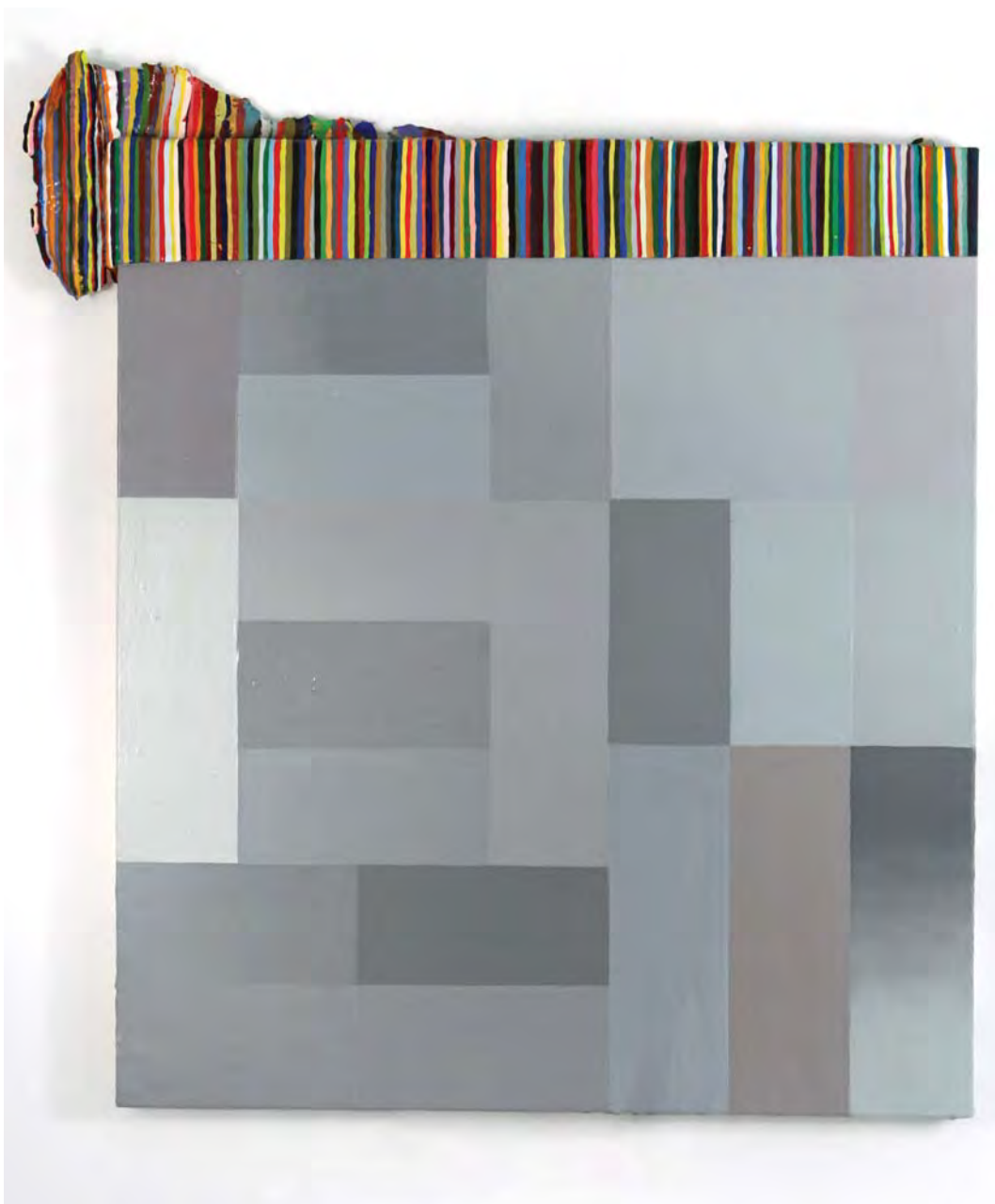


Figura 37. Sem título, 2010. Óleo e acrílica sobre tela, 80 x 85 cm. Foto de Marcelo Almeida.

Dessa maneira, depois de aplicadas mais de cem camadas de tinta, o resultado será uma área listrada, mas com um excedente de tinta que extrapola a superfície da tela, como notamos no lado esquerdo da figura, que recebe mais tinta (veja detalhe, na figura 38).



Figura 38. Detalhe da pintura sem título, de 2010, reproduzida na figura 37, página anterior. Foto de Marcelo Almeida.

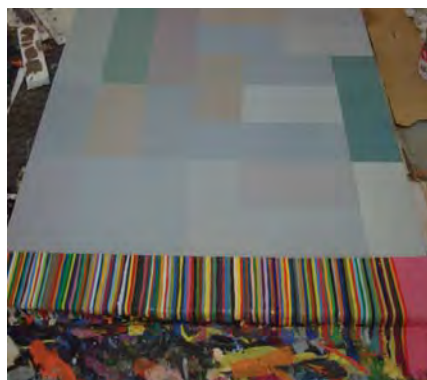


Figura 39. Pintura sem título, de 2010, em processo de execução.

Em 2009, criei os primeiros quadros monocromáticos, através de igual procedimento (figuras 40 e 41).²⁴ As diferenças entre as camadas são sutis, decorrentes apenas na quantidade de óleo de linhaça (cada camada é mais oleosa que a anterior) ou de mica, acrescida à tinta. O resultado não é, à primeira vista, um quadro listrado em cores vibrantes, mas um monocromo. Um olhar mais detido identifica estrias verticais, e variações sutis de brilho e iridescência.



Figura 40. Sem título, 2009. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Foto de Stefan Schmeling



Figura 41. Sem título, 2009. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Foto de Stefan Schmeling

²⁴ A ideia inicial dessas pinturas monocromáticas era que elas corresponderiam a um tubo inteiro de 225 ml de tinta a óleo de uma determinada cor. As camadas de tinta se encerrariam quando o tubo terminasse. Entretanto, não satisfeito com o resultado, depois de empregar um tubo inteiro, decidi comprar outro tubo da mesma cor e prosseguir o trabalho.



Figura 42. Sem título, 2009.
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.



Figura 43. Sem título, 2010.
Óleo sobre tela, 70 x 80 cm.
Foto de Marcelo Almeida.

2.4

Paralelamente às pinturas com tinta óleo e acrílica sobre variadas superfícies, produzo regularmente, desde 2004, desenhos em guache sobre papel (figura 44). Em sua aparência, esses trabalhos diferem bastante do resto de minha produção: o espaço vazio, branco, do papel é evidenciado, a tinta é fosca, as formas são orgânicas e leves e podem sugerir que são frutos de improvisação. Essas obras, entretanto, também são desenvolvidos por uma espécie de receita ou processo preestabelecido.



Figura 44. Galeria Casa da Imagem, Curitiba, 2006. Cada obra mede 38 x 30 cm. Foto de Tony Camargo.

Primeiro é escrita a palavra PONTORMO num pedaço estreito e horizontal de papel. Esse papel é disposto ao centro de uma folha vertical (figura 45).



Figura 45. Obra em processo (primeiro estágio).

Com um lápis de grafite duro, são traçadas linhas ligando, dois a dois, os vértices das letras (figura 46).

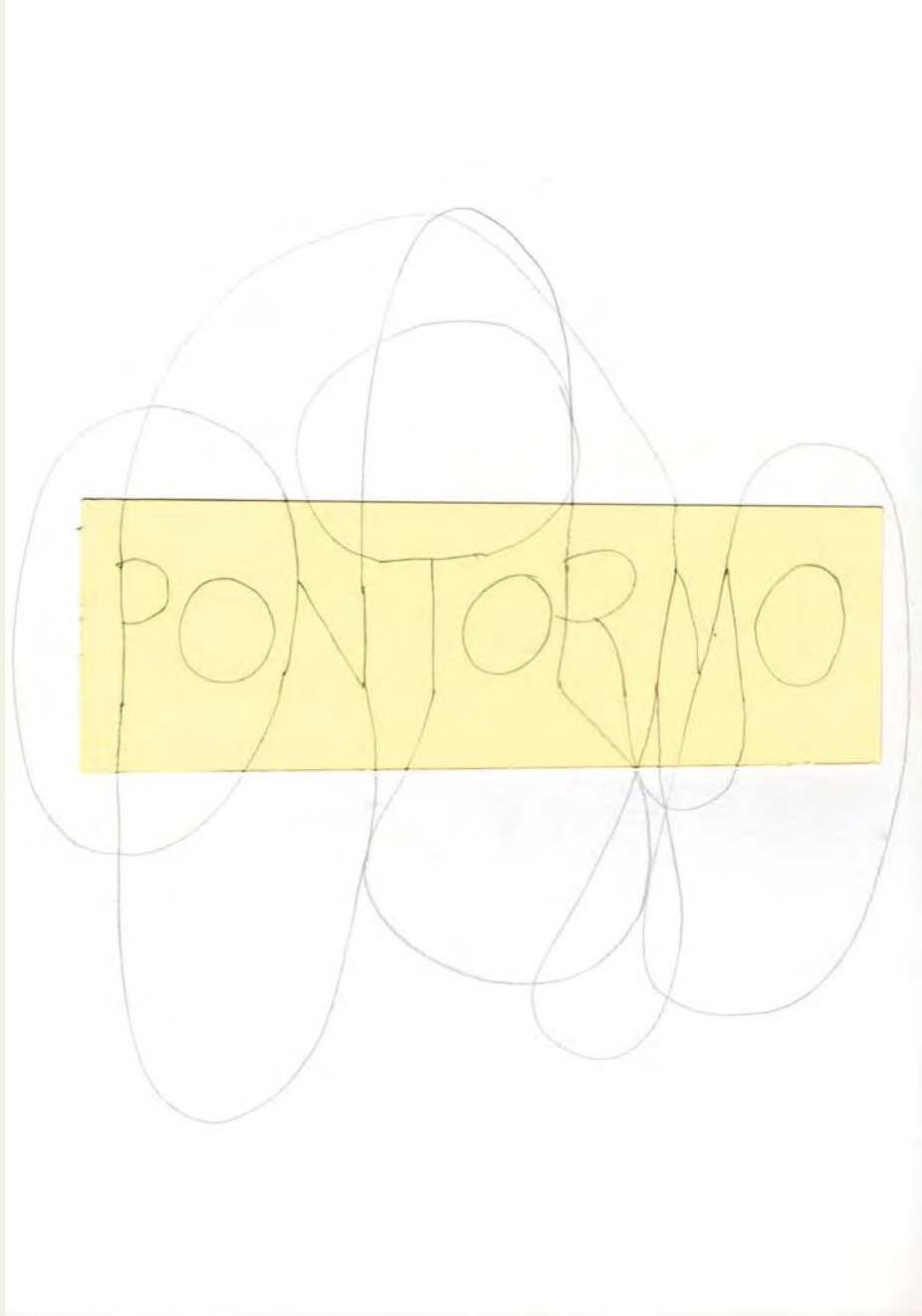


Figura 46. Obra em processo (segundo estágio).

O papel com a palavra escrita é retirado e os pontos soltos, das formas traçadas a lápis, são unidos, delimitando formas fechadas (figura 47).

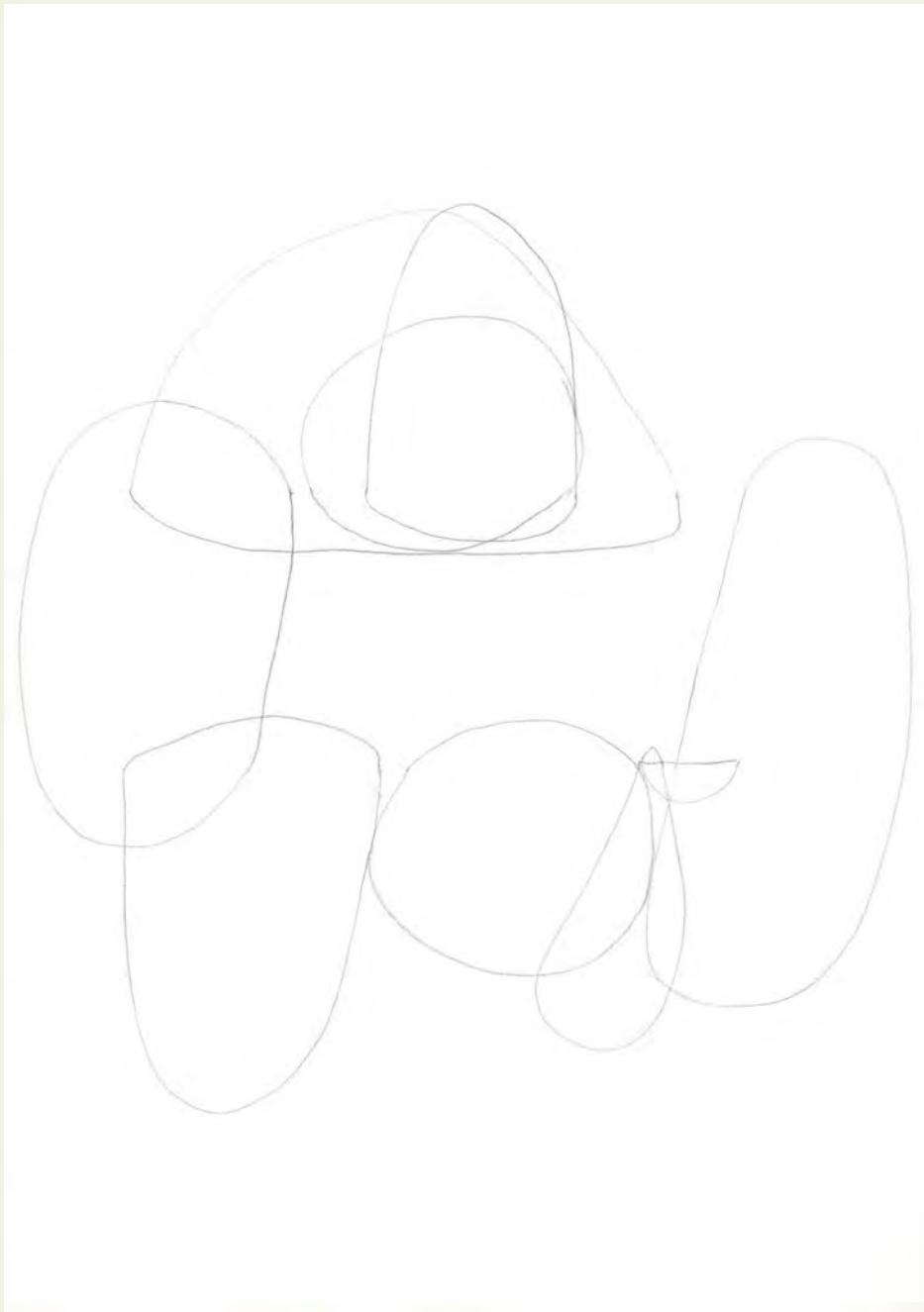


Figura 47. Obra em processo (terceiro estágio).

Num momento posterior, cada uma dessas formas são cobertas com tinta guache de uma cor diferente (figura 48).



Figura 48. Obra em estágio final. Sem título, 2011, guache sobre papel, 30 x 21 cm.

2.5

Jacopo Carrucci, conhecido também como Jacopo Pontormo, ou apenas Pontormo (1494-1557), é um pintor italiano, cuja carreira se desenvolveu em Florença.

A escolha de seu apelido como origem dos guaches não se deve apenas pela minha admiração por sua obra (sobretudo por seu cromatismo), mas pelo fato de ser considerado um artista maneirista. Meu procedimento, de fazer uso de um método repetitivo e quase automático de se criar desenhos, é algo que corresponde ao significado mais pejorativo que se atribui ao termo maneirista: “que ou aquele que faz do estilo (próprio ou alheio) uma fórmula ou receita que repete pela vida afora (diz-se de artista)”²⁵



Figura 49. Jacopo Pontormo, *Retrato de dama em vermelho*, década de 1530. Óleo sobre madeira, 90 x 71 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

²⁵ HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1833.

2.6

Costumo apresentar os guaches em grupos (figura 50), tentando evitar assim que cada um se apresente como uma vista, ou uma janela, e procurando evidenciar seu caráter serial. Penso que os guaches são superfícies (ou objetos), como minhas pinturas, no sentido de não serem janelas, mas frutos de um processo quase mecânico.

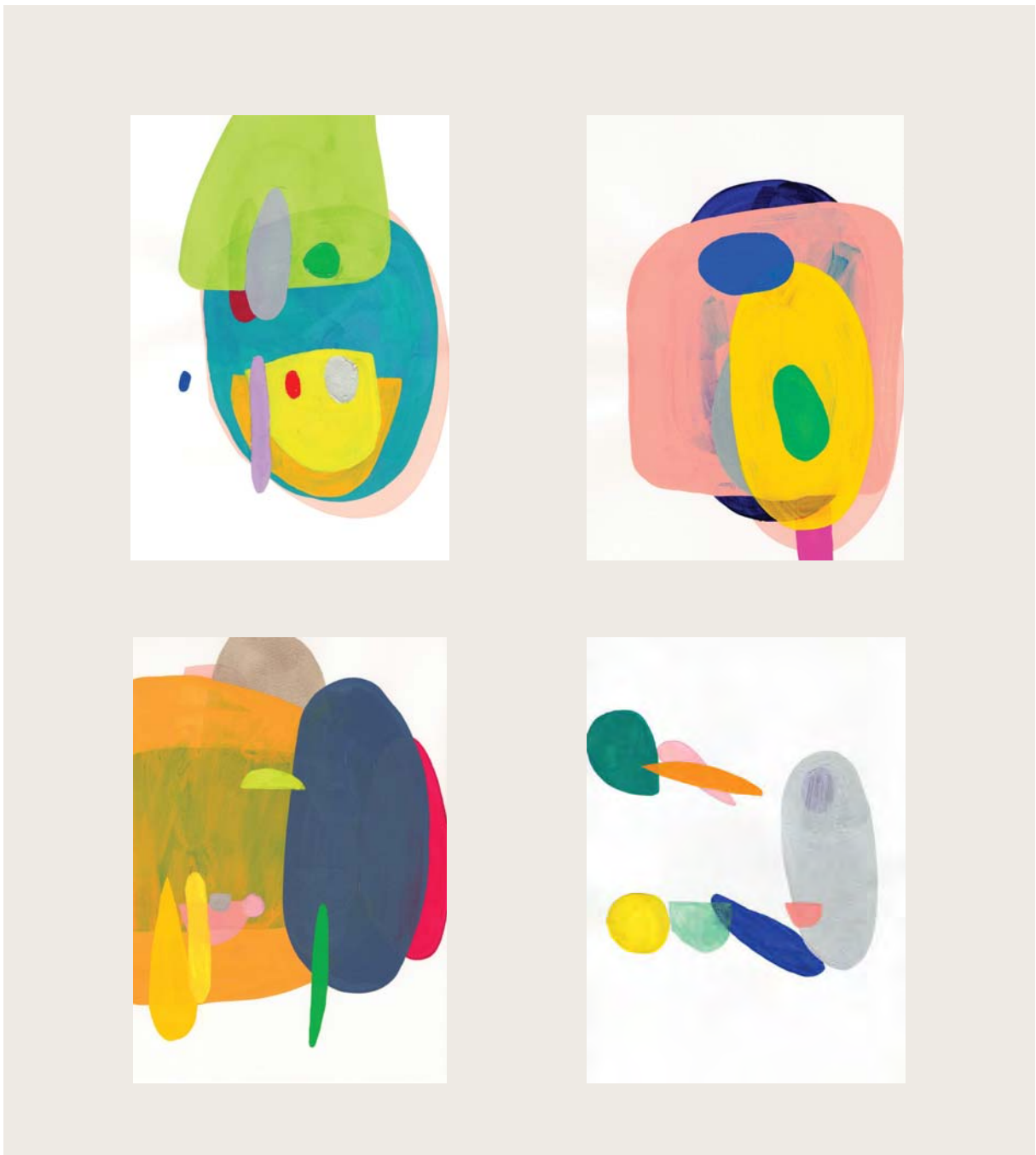


Figura 50. Galeria Virgílio, São Paulo, 2009. Cada obra mede 38 x 30 cm. Foto de Stefan Schmeling.

É importante chamar a atenção para o fato de que o processo de produção, como foi explicitado anteriormente, jamais é apresentado junto com as obras. Em uma exposição dos guaches, o espectador ignora o sistema ou receita pela qual eles foram produzidos. O sistema é desenvolvido para gerar as obras, e não para ser reiterado pelo olhar do observador, que prefiro que permaneça solto. O sistema em si não me

interessa: o importante é criar situações que possam determinar os rumos da execução do trabalho de arte, para que assim eu possa minimizar o caráter subjetivo e evitar alguns de meus vícios.

Essa visão não teria surgido em meu trabalho sem a influência dos readymades de Duchamp (embora os guaches estejam longe de serem readymades), das pinturas de Jasper Johns (1930 -) e, sobretudo, da obra do compositor norte-americano John Cage (1912 - 1992).



Figuras 51, 52, 53 e 54. Guaches, 2010. Cada obra mede 30 x 21 cm.

3. Coisas

3.1

Tive meus primeiros contatos com a música e o pensamento de John Cage em meados dos anos 1990, primeiro por gravações de suas composições e depois, através de livros²⁶. Além da importância que o compositor norte-americano dá ao acaso e à indeterminação em seu método de composição, a distância que ele procura estabelecer entre expressão subjetiva e criação artística me foi fundamental. Embora seu pensamento guarde semelhanças muito grandes com o de Marcel Duchamp, Cage considera a percepção, a atenção, o esvaziamento de si (influenciado pela filosofia oriental, especialmente pelo Zen budismo) como fundamentais para o gozo da obra de arte e, em última instância, do mundo. A experiência proporcionada pela arte (no caso de Cage, a música) poderia se prolongar, num segundo momento, para fora de sua alçada. Em outras palavras, a música nos tornaria ouvintes melhores, mais atentos – e não apenas de música²⁷.

Assim como Cage falava em nome de uma música onde os sons pudessem “ser eles mesmos”²⁸, eu imaginava a possibilidade de obras de arte onde os elementos pudessem, mesmo que enredados em uma estrutura, ser vistos isoladamente, em suas particularidades. Uma imagem que me interessa é a do estojo de lápis de cor ou de pastel: quando ele é aberto, vemos diversos itens, cada um de uma cor, lado a lado. Vemos cada um em sua singularidade e ao mesmo tempo temos uma visão do conjunto. Sempre me perguntei se valeria a pena usar esses materiais, se fosse para criar obras menos impactantes do que a visão da própria

26 Entre os livros, destaco *John Cage: an anthology*, e *John Cage (ex) plain (ed)* (1996), ambos de Richard Kostelanetz (1991), *The roaring silence – John Cage: a life*, de David Revill (1992), além de *Silence*, de autoria do próprio Cage (1961).

27 Duchamp, embora muito admirado por Cage, tinha, de uma certa forma, uma visão mais racionalista da experiência artística; dizia estar interessado em “ideias, e não simplesmente em produtos visuais”, e afirmou que, quando pintava, queria “recolocar a pintura a serviço da mente” (CHIPP, 1999, p.399).

28 No texto chamado “Música experimental”, publicado no livro *Silence*, Cage escreve que o compositor deve “abrir mão do desejo de controlar o som (...) e buscar descobrir meios de deixar os sons serem eles próprios, mais que veículos para teorias criadas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos” (1961, p. 10, em minha tradução). Em “Composição como processo”, uma palestra transcrita no mesmo livro, ele pergunta: “E se eu ou alguém mais achou um meio de deixar um som ser ele mesmo, seriam, todos que estivessem próximos, capazes de ouvir?” (Ibidem, p. 48, também em minha tradução)

caixa²⁹.

Essa ideia está na origem de alguns de meus trabalhos com massa de modelar sobre papel, desenvolvidos em 1999. As tiras de massa, próprias para crianças, eram coladas, lado a lado, sobre folhas de papel, onde havia sido escrita à caneta esferográfica azul, a frase de Monteiro Lobato: “Um país se faz com homens e livros.” Com o tempo, as barras coloridas ressecavam e algumas se partiam.



Figura 55. Sem título, 1999.
Massa de modelar e caneta esferográfica sobre papel. 25 x 35 cm.
Foto de Stefan Schmeling.

A banalidade do material se contrapõe ao tom pretensioso da frase. Do ponto de vista formal, a escrita quebra com sua horizontalidade as verticais da composição. O que mais me interessava era que, embora houvesse uma composição, onde as massinhas eram áreas de cor verticais, elas nunca deixavam de ser vistas isoladamente, e apenas como massinhas, e não como entidades abstratas.

Esse pensamento foi o que me levou, mais tarde, a materiais mais tradicionais, como a tinta a óleo, tendo em vista não a inteireza da pintura como ponto principal, mas a possibilidade de que as partes pudessem ter uma vida própria, e não serem submissas a uma ideia determinada pelo

²⁹ A imagem de um estojo de pastel ou de lápis de cor, por sua organização espacial e pela intensidade de suas cores sempre me representou uma espécie de modelo de uma estrutura não narrativa, não sentimental e não ilusionista. Algo semelhante havia sido afirmado pelo pintor Frank Stella, em 1964, ele dizia, numa entrevista, que tentava manter a tinta “tão boa” como ela era quando estava “dentro na lata”. In: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 130. Retornarei a Stella e a essa mesma entrevista no capítulo seis.

todo. Naquele momento, vi que seria possível uma pintura *de coisas*, não figurativa e, ao mesmo tempo, refratária à ideia de abstração.

A ideia de uma arte não figurativa, mas não abstrata, pois baseada em objetos e sua fisicalidade tem alguma semelhança com a concepção de arte concreta, ou mesmo em poesia concreta:

Quando se fala de poesia concreta, o termo “concreto” deve ser compreendido primariamente como oposição a “abstrato”, como em Hegel. O concreto é o não-abstrato. Tudo o que é abstrato traz em si alguma coisa que o pressupõe, a partir da qual certas características são abstraídas. Tudo o que é concreto resume-se, ao contrário, apenas a si mesmo. (...) De certo modo a arte “concreta” pode ser compreendida como “arte material”.³⁰

3.2

John Cage afirmava que um artista deveria se abster de seus julgamentos, para que pudesse alcançar um estado de maior abertura³¹. Ele se tornaria um melhor receptor, e suas obras refletiriam o mundo e não sua própria personalidade³².

Essa ideia é a base para a série de trabalhos que chamo de Grades. O pensamento de Cage, aqui, se reverte em seu oposto – pois a obra é constituída somente a partir de julgamentos. Esta série, que não considero terminada, é composta por desenhos em caneta esferográfica sobre papel arroz. Tratam-se de tabelas onde cada item (dias da semana, mês do ano, planetas, animais) é avaliado como muito bom, bom, indiferente, ruim ou muito ruim.

³⁰ BENSE, 2009, p. 73-74.

³¹ De uma entrevista de John Cage a Richard Kostelanetz:
“R. K. :O que o artista se torna, se ele não é alguém que procura a luz?
J.C.: Ele se torna um ouvinte [a listener]” (In: KOSTELANETZ, 1991, p. 14, em minha tradução)

³² Jasper Johns, amigo próximo e admirador de Cage: “Estou interessado em coisas que remetem ao mundo, mais do que naquelas que remetem à personalidade” (JOHNS, 1996, p.113, em minha tradução).

	BOM	INDIFERENTE	RUIM
POLEGAR	X		
INDICADOR		X	
MÉDIO		X	
ANULAR	X		
MÍNIMO	X		

	MUITO BOA	BOM	INDIFERENTE	RUIM	MUITO RUIM
GRAXA	X				
BOI		X			
FORMIGA			X		
PIÃO					X
FEIJE		X			
TARTARUGA	X				
LEOPOLDO		X			
LAGARTIXA	X				
GATO	X				
RINOCERONTE			X		
ELEFANTE	X				
CACHORRO	X				
PASARINHO	X				
URSO			X		
PANDA		X			
GALINHA	X				
HIPÓCAMPANO		X			
ARANHA			X		
TATU		X			
LETRA			X		
PERNILONGO					X
PIREBO	X				
CAVALO		X			
CAMELO	X				
BARATA			X		
TRAÇA				X	
ESTRELA DO MAR		X			
SAPO	X				
HIEANA	X				
TAMANDUÁ	X				

Figuras 56 e 57. Dois desenhos da série *Grades*. Sem título, 1995/2011. Caneta esferográfica sobre papel-arroz, 30 x 20 cm cada. Foto de Stefan Schmelting.

A estrutura dos desenhos e o título da série fazem referência, também ao termo *grade cubista*³³, usado para designar o espaço das colagens desenvolvidas por Picasso nos primeiros anos da década de 1910. Rosalind Krauss, num texto de 1979, intitulado justamente “Grids” (*Grades*)³⁴, discorre sobre essa estrutura, “emblemática” e “úbiqua”, na arte do século XX. A *grade*, “planificada, geometrizada, ordenada”, “antinatural, antimimética, antirreal”, seria “como a arte se parece quando volta as costas à natureza”³⁵: um paradigma da emancipação da arte no modernismo e de seu caráter tautológico. Krauss aponta a estrutura em *grade*, “um mapeamento do espaço de dentro da moldura sobre si próprio”³⁶ (e um modelo do “antidesenvolvimentista, antinarrativo e anti-histórico”³⁷), em obras de artistas como Mondrian, Malieovich, Matisse

³³ Encontramos o termo, por exemplo, no texto “Recentness of sculpture”, de Clement Greenberg, de 1967 (In: BATTCKOCK, 1955, p. 184).

³⁴ “Grids” foi publicado pela primeira vez número 9 da revista *October*, no verão de 1979, e depois integrou o livro *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (KRAUSS, 1986).

³⁵ In: KRAUSS, 1986, p.9.

³⁶ *Ibidem*, p.19.

³⁷ *Ibidem*, p.22.

(em suas Janelas), Klee, Albers, Joseph Cornell, Agnes Martin, Larry Poons, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Sol Lewitt, e mesmo nas composições musicais de Philip Glass e nas coreografias de Lucinda Childs³⁸.



Figura 58. Mira Schendel
Sem título, 1965.
Óleo sobre papel-arroz,
46 x 23 cm.
Coleção particular

As *Grades*, ao mesmo tempo, se pretendem paródias dos desenhos/monotipias de Mira Schendel (1919-1988). As obras da artista suíça radicada no Brasil têm também o papel-arroz como suporte, e são apresentadas igualmente em molduras de acrílico, além de terem dimensões semelhantes (figura 58). Não há, contudo, nas *Grades* nada próximo da atmosfera etérea das obras de Mira Schendel, resultante de seu uso particular da escrita, na vertigem entre o desenho e o texto³⁹. São apenas tabelas, que oferecem seus desenhos vulgares travestidos de obras de arte.

³⁸ Ibidem, p.21-22.

³⁹ Vilém Flusser, no ensaio “Indagações sobre a origem da língua”, se refere a esses trabalhos de Mira como *pré-textos*: “Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser feito. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase.” (In: SALZSTEIN, 1996, p. 265)

3.3

A incorporação de elementos prontos, não criados por mim, como as barras de massa de modelar, já era um procedimento comum em meu trabalho, pelo menos desde 1996, quando produzi uma série de trabalhos utilizando textos extraídos de revistas.

Tratavam-se de perguntas e alternativas para resposta que faziam parte de testes, direcionados ao leitor. Eu encontrava questionários desse tipo em diversas publicações, voltadas ao público adolescente ou adulto, feminino ou masculino.

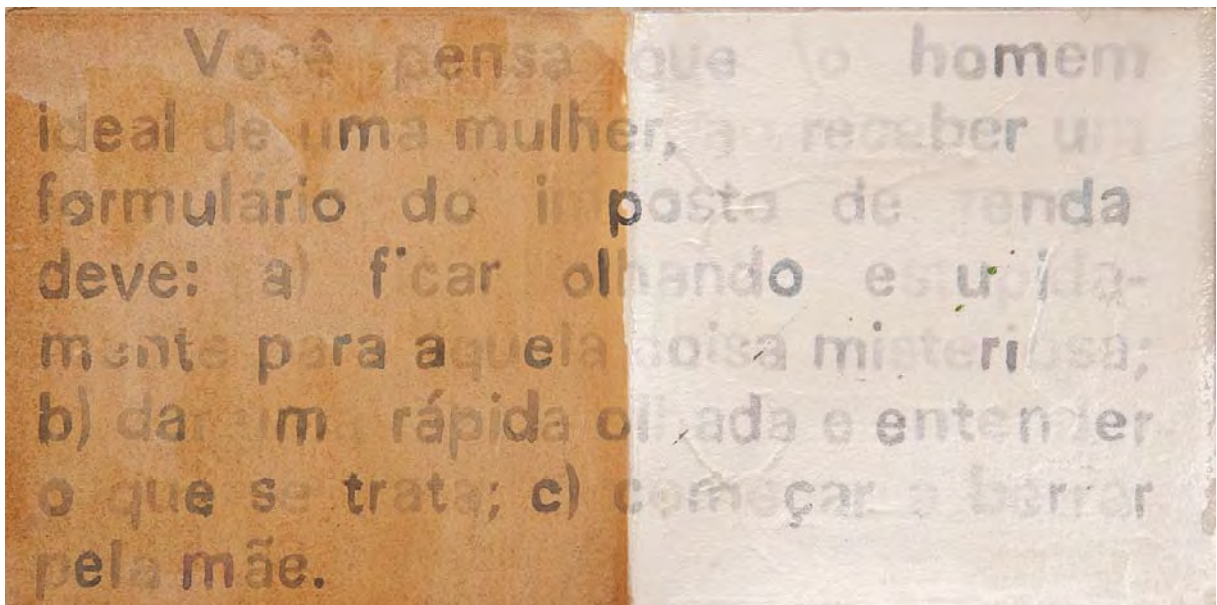


Figura 59. Sem título, 1998. Aquarela, goma-laca e óleo de linhaça sobre papel. 70 x 50 cm. Foto de Stefan Schmeling.

O que me interessava nesses testes é o fato de que o leitor não responde de acordo com o que ele faria numa determinada situação (o que se supõe), mas de acordo com o que ele imagina que será sua avaliação. Por exemplo, num questionário chamado *Você anda bem de sedução?*, o leitor escolherá as alternativas que, suspeita, conduzirão ao resultado que afirmará suas qualidades como sedutor.

Um teste como esse, portanto, é uma espécie de luta com resultados arranjados, com o objetivo de dizer ao leitor o que ele deseja ouvir sobre ele próprio. A relação entre o teste e o leitor, eu pensava, poderia ser pensada como uma metáfora da relação entre a obra de arte e seu público.

O fato dos textos se dirigirem diretamente ao leitor/espectador, pedindo-lhe uma resposta, era como uma espécie de brincadeira com a ideia de interatividade em arte.

O texto, fotocopiado e ampliado das revistas era colocado por trás da folha de papel e, com o auxílio de uma luz intensa do outro lado, eu redeseñhava as letras em aquarela. O lado direito do papel era trabalhado com sucessivas camadas de goma laca, e óleo de linhaça era aplicado à outra metade. O óleo agredia o papel, tornando-o um pouco transparente. Dependendo de sua exposição à luz, ele se tornava cada vez mais amarelado.

Os trabalhos são todos divididos ao meio. A composição mais óbvia possível - ou a própria negação da ideia de composição: sem privilégio de parte alguma, minimizando ou negando as oposições figura/fundo, maior/menor, partes/todo. Quase a ausência de escolha, em trabalhos cujo texto tratavam de escolhas. Também os concebia como paródias de pinturas da tradição construtiva brasileira, ou de obras de artistas mais recentes, igualmente interessados em escapar das idiossincrasias da composição espacial, como o paulistano Sérgio Sister (1948 -) (figura 60) e o paranaense Geraldo Leão (1957 -) (figura 61).⁴⁰

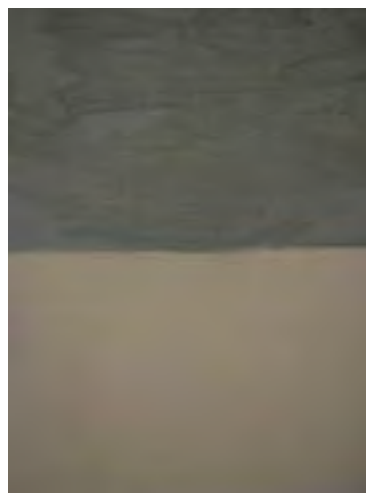


Figura 60. Sérgio Sister, sem título, 1999. Óleo e cera sobre tela.

⁴⁰ Uma outra influência é a instalação intitulada *111*, do artista paulistano Nuno Ramos (1960 -), que vi na Galeria Raquel Arnaud, em 1993. Nessa obra, grandes letras em vaselina formavam um texto numa das paredes. Embora legível, os escritos de Nuno impressionavam mais por sua carga pictórica do que pelo seu conteúdo literário.



Figura 61. Geraldo Leão, *Mármore e granito*, 1995.
Mármore e granito, 30,4 x 41 x 3 cm.
Museu Metropolitano de Arte de Curitiba

A estrutura dos trabalhos da série que chamei de *Testes* derivava também das pinturas com números e letras do norte-americano Jasper Johns (figura 62). Suas pinturas das décadas de 1950 e 1960 são usados objetos ou elementos gráficos incorporados da vida comum, como uma vassoura, uma caneca, letras ou números desenhados com fôrmas: elementos apropriados, e não criados pelo artista.

A ideia do quadro como um objeto, *uma coisa*, e ao mesmo tempo linguagem é, pode-se dizer, o tema central da obra de Johns, desde seu início na década de 1950. James Rondeau, num texto de 2007, fala de uma preocupação em um “entendimento da natureza da tinta como um signo e seu oposto, signo como pintura, especialmente em relação à natureza da tela como objeto e seu oposto, objeto como tela.⁴¹”



Figura 62. Jasper Johns, *0-9*, 1959-1962. Acrílica sobre tela, 52,1 x 90,2 cm.
Col. Martin Z. Margulies.

41 Minha tradução do inglês: “A group of very early gray paintings is concerned with understanding the nature of paint as a sign and its opposite, sign as paint, especially in relation to the nature of canvas as object and its opposite, object as canvas”.(in: Jasper Johns: Gray, 2007, p.43)

3.4

Praticamente toda a obra de Jasper Johns nos remete diretamente a Marcel Duchamp e ao seu conceito de *readymade*, um objeto de certa forma banal, de produção industrial, apresentado como obra de arte – obra cujo impacto não está em suas formas, mas no modo engenhoso em que se insere e coloca em cheque não apenas o sistema da arte, mas o próprio ato de se fruir um objeto de arte. Um *readymade* é menos uma epifania e mais uma pedra que se coloca no meio do caminho do espectador.

Além dos *readymades* “puros”, como um urinol apresentado com o nome *Fonte*, ou uma pá de neve, intitulada *In advance of the broken arm*, Duchamp desenvolveu o que chamou de *readymades retificados*: objetos industriais que sofriam alguma espécie de alteração. Um exemplo é *LHOOQ*, obra que consiste numa reprodução fotográfica da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, com o acréscimo de bigodes e cavanhaque, além do próprio título (figura 63).



Figura 63. Marcel Duchamp, *LHOOQ*, 1919.
Lápis sobre uma reprodução da *Mona Lisa*,
19,7 x 12,4 cm.
Philadelphia Museum of Art.

Readymade, para Duchamp, não é apenas um modo de se criar uma obra de arte, não é simplesmente mais uma modalidade artística, como pintura, desenho ou escultura, mas algo próprio da condição do homem moderno:

A palavra “arte”, etimologicamente falando, significa fazer, simplesmente fazer. Agora, o que é fazer? Fazer alguma coisa é escolher um tubo de azul, um tubo de vermelho, colocar uma porção dele na paleta, e sempre escolher o tipo de azul, o tipo de vermelho, e sempre escolher o lugar da tela onde colocar, é sempre escolher. Então, para escolher, você pode usar tubos de tinta, você pode usar pincéis, mas você também pode usar uma coisa pronta [*a ready-made thing*], criada mecanicamente ou pelas mãos de um outro homem, até, se você quiser, e se apropriar dela, uma vez que foi você que escolheu. Escolha é o principal, mesmo na pintura normal⁴².

Como, portanto, a maioria dos artistas não fabrica suas próprias tintas, toda pintura, no fim das contas, seria um *readymade retificado*: “Vamos dizer que você usa um tubo de tinta; você não o fez. Você o comprou e o usou como um *readymade*. Mesmo se você misturar dois vermelhões, ainda é a mistura de dois *readymades*.”

Viver, enfim, seria circular entre *readymades* – e, em última instância, ser um *readymade*⁴³. O homem, conclui Duchamp, “nunca pode imaginar que começa do zero; ele deve começar de coisas prontas [*ready-made things*] como até mesmo sua própria mãe e seu próprio pai.”⁴⁴

42 Traduzido por mim do inglês (que é a tradução de Thierry de Duve do francês): “The word ‘art’, etymologically speaking, means to make, simply to make. Now what is making? Making something is choosing a tube of blue, a tube of red, putting some of it in the palette, and always choosing the quality of the blue, the quality of the red, and always choosing the place to put in on the canvas, it’s always choosing. So in order to choose, you can use tubes of paint, you can use brushes, but you can also use a ready-made thing, made either mechanically or by the hand of another man, even, if you want, and appropriate it, since it’s you who chose it. Choice is the main thing, even in normal painting.” A citação é de uma entrevista a Georges Charbonnier, de 1961, e transcrita por Thierry de Duve, em seu ensaio “The readymade and the tube of paint”. Apud DUVE, 1996, p. 161-162.

43 Rodrigo Naves, em seu texto “Duchamp: cínico, cético, trágico”, citando Ronaldo Brito, afirma que “ao *Object trouvé* [*objeto encontrado*] só pode corresponder o artista *trouvé*, mais ainda, o sujeito *trouvé*” (in: NAVES, 2007, p. 438).

44 Minha tradução do inglês: “Let’s say you use a tube of paint; you didn’t make it. You bought it and used it as a readymade. Even if you mix two vermilions together, it’s still a mixing of two readymades. So man can never start from scratch; he must start from ready-made things like even his own mother and father.” Apud DUVE, 1996, p. 162.

3.5

A criação dos *readymades*, ou o próprio conceito de *readymade*, não é algo que se desenvolve, a meu ver, em oposição à pintura: mas é algo que faz com que a arte de modo geral, incluindo a pintura, seja encarada de uma outra forma. “Tudo produzido depois de Duchamp”, escreveu o pintor alemão Gerhard Richter (1932-), “tem sido um *readymade*, mesmo quando pintado à mão”⁴⁵.

Ingredientes tradicionais da pintura, como pincelada, cor, estrutura, brilho, opacidade, transparência, grafismos, variações entre claro e escuro, formato, chassi, espessura, podem ser pensados, de certa forma, como *readymades*: são elementos históricos, a ser organizados e expostos, como numa colagem, e não como índices de minha personalidade ou de meu corpo. Não se começa do zero, e esses itens, para a pintura, são como a própria mãe e o próprio pai.

3.6

A ideia de que um traço ou uma pincelada poderiam ser mostrados como *coisas* foi algo que me ocorreu depois dos trabalhos feitos com massa de modelar. Era como se o próprio ato de riscar num papel pudesse ser exibido como uma espécie de *readymade*.

Para que isso fosse possível, para que esses elementos pudessem ser vistos em sua singularidade, e não apenas como integrantes de uma composição, era necessário que esta fosse óbvia ou repetitiva, que a estrutura dos quadros fosse algo dado de antemão.

Esse pensamento, que ainda é importante em minha produção atual, foi o ponto de partida para uma série de desenhos em pastel e pinturas a óleo sobre papel, que desenvolvi entre 2000 e 2004.

⁴⁵ Traduzido por mim da tradução inglesa: “Everything made since Duchamp has been a ready-made, even when hand-painted.” Notas, 1982, in: RICHTER, 1995, p. 101.



Figura 64. Sem título, 2000.
Pastel oleoso sobre papel. 24,5 x 32 cm.



Figura 65. Sem título, 2000.
Pastel oleoso sobre papel. 24,5 x 32 cm.



Figura 66. Sem título, 2001.
Óleo e guache sobre papel, 35 x 50 cm.



Figura 67. Sem título, 2002.
Óleo, guache e pastel oleoso sobre papel, 35 x 50 cm.



Figura 68. Sem título, 2004.
Óleo e pastel oleoso sobre papel, 35 x 50 cm.



Figura 69. Sem título, 2004.
Óleo sobre papel, 35 x 50 cm.

3.7

Uma outra referência para os desenhos a pastel (e, conseqüentemente, para os trabalhos a óleo que os sucederam) é uma litografia de Picasso, chamada *Natureza-morta com melancia e cacto* (figura 72), pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).



Figura 72. Pablo Picasso, *Natureza-morta com melancia e cacto*, 1948.
Litografia, 48 x 76 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Nessa obra, volumes e planos são definidos apenas pelos traços coloridos, que ativam as áreas brancas do papel, que ora parecem luminosas, ora pálidas. Diferentemente dos óleos de Picasso do mesmo período, os pastéis e litografias trazem ainda um quê de despreensão, e grafismos e um colorido aparentemente infantis são empregados na construção de estruturas nada pueris. Cada traço cumpre um papel na composição, e ao mesmo tempo pode ser visto isoladamente, em sua crueza. Nesta litografia, como em outras do autor (e também em suas colagens), os traços são descontínuos, deliberadamente deselegantes, carentes da fluidez que caracteriza boa parte de seus desenhos e gravuras lineares, como se Picasso estivesse mais interessado em exibir mais a natureza do traço (ou do material usado para isso – o lápis ou bastão litográfico, ou o carvão, no caso das colagens) do que a naturalidade ou destreza do ato de traçar.

3.8

Datam de 2001 minhas primeiras pinturas em óleo sobre papel, em que são reproduzidos o padrão de barras coloridas utilizados em transmissões de televisão. Pensava em algo simples e objetivo, como um *readymade*, mas que me permitisse trabalhar com cores⁴⁶. Criar pinturas reproduzindo o sistema de faixas me interessava sobretudo porque seu resultado não seria baseado na harmonia entre as cores: elas não se repetem, não criam equivalências, não se equilibram – apenas se mostram lado a lado. As cores se apresentariam *como elas mesmas*, como numa tabela ou mostruário – ou como as massinhas, em meus trabalhos anteriores.

Fiz uso de dois tipos de padrões coloridos, conhecidos como EBU (desenvolvida pela European Broadcasting Union) e SMPTE (de Society of Motion Picture and Television Engineers). Como minha preocupação era mais ter um padrão para servir de ponto de partida para criar pinturas, acabei, por engano, reproduzindo o sistema EBU com apenas sete cores, e não oito (figuras 73 e 74).



Figura 73. Sem título, 2001.
Óleo sobre papel, 70 x 70 cm.
Foto de Stefan Schmeling



Figura 74. Padrão de cores EBU.

⁴⁶ Os sistemas de faixas coloridas, ainda poderiam ser interpretados como alusões irônicas à tradição da pintura construtivista, além de remeterem a Jasper Johns e Eduardo Sued.

Os dois modelos de barras, servem de referência em suas cores originais (ainda que reproduzidas com certa liberdade, como se vê nas reproduções), e com as cores invertidas (em vez do branco, preto, em vez do azul, alaranjado, e assim por diante) (figuras 75 e 76).



Figura 75. Sem título, 2001.
Óleo sobre papel, 70 x 70 cm.
Foto de Stefan Schmeling



Figura 76. Padrão de cores SMPTE.

Diferentemente das telas dos televisores, as pinturas dessa série são todas quadradas. Outras diferenças com o que se vê na televisão são evidenciadas: pinceladas visíveis, e camadas de tinta espessas. Cada área de cor é tratada separadamente, com pincéis diferentes, e outras quantidades de óleo, solvente ou cera de abelha.

Nos anos seguintes, foram desenvolvidas mais variações sobre essas pinturas. Em algumas, as barras eram reproduzidas em tons de cinza. Em outras, as formas resultavam do entrelaçamento das barras de duas pinturas diferentes. Para a construção dessas obras, como estudo, reproduzi as pinturas originais em guache sobre papel, recortei as faixas e as entrelacei, como um tapete (figuras 77 e 78).



Figura 77. Estudo para pintura, 2004.
Guache, fita adesiva e papel, 30 x 30 cm.



Figura 78. Sem título, 2004.
Óleo sobre papel, 70 x 70 cm.
Foto de Stefan Schmeling

3.9

Até 2007, todas as minhas pinturas eram feitas sobre papel. Sobretudo quando trabalhado com muita tinta a óleo, ele se esgarçava, entortava, cedia, criava volumes. Não era apenas um receptáculo para a ação, era parte da própria ação; era um suporte visível e ativo.

Comecei a trabalhar sobre tela ou chapas de MDF ou metal galvanizado, quando percebi que poderia, de outra forma, tornar o suporte presente: apresentar a pintura em sua concretude. Para isso desenvolvi as rebarbas, acúmulos de tinta – e também fiz algumas experiências em superfícies com planos curvos.

As figuras 79, 82, 83 e 84 mostram dois trabalhos executados em óleo sobre chapa galvanizada. O quadro reproduzido na figura 79 tem o seu lado esquerdo arredondado e inclinado, fazendo com que o plano pintado chegue a tocar a parede (a ilustração na figura 80 pode deixar isso mais claro). As três figuras seguintes mostram diferentes vistas de outro trabalho, que tem a forma de um semicilindro.



Figura 79. Sem título, 2010. Óleo sobre chapa galvanizada, 100 x 128 cm. Foto de Stefan Schmeling

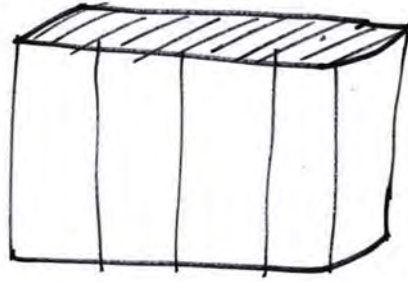


Figura 80. Desenho ilustrando o formato do quadro reproduzido na figura 79, na página anterior.

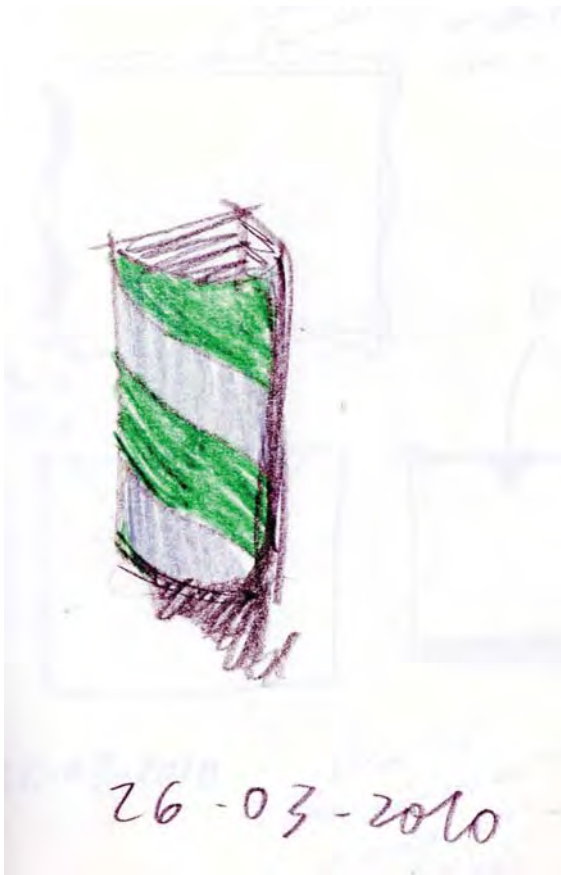


Figura 81. Estudo para obra reproduzida nas figuras 82, 83 e 84, nesta página e na seguinte. Lápis de grafite e lápis de cor sobre papel.

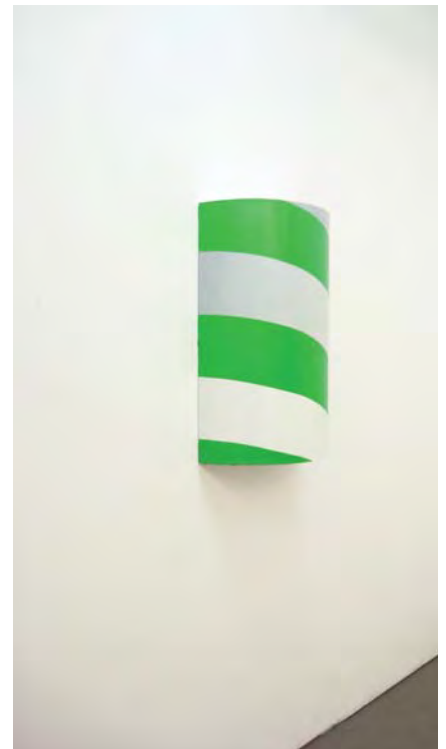


Figura 82. Sem título, óleo sobre chapa galvanizada, 80 x 49 x 27 cm.



Figura 83. Sem título, 2011, óleo sobre chapa galvanizada, 80 x 49 x 27 cm.



Figura 84. Sem título, 2011, óleo sobre chapa galvanizada, 80 x 49 x 27 cm.

A figuras 85 e 86 reproduzem uma pintura em óleo sobre papelão, em que dobras no suporte e o acréscimo de um parafuso, tão coberto de tinta quanto toda a superfície, dão ao quadro um caráter de objeto.

A obra tem como ponto de partida os pôsteres encartados em publicações - como os chamados *centerfolds*, com fotografias de mulheres nuas, popularizados pela revista *Playboy*. A ênfase, no entanto, está muito mais num certo potencial escultórico do papel dobrado, contrastando com a ideia da pintura como um quadro.



Figura 85 e 86. Sem título, 2011, óleo sobre papelão e parafuso, 67 x 47 x 10 cm.

Minhas primeiras pinturas/objetos foram produzidas em 2009. Consistem em caixas de sapato, pintadas e penduradas na parede, como quadros (figura 87). Em duas delas, foram utilizados tons de vermelho levemente diferentes da cor original das caixas, em várias camadas transparentes de tinta a óleo.

Uma outra pintura/objeto tem sua metade superior pintada do mesmo vermelho, em tinta a óleo, e a parte de baixo é recoberta por esmalte sintético fosco, num tom cinzento (figura 88). Em qualquer uma das três obras, conforme a luz e a posição do espectador, é possível enxergar as letras brancas com os dizeres *All Star*.



Figura 87. Sem título, 2009.
Óleo sobre caixa de papelão, 33 x 14 x 11 cm.
Foto de Stefan Schmeling



Figura 88. Sem título, 2009.
Óleo e esmalte sintético sobre caixa de papelão,
33 x 14 x 11 cm.
Foto de Stefan Schmeling

Diante dessas obras, o observador pode obter visões diferentes, de acordo com seu ponto de vista. Algo parecido ocorre com pinturas muito pequenas, com chassis espessos (figuras 89 e 90).

Podemos chamar essas obras de esculturas, relevos ou de objetos. Elas, no entanto, se inserem na tradição da pintura e são exibidas juntamente com quadros. Tratam-se antes pinturas em diferentes superfícies, ou em diferentes planos, do que esculturas. Não levam a arte da pintura para um terreno desconhecido, não fazem dela aquilo que ela não é; expõem, apenas, de maneira mais evidente, sua condição de objeto.



Figura 89. Sem título, 2010. Óleo sobre placa de resina, 19 x 35 x 5 cm.
Foto de Marcelo Almeida



Figura 90. Sem título, 2010.
Óleo sobre placa de resina, 19 x 35 x 5 cm.
Foto de Marcelo Almeida

4. A partir de uma frase de Pascal

4.1

“Que coisa vã a pintura, que desperta admiração pela semelhança com coisas cujos originais não admiramos!”, escreve Pascal, numa reflexão solta, a única sobre a arte da pintura, em sua obra final, *Pensamentos*.⁴⁷ Ao lermos, nos vem imediatamente à cabeça um quadro naturalista representando objetos, ou uma vista do campo ou de uma cidade. Pensamos numa imagem simples e direta como a própria frase, e não numa Madona de Rafael (1483-1520), ou uma cena fantástica de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516).

Se levarmos em conta a época em que Pascal escreveu seu livro, entre 1657 e 1662⁴⁸, e considerarmos as transformações que a arte da pintura passam nesse período, a frase nos parece ainda mais aguda. Até fins do século XVI, o que se considerava a grande pintura se fazia sobretudo a partir de assuntos religiosos, históricos, literários ou mitológicos. Mesmo a pintura de retrato, muito praticada a partir do século XIV, é considerada nobre se representa um aristocrata ou um clérigo, e está longe de ser um recorte do cotidiano. Menções àquilo que fosse mundano aparecem apenas como acessórios ou parte de um pano de fundo: um peregrino ajoelhado diante da Virgem Maria, pratos e alimentos dispostos à mesa da Última Ceia, uma pilha de livros em desalinho na estante de São Jerônimo, ferramentas de forjador na oficina de Vulcano. Foi o século XVII que viu, efetivamente, a proliferação de pinturas de paisagem e natureza-morta – gêneros onde o tema central da obra é constituído somente por elementos do cotidiano. Quadros, obras de arte (e não peças estritamente ornamentais) são concebidos tendo como assunto apenas o que é corriqueiro e, muitas vezes, tido como vulgar: algo pouco comum, desde a Idade Média – ou desde o que se considera o início da pintura ocidental.

Isso, claro, não acontece de uma hora para outra. Poussin (1594-1665), no século XVII, pintou muitas paisagens, mas elas são povoadas,

⁴⁷ Trata-se de seu *pensamento* de número 134, na edição que serviu de referência para este trabalho: o volume dedicado a Pascal da Coleção Os Pensadores, da Editora Nova Cultural (PASCAL, 1999, p.65).

⁴⁸ 1662 é o ano da morte do filósofo, nascido em 1623.

em sua maioria, por figuras mitológicas. No entanto, gradativamente, em suas obras, as personagens – Orfeu e Eurídice, jovens bacantes, faunos – são representadas cada vez menores ou imiscuídas no cenário, às vezes quase coadjuvantes, até que passamos a ver primeiro a paisagem, e depois o assunto. A natureza em Poussin, entretanto, é tão idealizada quanto as personagens que a habitam. Seu mundo é o mundo da cultura, muito mais que da natureza, e suas pinturas se tratam sempre de visões da Arcádia, e não dos arredores de Roma, onde o artista viveu boa parte de sua vida.

É nos Países Baixos, após a Reforma, que o mundo cotidiano se torna substrato da arte da pintura. Nas obras de Salomon Ruysdael (1600/03-1670), por exemplo, não há lugar para figuras bíblicas ou gregas antigas; o que encontramos são holandeses anônimos com suas carroças ou barcos, entretidos em caçadas ou pescarias. Nessas paisagens, as pessoas ocupam sempre um espaço menor do quadro. O principal parece ser o próprio ambiente – ou ainda, sua atmosfera. Mais do que descrever o lugar, o verdadeiro assunto da pintura parece ser a sensação de estar num determinado lugar. Mas a natureza, ainda que na visão de um lugar conhecido, próximo à casa (e não mais a Arcádia), impõe sua presença. Dentro da grandeza do mundo visível, o homem pode enxergar sua própria pequenez, refletir sobre o seu lugar. Mesmo sem personagens mitológicas, pode haver algo de divindade na representação de uma paisagem.

A pintura de natureza-morta, que também terá seu esplendor nos Países Baixos para depois alcançar a Espanha, França e toda a Europa, não é território de epifanias, e sua matéria-prima será aquilo que está muito próximo de nós, tanto no tempo quanto no espaço. Não é o lugar da eternidade, como os céus de Claude Lorrain (1600-1682), mas do que é pequeno: das plantas que murcham, dos animais abatidos aguardando a faca, dos utensílios de cozinha a repousar entre uma atividade doméstica e outra. E, contudo, a pintura de natureza-morta tem origem como alegoria. A princípio, seu propósito não era simplesmente retratar o que se encontrava numa cozinha ou despensa, mas construir um discurso sobre o caráter vão das coisas deste mundo e da brevidade da vida. Que importa a beleza das flores se elas são condenadas a secar; e o viço das frutas, fadadas e serem comidas pelos vermes, só pode representar um pálido vislumbre de beleza, se comparado com a eternidade, encontrada, naturalmente, apenas em Deus. De resto, “tudo é vaidade”, como nos diz

o Eclesiastes⁴⁹ – e é neste livro do Antigo Testamento, não por acaso, que o gênero natureza-morta encontra sua origem. É da *Vulgata*, a tradução da Bíblia para o latim, de onde se tira a palavra *vanitas* (traduzida acima como *vaidade*, embora possa ser, também, *vanidade*), que passa a nomear pinturas representando objetos – flores, frutas, alimentos, livros, tinteiros, jarros ou vasos, normalmente dispostos numa mesa, onde também se encontra um crânio humano, insetos, vermes, animais mortos ou a própria decomposição de folhas ou frutas nos remetendo à efemeridade da existência e das belezas terrenas⁵⁰.

É importante levar em conta que seja na Holanda que gêneros como paisagem e natureza-morta tenham se desenvolvido⁵¹. Se, no universo das igrejas protestantes, não são permitidas imagens religiosas, e as obras produzidas pelos pintores não se destinam a igrejas ou palácios de nobres, mas a residências burguesas, é natural que vistas da cidade ou do campo, representações de objetos e cenas do dia-a-dia de gente comum se estabeleçam como assunto principal. Embora sejam claros o teor moralizante e o subtexto bíblico nas paisagens e, sobretudo, nas naturezas-mortas, isso vai, com os anos, perdendo importância, quando não abandonado⁵². Como observa Barthes, na pintura holandesa o homem e seu *império das coisas* passa a ocupar o lugar que antes pertencia à religião⁵³.

Ainda que a Academia Francesa, no século XVII, reconheça a pintura de natureza-morta e de paisagem, elas são tidas como os gêneros de menor importância dentro de uma hierarquia onde a pintura de história (seja de cunho religioso, literário ou estritamente histórico) ocupa o mais alto patamar. André Félibien (1619-1695), em seu “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”, aconselha os pintores a evitarem

49 Ecl 1, 2.

50 *Vanitas* costumam ser naturezas-mortas, embora nem toda pintura de natureza-morta, do século XVII em diante, seja o que se habituou a chamar de *vanitas*. O próprio termo *vanitas*, para designar um determinado tipo de pintura, antecede o surgimento da expressão *natureza-morta* (GALLAGHER, 2004, p. 21; SLIVE, 1998, p. 277).

51 É na Holanda, aliás, que, por volta de 1650, surge a palavra *stilleven* (que originará o termo *stilleben*, em alemão, e *still life*, em inglês, significando, literalmente, *vida estática*), para designar este gênero de pintura que, ainda no mesmo século, adquire na França o nome de *nature morte* – de onde virá o termo espanhol *naturaleza muerta* e o português *natureza-morta* (GALLAGHER, 2004, p. 5; SLIVE, 1998, p. 277).

52 Além de paisagens e naturezas-mortas, um tipo de pintura chamado (na falta de um termo melhor) de *pintura de gênero*, que representa cenas do cotidiano, também se proliferou nesse período nos Países Baixos, para depois, ser praticada por toda a Europa (SLIVE, 1998, p.123-235).

53 BARTHES, 2003, p. 23.

a representação “do que há de mais vulgar e mais comum”, e construir suas obras com as “coisas mais difíceis e mais nobres”. Afinal, “aquele que faz paisagens com perfeição [...] está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem representa coisas mortas e sem movimento”⁵⁴.

É, provavelmente, a quadros que tratam de “coisas mortas e sem movimento”, “frutas, flores ou conchas”, ou mesmo paisagens ou “animais vivos”, que Pascal se refere em seu *pensamento* sobre pintura. Ou ao menos é assim que imaginamos, pois o filósofo não leva em conta o caráter narrativo ou alegórico dessa arte, mas apenas a relação de semelhança do que é representado com seus modelos no mundo real. Como se a pintura dos gêneros tidos como menores, como a natureza-morta, tivesse, ao se despir de seu conteúdo simbólico sobre a vanidade da existência, se tornado, ela própria, vã.

4.2

É possível que Pascal tenha escrito sua frase influenciado por gêneros de pintura que surgiam em sua época, voltados diretamente à representação de coisas mundanas, como a paisagem e a natureza-morta. Porém, cabe lembrar que o filósofo fala da vanidade da pintura em geral, e não de uma determinada pintura.

No momento em que ele escreve, na França, o que ainda se considerava o gênero mais nobre era a pintura de história. Será que em seu *pensamento*, Pascal nem levou em conta os afrescos do teto da Capela Sistina, por exemplo? Seriam as histórias do antigo testamento, que serviram de base para as pinturas de Michelangelo (1475-1564), “originais que não admiramos”?

Talvez não seja esse o caso. Tomemos um exemplo mais próximo do filósofo, no tempo e no espaço: a tela *Os pastores da Arcádia*, uma das mais celebradas obras de Poussin (figura 91). A pintura representa três pastores que leem uma inscrição num túmulo, “Et in Arcadia Ego”,

⁵⁴ FÉLIBIEN, André. “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”. In: LICHTENSTEIN, 2006, p. 40.

que significa “Até na Arcádia eu (isto é, a morte) estou”⁵⁵. O quadro não mostra nenhum tema banal, nenhum objeto tirado do cotidiano francês do século XVII, mas pastores árcades diante de um túmulo e ao lado de uma figura feminina possivelmente representando a Morte⁵⁶. Faz referência à cultura clássica na escolha do tema e em seu estilo, onde predomina um tom sóbrio e reflexivo. A pintura, ainda aqui, remetendo a Virgílio e à tradição greco-romana, continuaria sendo uma coisa vã?



Figura 91. Nicolas Poussin, *Os pastores da Arcádia*, 1637-39.
Óleo sobre tela. 185 x 121 cm
Musée du Louvre, Paris

Talvez sim. Alguém (o próprio Pascal?) poderia argumentar que embora o tema da obra de Poussin seja “difícil e nobre”, ou dos “mais sublimes”⁵⁷, quem sabe não seja ele o que mais admiramos quando estamos diante de um quadro como esse. Quem sabe nosso encantamento diante de *Os pastores da Arcádia* derive sobretudo do modo como o artista

⁵⁵ Erwin Panofsky, no ensaio intitulado “Et in arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca”, aponta duas diferentes traduções para a frase, encontrada em diversas pinturas, desenhos e gravuras no seicentos: “Até na Arcádia eu estou (sendo a morte o sujeito da frase)”, e “Eu, também, vivi ou nasci na Arcádia” (sendo aqui o morto sepultado o sujeito). O autor vê como correta a primeira tradução, mas considera a segunda, embora errônea, mais próxima do tom elegíaco da pintura. In: PANOFŠKY, 2004, p. 377-409. Werner Weisbach, num texto de 1937, também intitulado “Et in arcadia ego”, se opõe à interpretação de Panofsky (in: LICHTENSTEIN, 2005, p. 133-145). Ainda sobre a origem da frase, ver BEARD, 1998, p. 139-40.

⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, num ensaio sobre Poussin, identifica a figura da jovem como uma personificação da Morte, “ou pelo menos o Destino” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 17). Panofsky, entretanto, interpreta a figura feminina apenas como uma moça, que medita “numa atitude pensativa, calma”, junto a um dos pastores (PANOFŠKY, 2004, p. 401).

⁵⁷ Para usarmos termos de Adré Félibien (in: LICHTENSTEIN, 2006, p. 39 e 41).

representa as expressões das figuras humanas, o caimento das vestes, a atmosfera da paisagem, a panturrilha de um determinado pastor. Uma pintura, afinal, não se restringe a seu assunto.

4.3

Para Pascal, ao vermos uma pintura admiramos a semelhança daquilo que é representado com sua contraparte no mundo real; e essa contraparte não nos é – ou ao menos não nos era, anteriormente – passível de encantamento: daí o vazio da arte da pintura. O objeto representado não é, a princípio, digno de admiração, e no entanto nos encantamos com a semelhança de uma pintura com ele. Admiramos, afinal, a semelhança em si?

Aristóteles, em torno de dois mil anos antes de Pascal, escreve algo parecido. Em sua *Poética*, o pensador grego afirma que “todos os homens sentem prazer em imitar”, e observa o prazer que sentimos ao “contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres”⁵⁸. No entanto, para Aristóteles, isso não torna a pintura, ou a arte, de maneira geral, uma coisa vã.

Segundo Alain Badiou (1937-), o autor da *Poética* seria dono do que ele chama de concepção *clássica* da arte. A arte, para Aristóteles, “não seria verdade, mas também não pretende sê-lo”; tem antes “uma função terapêutica, e não cognitiva ou revelante”⁵⁹.

Pascal, por sua vez, teria uma visão *didática* da arte, análoga à de Platão e Rousseau:

Esta tendência sustenta que a arte é incapaz de verdade, ou que toda verdade lhe é exterior. A arte é charme, imitação, sedução. Ela aparenta tocar o verdadeiro, mas exige a mentira. A arte é o charme de uma aparência de verdade. Disso resulta que a arte deve ser tratada de modo puramente instrumental. A arte, estreitamente vigiada, pode ser aquilo que dá a força da

⁵⁸ ARISTÓTELES, 1999, p. 40.

⁵⁹ BADIOU, 1994, p.23.

aparência, ou do charme, a uma verdade prescrita *de fora*⁶⁰.

A crítica que Pascal faz à pintura, então, seria por esta ser apenas “uma simples didática sensível”⁶¹, apenas meio e jamais um fim. Lendo Badiou, somos inclinados a pensar que, para Pascal, a pintura não passa de um jogo de aparências, e a admiração que ela nos inspira aconteceria somente como uma espécie de truque, pura retórica em torno do vazio. A pintura, ela própria, seria forma desprovida de qualquer conteúdo, de qualquer verdade – algo que, na leitura de Badiou, deveria ser buscado fora de seus limites.

Por que, então, Pascal a considera vã? Se a pintura é apenas didática, onde estaria sua vanidade? A resposta, provavelmente, está nas palavras *admiração* e *semelhança*. A frase de Pascal nos sugere que o problema da pintura não está simplesmente em representar o real, mas em nos causar admiração por isso; e, sobretudo, por, ao contemplarmos uma pintura, nos flagrarmos admirando representações de coisas que, fora do âmbito da arte, não admiramos. Através da pintura, portanto, admiramos aquilo que, sem ela, não nos teria inspirado esse sentimento.

Dezenas de pessoas que vão, diariamente, à sala da Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicada ao pintor Pedro Alexandrino⁶² (figura 92) e apreciam suas obras não são, necessariamente, amantes de tachos de cobre – e possivelmente não prestariam muita atenção se, numa loja defronte do museu encontrassem utensílios semelhantes postos à venda. O espectador das naturezas-mortas desse artista se encanta com a capacidade do pintor em representar com acuidade elementos do mundo exterior, ainda que esses elementos, em si, nunca tenham antes despertado seu interesse.

Entretanto, a admiração não se dá somente pela capacidade do artista de descrever objetos. O quadro é apreciado, evidentemente, por seus elementos intrínsecos: o uso da cor e da luz, a composição, o trabalho de pincel... e também pela forma dos objetos representados. O espectador

60 Ibidem, p.21.

61 Ibidem, p. 21.

62 Pedro Alexandrino Borges (1856-1942), pintor brasileiro, famoso por suas naturezas-mortas, onde alguns objetos, como tachos de cobre, são recorrentes.

não se encanta apenas com a precisão que Pedro Alexandrino demonstra ao descrever um amontoado de aspargos em uma travessa; ele se deleita igualmente com a forma dos vegetais, no modo como são ligeiramente transparentes, em como são suas texturas e cores e podemos imaginar o visitante do museu observando que aqueles não apenas lembram aspargos de verdade, mas se revelam, com efeito, belos.



Figura 92. Pedro Alexandrino, *Aspargos*, sem data. Óleo sobre tela. 100 x 137,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pouco mais de duzentos anos depois de Pascal, Oscar Wilde (1854-1900), em seu ensaio “A decadência da mentira”, afirma que a arte não apenas inspira admiração, mas tem o poder de atribuir significado às “coisas cujos originais não admiramos”:

Com efeito, o que é a Natureza? Não é uma avó que nos houvesse criado; ao contrário, é a nossa criação. As coisas só existem porque nós as vemos; e *aquilo* que vemos, *como* vemos, depende das Artes que influem sobre nós. Olhar uma coisa e vê-la são fatos diferentes. Não se vê uma coisa senão quando se compreende a sua beleza. Então, só então, ela brota à existência!...⁶³

⁶³ WILDE, 1992, p.51-52.

A arte, para Wilde – e a pintura incluída –, é capaz de fazer “brotar à existência” aquilo que antes era olhado mas não visto. No mesmo texto, vemos que, “a gente vê o nevoeiro, não porque ele exista, mas porque poetas e pintores ensinaram o encanto misterioso de seus efeitos”. As névoas podem ter envolvido Londres através dos séculos, mas “ninguém nunca as vira [...] Enquanto a Arte não as inventasse, não existiriam...”⁶⁴

A visão de Wilde, neste ponto, é mais próxima do que Badiou chama de “tendência romântica” (cujos exemplos seriam Schelling, Schopenhauer e Nietzsche), para quem “somente a arte é capaz da verdade”⁶⁵, sendo a arte “o corpo real do verdadeiro.”⁶⁶

A arte, portanto, seria responsável por nos fazer admirar uma representação para, em seguida, inspirar encantamento pelos “originais” que não admirávamos. Wilde, de certa forma, concorda com Pascal, a não ser em seu veredicto sobre a pintura. Aquilo que o filósofo francês considera o motivo do caráter vão da pintura é, para o autor de *O retrato de Dorian Gray*, sua maior virtude.

Wilde, aliás, de maneira espirituosa, inverte os papéis, insistindo que a originalidade estaria na arte, e a imitação, na realidade:

A Arte cria um efeito incomparável e único, depois passa a outra coisa; a Natureza, esquecendo-se de que a imitação pode constituir a forma mais franca de insulto, põe-se a repetir esse efeito, até nos aborrecer de todo. Por exemplo: ninguém, entre os cultivados, fala mais na beleza de um pôr-do-sol. Os ocasos estão inteiramente fora da moda. Pertencem à época em que Turner mostrava, em arte, o último tom.⁶⁷

Proust (1871-1922) escreve algo parecido, no terceiro volume de

⁶⁴ Ibidem, p. 52. Ao falar da névoa “inventada pela arte”, provavelmente Wilde se refere às pinturas do inglês Joseph Mallord William Turner (1775-1851), a quem se refere diretamente em outro momento do mesmo texto, reproduzido nesta página.

⁶⁵ BADIOU, 1994, p. 22.

⁶⁶ Convém ressaltar que Wilde, em suas opiniões e em sua poética é bastante diverso dos autores do Romantismo. O vínculo que se aponta aqui é com o que Badiou chama de “tendência romântica” no que se refere ao modo de conceber a arte, e apenas isso.

⁶⁷ WILDE, 1992, p.52.

sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*. O narrador afirma que o mundo (“que não foi criado uma só vez, mas tantas vezes quantas surgiu um artista original”) é visto de uma outra forma, depois que Renoir o pinta: “Mulheres passam na rua, diferentes das de outrora, pois são Renoir (...) Os carros também são Renoir, e a água, e o céu (...) Tal é o universo novo e efêmero que acaba de ser criado”. Esse mundo, por ser reinventado continuamente, nasce com os dias contados: durará “até a próxima catástrofe geológica que desencadearão um novo pintor ou um novo escritor originais.”⁶⁸

O pintor norte-americano Barnett Newman (1905-1970), trinta anos depois da morte de Proust, diz numa conferência que “o que eu penso que o artista faz é criar a realidade, e que o que parece ser a realidade é realmente uma imitação da arte, do que o artista fez.”⁶⁹

4.4

A frase de Pascal não parece, à primeira vista, fazer muito sentido quando pensamos na pintura moderna ou contemporânea. Termos como “semelhança” e “original” não nos parecem servir quando tentamos refletir sobre parte significativa da pintura – e da arte, em geral – do século XX em diante, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial.

Não podemos dizer que nosso fascínio, diante da colagem de Picasso, de 1912 (Figura 93), resida no que há em comum entre a cabeça de homem representada com a aparência de uma cabeça masculina de verdade, afinal haveria muito pouca semelhança entre as duas⁷⁰. Certamente não é por isso que nos encantamos por uma pintura cubista – e é possível afirmar que nem é pura e simplesmente pela semelhança com um modelo real que admiramos qualquer outra pintura, seja de qual período for. Todavia, para ficar com o exemplo dado anteriormente, a semelhança entre um tacho de cobre pintado com um objeto de verdade é parte importante da fascinação exercida por uma pintura de Pedro Alexandrino. Boa parte da arte moderna abre mão desse encantamento, próprio de uma arte naturalista, em nome de outros.

68 PROUST, 1988, p. 295-296.

69 NEWMAN, 1990, p. 245.

70 Sem falar no caso de uma pintura abstrata, onde nem há mais a relação entre um original e sua representação.

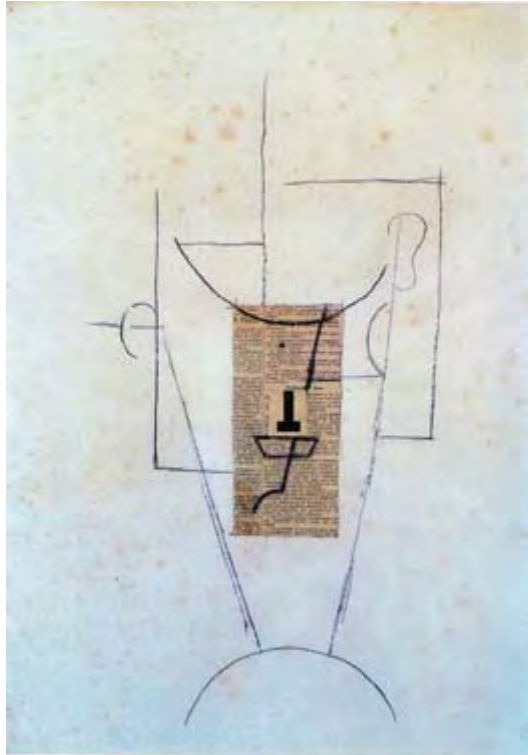


Figura 93. Pablo Picasso, *Cabeça de homem*, dezembro de 1912. Lápis e pedaço de jornal sobre papel, 63 x 47 cm. Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole-Villeneuve d'Ascq, França.

Uma série de transformações ocorrem na pintura no século XIX e a levam a uma arte não naturalista. Um fato curioso é que isso ocorre em nome de um certo compromisso da arte com a realidade⁷¹.

4.5

Em meados do século XIX, temas grandiosos e edificantes, próprios da pintura francesa dos séculos XVII e XVIII⁷², vão escasseando, e paisagens e naturezas-mortas deixam progressivamente de ser considerados gêneros menores e proliferam cada vez mais. Ainda se pratica e se ensina nas academias a pintura de história, mas aquilo que é cotidiano, corriqueiro, torna-se, talvez como nunca anteriormente,

⁷¹ Clement Greenberg abre seu texto "Sobre o papel da natureza na pintura moderna" com a afirmação: "O paradoxo na evolução da pintura francesa de Courbet a Cézanne é como ela foi levada até o limite da abstração no e por seu próprio esforço de transcrever a experiência visual com uma fidelidade cada vez maior." (GREENBERG, 1996, p. 179)

⁷² Ver FRIEDLANDER, 2001, p. 12.

o assunto da arte. “A grande pintura deixou de nos interessar, e como resultado, quase deixou de existir”, escreveu o crítico francês Francis Wey (1812-1882), em 1851. “Quando a arte procurou se renovar, a velha tradição, para onde ela poderia ter recorrido, estava esgotada. Em seu desespero, ela se agarrou à natureza, como um náufrago se agarra à sua prancha”⁷³.

Gustave Courbet (1819-1877), amigo próximo e objeto de admiração de Wey, é provavelmente o artista que melhor representa essa tendência, defendendo uma pintura que, nas suas palavras, consistiria “apenas na representação de coisas reais e existentes”. Nas palavras de Courbet, “um objeto abstrato, não visível, inexistente, não pertence ao âmbito da pintura”. A frase sugere que muito do que se faz em arte (ao menos na França), naquele momento, tem como ponto de partida o “invisível” ou o “abstrato”⁷⁴. Mesmo a ideia de *imaginação*, algo tão prezado por Baudelaire (1821-1867)⁷⁵, terá para Courbet um outro significado. Para este, a “imaginação em arte consiste em saber como encontrar a mais completa expressão de uma coisa que existe, mas nunca em inventar ou criar essa própria coisa”⁷⁶. Não poderíamos imaginar uma ideia de pintura mais próxima daquela sugerida pela frase de Pascal: o artista representa o que tem diante de si, e não algo criado ou inventado. A diferença, claro, está no fato de que, para Courbet, isso não constitui um demérito para a arte da pintura.

Muitos, incluindo Wey e o próprio Courbet⁷⁷, vão usar o termo

⁷³ O fragmento de Francis Wey (1812-1882), escrito originalmente em francês e publicado em 30 de março de 1851, no jornal *La Lumière*, é citado no texto “Realism and Ambiguity in the paintings of Gustave Courbet”, de Dominique de Font-Réaulx, de onde foi traduzido por mim do inglês: “Great painting has ceased to interest us, and as a result, has almost ceased to exist... When art sought to renew itself, the old tradition, on which it might have drawn, was exhausted. In its despair, it clung on to nature as a drowning man clings to a plank.” (In: GUSTAVE COURBET, 2008, p. 31-32)

⁷⁴ O verbete realismo de *La Grande Encyclopédie*, de 1889, escrito por Gaston Cougny, começa contrapondo a observação do visível ao “absoluto”, provavelmente a grande distância entre a arte de Courbet e de seus contemporâneos: “O termo realismo, aplicado à doutrina, sistema, ou escola de arte que se propõe baseada unicamente na experiência e na observação da natureza, em vez de se iniciar a partir do absoluto [...]” (In: GUSTAVE COURBET, 2008, p. 31-32)

⁷⁵ Ver ARGAN, 1995, p. 131.

⁷⁶ As citações são de um parágrafo da “Carta de Gustave Courbet aos jovens artistas de Paris”, em minha tradução do inglês: “I also maintain that painting is na essentially concrete art form and consist only of the representation of real and existing things. [...] An abstract object, not visible, nonexistent, is not within the domain of painting. Imagination in art consists of knowing how to find the most complete expression of an existing thing, but never of inventing or creating the thing itself” (2008, p. 450)

⁷⁷ Courbet escreve um texto para apresentar sua própria exposição, em 1855, e o intitula “Manifesto realista”. No próprio *manifesto*, no entanto, o artista admite que o termo realismo é algo que ninguém deve entender totalmente, e que rótulos, como o de realista, “jamais deram uma ideia verdadeira das coisas; se fosse de outro modo, as obras seriam desnecessárias” (In: GUSTAVE COURBET, 2008, p. 447)

realismo para se referir a esse tipo de arte, que volta às costas à idealização, à narrativa, à alegoria, e que procura representar diretamente o que se tem diante dos olhos. Pinturas criadas a partir desse ponto de partida são as mais influentes – e também as mais polêmicas – da segunda metade do século XIX. Entre elas, podemos dar exemplos muito diversos, como o já comentado Pedro Alexandrino, o também brasileiro Almeida Júnior⁷⁸, e os impressionistas franceses.

4.6

A ousadia da arte de Courbet, entretanto, não reside apenas na escolha dos temas. Da pintura acadêmica francesa – e de boa parte da tradição –, ele não recusa apenas os assuntos pomposos, extraídos da antiguidade, das sagradas escrituras ou da alta literatura, mas também muitos recursos técnicos, como o modelado através de contrastes de claro-escuro e a perspectiva. Se por um lado o artista se volta exclusivamente à expressão “daquilo que existe”, por outro ele dá à superfície de suas telas um aspecto opaco, planar, como poucas vezes se viu na tradição ocidental.

É curioso que um pintor que se proclamasse um “realista” terminasse por marcar o início de uma tradição não naturalista nas artes visuais. Certamente não fazia parte do projeto do pintor de *Um enterro em Ornans* desenvolver quadros que, além de representar coisas concretas e visíveis, fossem, eles próprios, objetos autossuficientes em relação ao mundo exterior. No entanto, se ser realista também significa abrir mão de truques e ilusões, o epíteto cabe duplamente a Courbet⁷⁹.

⁷⁸ Segundo Rodrigo Naves, em seu ensaio “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”, o artista brasileiro admirava a obra de Courbet (NAVES, 2007, p. 48). Naves também cita um texto de Monteiro Lobato, publicado em 1959, em que o autor de “Urupês” afirma que Almeida Júnior “exerce entre nós a missão de Courbet na França.” (Ibidem, p. 60)

⁷⁹ O artista alemão Hans Haacke, numa conversa com o crítico Michael Kimmelman, compara a ausência (ou quase ausência) de ilusionismo das pinturas de Courbet com o que se vê no teatro de Brecht: “Courbet era um materialista. Você sente que esta árvore é feita de tinta, e não de casca. Sem trompe l’oeil. (...) Brecht queria que seus atores se apresentassem ao público como atores, em vez de fingir ser as pessoas que eles representavam.” Minha tradução do inglês: “Courbet was a materialist. You sense this tree is made out of paint, not bark. No trompe l’oeil. (...) Brecht wanted his actors to present themselves to the audience as actors, in contrast to pretending that they are the people they portray.” (KIMMELMAN, 1998, p. 228)

4.7

O pintor Maurice Denis (1870-1945), em 1890, afirmou que um quadro “antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”⁸⁰. A frase se contrapõe à concepção do quadro como uma janela, através da qual se vê o mundo, propagada mais de quatrocentos anos antes, por Leon Battista Alberti⁸¹.

Em vez de entender o quadro como metáfora, Denis propõe olhá-lo como um objeto. O que ele diz em palavras, a arte de sua época já havia afirmado. Afinal, nunca, desde a Idade Média, a pintura havia se apresentado tão planar, tão avessa à ilusão.

Para o crítico norte-americano Clement Greenberg, a pintura derivada do naturalismo renascentista usara “a arte para ocultar a arte”⁸². Os artistas criavam uma simulação de tridimensionalidade tão grande que “concebiam instintivamente sua tela como uma superfície transparente, e não opaca”⁸³, e os esforços dos pintores estaria em desenvolver métodos cada vez mais eficazes para acentuar essa ilusão, a ponto de olharmos um quadro do século XVII como se fosse uma vidraça. É a partir de Courbet⁸⁴ e, mais tarde, de Manet (1832-1883) e os pintores impressionistas, que, nas palavras de Greenberg, “a pintura ocidental reverteu sua direção”⁸⁵, tornando o plano da tela cada vez mais visível⁸⁶.

Isso ocorreria porque a pintura estaria deixando de ter como

80 No livro “Teorias da arte moderna”, H. B. Chipp observa que Charles Blanc, professor da *École des Beaux-Arts* e fundador da *Gazette des Beaux-Arts*, havia escrito em 1867 algo semelhante: “A pintura é a arte de expressar todas as concepções da alma por meio de todas as realidades da natureza, representadas numa mesma superfície, em suas formas e cores” (CHIPP, 1999, p.90). Convém ressaltar uma diferença fundamental: Blanc simplesmente admite que a pintura se dá num plano, enquanto Denis afirma que um quadro, “antes de ser” o que ele representa, “é essencialmente” uma superfície.

81 A metáfora do quadro como uma janela, uma das bases da pintura ocidental, tem origem em Leon Battista Alberti (1404-1472) e seu livro *Da Pintura*, escrito em 1435 (ALBERTI, 1992, p. 88).

82 No texto “Pintura modernista” (In: FERREIRA; MELLO, 1997, p. 102).

83 No texto “Arte abstrata” (Ibidem, p. 62).

84 Greenberg, em seu texto “Rumo a um mais novo Laocoonte”, publicado pela primeira vez em 1944, se refere a Courbet como “o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda”, responsável por tentar reduzir sua arte a “dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito”. Sobre o espaço de sua pintura, escreve que “uma nova planaridade [*flatness*] começa a aparecer na pintura de Courbet” (Ibidem, p. 50-51).

85 Também extraído do texto “Arte abstrata” (Ibidem, p. 63).

86 “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas”, escreve Greenberg em “Pintura modernista” (Ibidem, p. 102).

assunto aquilo que é visto, para passar a representar o próprio fenômeno da visão:

Incitados por um positivismo tomado da ciência, os impressionistas fizeram a descoberta – formulada mais claramente em sua arte do que em suas teorias – de que a interpretação mais direta da experiência visual deve ser bidimensional. O novo meio da fotografia forneceu provas adicionais disso. As sensações de uma terceira dimensão não são dadas pela visão enquanto tal mas por associações adquiridas com a experiência do movimento e do tato.⁸⁷

A pintura impressionista não apresentaria grande ilusão de profundidade, portanto, por representar não as coisas, mas o modo como as vemos. As telas apresentariam um aspecto planar porque vemos o mundo através das superfícies de nossas retinas⁸⁸.

Mas é claro que o fato de a pintura tornar visível sua planaridade, não se deve somente aos estudos sobre óptica e o advento da fotografia, que muito influenciaram os impressionistas. Pintores mais velhos, como Courbet e Manet, mas também Turner e Constable (1776-1837) chamam a atenção para a superfície de seus quadros não apenas por eliminarem (embora nem sempre por completo) de suas obras a perspectiva linear, de herança renascentista, mas pelo fato de enfatizarem o aspecto físico da tinta ou do tecido da tela: “o pigmento era por vezes aplicado de maneira tão tênue que a tela ficava visível, ou era acumulado em empastamentos tais que o quadro se tornava quase uma espécie de relevo.”⁸⁹

A pintura, que para Courbet deveria tratar apenas de representar

⁸⁷ Ibidem, p. 63. Em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, Greenberg escreve: “O impressionismo, levando adiante o pensamento de Courbet em sua busca de objetividade materialista, abandonou a experiência do senso comum e procurou emular a imparcialidade da ciência, imaginando, com isso, chegar à própria essência não só da pintura como da experiência visual.” Consequentemente, “a pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza.” (Ibidem, p. 51)

⁸⁸ A visão de Greenberg sobre o aspecto planar das pinturas impressionistas é partilhada com outros críticos e historiadores. O italiano Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte moderna*, escreve que Monet, em seus quadros “[...] solucionou a profundidade num único plano: o espaço é profundo, a retina não. E a pintura não deve representar o que está diante dos olhos, e sim o que está na retina do pintor.” (ARGAN, 1995, p.98-99)

⁸⁹ No texto “Pintura modernista” (In: FERREIRA; MELLO, 1997, p. 102).

“coisas que existem”, acaba passando a ser vista, ela própria, como uma *coisa* – uma tendência que se radicalizará no século seguinte, a partir das últimas pinturas de Cézanne (1839-1906).

4.8

Greenberg, num texto sobre Cézanne, afirma que o artista, beirando a meia-idade, no momento mais radical de sua arte, teria procurado *salvar* a arte da pintura da planaridade que ela havia adquirido com o impressionismo. Sua intenção era recuperar, além de uma ilusão mais efetiva de massa e volume, uma certa unidade e estrutura do espaço pictórico, supostamente abandonada por Monet, e outros pintores de sua geração⁹⁰.

Publicado pela primeira vez em 1951⁹¹, o ensaio de Greenberg é quase uma fábula: o artista, quase no fim de sua vida, resolve resgatar o que parecia estar se perdendo na arte de seu tempo, e recorre aos antigos mestres⁹². Ele, no entanto, em sua empreitada, não propõe uma volta reacionária e anacrônica a alguma forma de classicismo: não renega de todo a experiência impressionista e faz uso de procedimentos lançados por ela, como a pintura ao ar livre e o modo característico de usar a cor – tenta, portanto, reconciliar a arte do presente, em seus métodos, com a arte do passado, com seus valores. Ao final da história, nosso herói, sem retornar à perspectiva renascentista ou ao claro-escuro tradicional, tem êxito em dar solidez aos objetos representados em suas paisagens e naturezas-mortas, criando, de fato, uma nova espacialidade para a pintura. Isso, porém, acontece em detrimento da ilusão de profundidade. O pintor povoa suas telas com maçãs e montanhas sólidas, mas o espaço onde elas se inserem não é mais o de uma janela, e sim o de uma superfície achatada, ainda mais plana do que os quadros de Monet, Pissarro (1830-1903) ou Renoir (1841-1919).

Na prática, segundo Greenberg, Cézanne transferia “a estrutura

90 No texto “Pintura modernista” (ibidem, p. 102).

91 “Ele [Cézanne] estava fazendo a primeira tentativa ponderada e consciente de salvar o princípio-chave da pintura ocidental – sua preocupação com uma expressão ampla e literal do espaço estereométrico – dos efeitos da cor impressionista” (GREENBERG, 1996, p. 65).

92 Greenberg cita as famosas declarações de Cézanne: querer “refazer Poussin segundo a natureza” e “tornar o impressionismo algo sólido e durável como os antigos mestres” (1996, p. 66).

da ilusão pictórica para a configuração da própria pintura enquanto objeto, enquanto superfície plana”⁹³. O artista havia conseguido desenvolver um modo de pintar maçãs mais compactas do que Renoir seria capaz de fazer, mas para isso criara também quadros mais *sólidos*, que afirmam sua condição de objeto, e que não são mais janelas, vidraças através da qual se viam as coisas, como em toda a tradição, desde Giotto. Como muitas fábulas, esta termina com uma espécie de reviravolta: o artista que falava em reatar com o passado é quem realiza a mais radical ruptura⁹⁴.

4.9

Se um quadro, mesmo representando uma paisagem ou uma natureza-morta, se mostra, antes de qualquer outra coisa, como uma superfície pintada, nós não somos transportados, ao olhar para ele, para o mundo de *dentro* da tela (ou *do outro lado da janela*): nós permanecemos onde estamos, defronte de um objeto na parede. Não há mais distinção evidente entre lá e cá – ou “separação entre o espaço da vida, ou do artista que pinta, e o espaço do quadro”⁹⁵. Cézanne, ainda mais do que seus antecessores, é responsável pela subtração da pintura de boa parte de seu faz-de-conta.

A palavra *realismo*, que já tinha um significado suspeito em 1855, parece então ainda mais fora de propósito. “O ‘Real’ de Courbet”, como escreve o crítico Thierry de Duve⁹⁶, estava fora do quadro, “era um existente visível ao qual a pintura se referia”, enquanto o “Real” Cézanneano é o próprio quadro: “nada [...] além da superfície da tela.”⁹⁷

Em 1911, o norte-americano Ambrose Bierce, em seu *Dicionário*

93 A “solidez”, almejada por Cézanne, segundo Greenberg, havia sido conquistada, mas seria uma solidez tanto “bidimensional e literal” quanto “solidez figurativa” (1996, p. 69).

94 Há um certo determinismo em Greenberg. É como se, para ele, a pintura, desde Manet (ou mesmo Courbet) tivesse iniciado uma marcha em linha reta rumo à planaridade – coisa que ocorreria mesmo a despeito dos esforços de alguns artistas (como o próprio Cézanne, neste caso), em seguir outra via. O destino da arte já estaria traçado e seria inexorável; o Cézanne descrito por Greenberg é como Édipo: em sua luta para fugir de seu próprio destino, termina contribuindo para que este se cumpra.

95 ARGAN, 1995, p. 113.

96 DUVE, 1991, p. 77.

97 Traduzido por mim do inglês – da tradução do próprio de Duve e Dana Polan, do original em francês. O uso de itálico, assim como a grafia de “Real”, entre aspas e com inicial maiúscula, em estão na versão inglesa: “Courbet’s ‘Real’ was an existing visible to which the painting referred. The Cézannean ‘Real’ was nothing other than the surface of the canvas. It could no longer be found *in* the world as a referential object (...)” (1991, p.77).

do *diabo* dá uma definição que nos soa como uma versão mais sarcástica (e extremada) da declaração de Maurice Denis: “Pintura, s.m. A arte de proteger superfícies planas da ação do tempo e mostrá-las ao crítico.”⁹⁸

4.1

Copo, garrafa de vinho, pacote de tabaco, jornal (figura 94), de Picasso, data de 1914 e é uma de suas inúmeras colagens desse período. O tampo do que parece ser uma mesa ou aparador, onde vemos uma borda entalhada, é definido por um pedaço de papel recortado e também por traços e manchas de carvão e guache branco. Os mesmos materiais são empregados para sugerir o copo e a garrafa, enquanto um pedaço de jornal e uma embalagem de tabaco são usados para representar, respectivamente, um jornal e um pacote de tabaco.

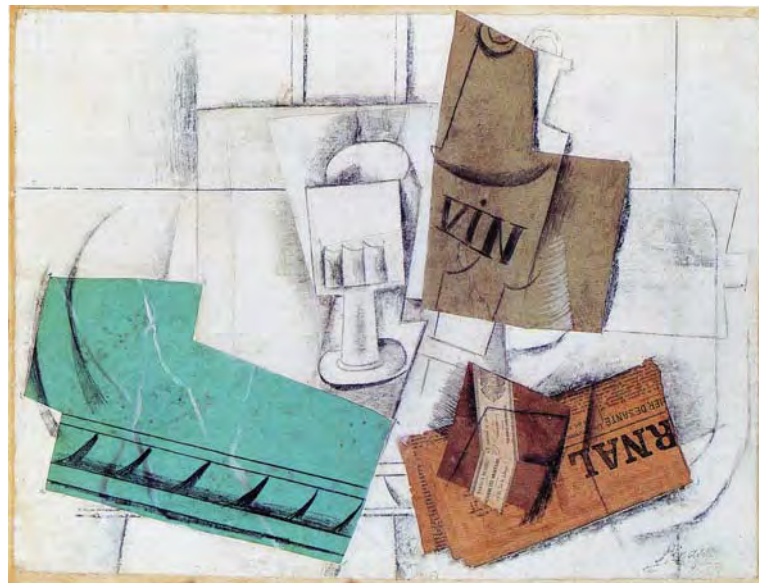


Figura 94. Pablo Picasso, *Copo, garrafa de vinho, pacote de tabaco, jornal*, março de 1914.
Papéis colados, jornal, guache e carvão sobre papel. 49 x 64 cm.
Musée Picasso, Paris.

Não podemos afirmar que os objetos representam exatamente eles próprios, pois o papel da embalagem de fumo faz as vezes de um pacote cheio, e alguns pedaços de jornal se colocam no lugar do periódico

⁹⁸ Traduzido por mim do inglês: “Painting, n. The art of protecting flat surfaces from the weather and exposing them to the critic.” (BIERCE, 1993, p.90)

inteiro. E o mais importante: o espaço do quadro é um espaço diferenciado, planar, distante do mundo tridimensional em que vivemos⁹⁹. O jornal é como um ator que vemos num filme fazendo o papel de si mesmo (Fritz Lang, por exemplo, no filme *O desprezo*, ou John Malkovich, em *Quero ser John Malkovich*¹⁰⁰): ele ainda representa – e não simplesmente é – ele próprio. No entanto, com a colagem cubista, o aspecto planar do quadro e seu caráter não ilusionista atingem um ponto extremo, que raramente (ou nunca) será visto antes da década de 1950. Com as colagens de Picasso e Braque, nos termos do crítico Alberto Tassinari, “o espaço moderno ganha a dianteira sobre o espaço naturalista.”¹⁰¹



Figura 95. Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917, réplica de 1964.
Porcelana, 36 x 48 x 61 cm
Tate Gallery, Londres.

Um jornal do mundo que habitamos aparece como um jornal do universo da pintura: não admiramos exatamente a semelhança de um com o outro (para retomarmos a frase de Pascal), mas o engenho e a ironia do artista em nos apresentar os dois ao mesmo tempo – ou como o mesmo jornal pode acumular as duas funções, de objeto e de sua representação. Como quando num filme vemos Groucho Marx olhar para a câmera e dar

⁹⁹ Greenberg: “A pintura modernista [...] não abandonou, por princípio, a representação de objetos reconhecíveis. O que por princípio abandonou foi a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem ocupar” (In: FERREIRA; MELLO, p. 103)

¹⁰⁰ Respectivamente, *Le mépris*, dirigido por Jean-Luc Godard em 1963, e *Being John Malkovich*, dirigido por Spike Jonze em 1999.

¹⁰¹ TASSINARI, 2001, p. 38.

uma piscadela, ou dizer alguma coisa para o público, sem abandonar seu personagem: temos, ao mesmo tempo, um vislumbre do ator encenando e de uma situação fictícia.

4.11

Os *readymades* de Marcel Duchamp surgem, no início do século XX, aparentemente, buscando o intervalo entre o mundo real e o espaço da arte. Se na pintura de Pedro Alexandrino a tinta simula um tacho de cobre e, em Picasso, um pedaço de jornal faz as vezes de um jornal inteiro, na obra de Duchamp, por sua vez, uma roda de bicicleta é apresentada... como uma roda de bicicleta¹⁰².

Entretanto, podemos dizer que os *readymades* todos sejam uma espécie de *faz-de-conta*, como toda pintura não deixa de ser: um *readymade* sempre é um objeto representando uma obra de arte – daí a insistência de Duchamp para que eles fossem exibidos em lugares onde, tradicionalmente, arte seja mostrada. Uma de suas obras mais conhecidas, intitulada *Fonte* (figura 95), consiste em um urinol masculino, colocado em posição invertida, exposto sobre um pedestal branco, desses próprios para a exibição de esculturas. Se essa peça for colocada na rua, ou na sala da casa de alguém, é um mictório, mas num museu, sobre um pedestal, ela representa uma obra de arte; se não se parece com uma, essa é parte de sua ironia. Tanto que, ao olhar para *Fonte*, não admiramos nem sua semelhança com um objeto real representado (no caso, se quisermos, um outro urinol), nem suas formas: admiramos a inteligência e a sagacidade do gesto de alguém ter colocado tal peça em exposição. Nas palavras de Alberto Tassinari¹⁰³, num *readymade* “há um privilégio da exposição em relação à obra. Não há mesmo obra, mas apenas exposição”.

Se numa pintura os limites da obra são as bordas do quadro (guardados ou não por molduras), num *readymade* (assim como em algumas outras obras de Duchamp) temos a impressão de o espaço da exposição ser como o palco de um teatro, onde um objeto entra em cena, com o figurino de obra de arte. Como um quadro não vive sem seus limites, e uma peça de teatro não pode prescindir de seu palco (seja ele

¹⁰² A obra, aqui, é *Roda de Bicicleta*, de 1913.

¹⁰³ TASSINARI, 2001, p. 83.

como for), um *readymade* necessita de uma instituição (museu ou galeria) para que possa existir. E assim, como numa peça de teatro admiramos um determinado gesto de um ator ou chegamos a nos comover com uma expressão facial que, se vista no rosto da mesma pessoa fora dos palcos não nos inspiraria nenhum sentimento especial (pois não teria o mesmo sentido), podemos admirar um *readymade* (e através dele, nos remetendo à mente engenhosa que o concebeu), embora seu original (um urinol no banheiro do próprio museu, por exemplo), não nos diga muita coisa.

Assim, embora não estejamos mais falando de pintura, podemos afirmar que o raciocínio de Pascal ainda faz sentido, se aplicado à arte moderna. Afinal, a arte (neste caso) se dá na contraposição de um *original*, indigno de atenção, e uma contraparte, que nos flagramos admirando – ainda que não possamos falar mais em *semelhança* (ao menos no mesmo exato sentido que ele emprega). E, é claro, podemos colocar em questão se isso faz, de fato, da pintura, ou da arte em geral, uma coisa vã.

4.12

A comparação do espaço das artes visuais com o do teatro ou, ainda, a suposta teatralidade de uma certa produção artística recente é um dos temas principais de um controvertido texto do crítico norte-americano Michael Fried (1939-), chamado “Art and objecthood”¹⁰⁴. Publicado originalmente em 1967 na revista norte-americana *Artforum*, o texto trata de um movimento ou tendência artística que, desde seu surgimento, ganhou nomes genéricos como *ABC Art*, *rejective art*, *primary structures*, *specific objects*, embora a denominação que tenha ganhado mais aceitação com o tempo, no entanto, seja *minimalismo*¹⁰⁵.

Fried, aliás, abre seu ensaio listando esses diversos nomes e

104 O título, aqui mantido no original, não tem tradução satisfatória para o português – pois não há um equivalente em nossa língua para a palavra “objecthood”, que significa algo como “a condição de ser um objeto”, ou a “condição de objeto”, segundo a publicação eletrônica *Theories of Media: Keywords Glossary* (ALMEIDA; MITCHELL; REYNOLDS, 2004), em tradução do autor. Julio Fischer traduz o título do artigo como “Arte e objetude” (in: KRAUSS, 1998, p.243), e Paulo Neves traduz o termo “objecthood” como “objetidade” (In: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 75). Prefiro, contudo, descartar tanto “objetude” como “objetidade” por se tratarem de neologismos. O texto não foi publicado em português. Sempre que citado, é em minha tradução.

105 O termo deriva de “Minimal Art”, título de um ensaio de Richard Wollheim, publicado em janeiro de 1965, no periódico *Arts Magazine*. Curiosamente, esse texto não trata do que veio a ser conhecido como minimalismo, nem menciona nenhum artista que mais tarde seria conhecido como minimalista (os artistas citados são Duchamp, Rauschenberg e Reinhardt). (In: BATTCKOCK, 1995, p. 387-399)

rejeitando todos, preferindo usar um criado por ele próprio: *literalismo*. Seu principal alvo, é possível notar desde o início, não é a produção de diversos artistas tão díspares como Frank Stella (1936-), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935-), Robert Morris (1931-), tidos como minimalistas. No texto não há referência direta a uma obra sequer, embora seu autor pareça se dirigir diretamente a Donald Judd (1928-1994), artista e um dos mais ativos e aguerridos teóricos do movimento¹⁰⁶. Podemos dizer, no entanto, que “Art and objecthood” tem como assunto as posições teóricas de Judd, mais do que suas obras, ou de qualquer outro artista de sua geração.

A rejeição da parte de Judd à pintura e à ilusão pictórica é uma das primeiras objeções levantadas por Fried. Procurando escapar do caráter relacional de “quase toda pintura”¹⁰⁷, Judd cria obras que se pretendem opostas sobretudo “à escultura que, como a maioria das pinturas, é feita ‘parte por parte, composta por adição’”. Averso a essa ideia de escultura “multipartida”, e em nome de valores como “inteireza, unicidade e indivisibilidade”, Judd apresenta obras que deveriam chegar o mais perto possível de ser “uma coisa” – preferindo, mesmo, chamar sua obras de “objetos específicos”, e não de esculturas.



Figura 96. Donald Judd, sem título, 1967.
Aço inoxidável, 15,5 x 91,6 x 66,2 cm
The Museum of Modern Art, Nova York

¹⁰⁶ Sobre o caráter discutível em chamar o minimalismo de *movimento*, ver BATCHELOR, 2001, p. 6-13.

¹⁰⁷ Do texto “Art and objecthood”. In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 823.

Mas uma obra que se apresenta como coisa, para Fried, é algo incompatível com a condição de arte. Ele cita um texto de Clement Greenberg chamado “Recentness of Sculpture”, onde se afirma que, embora as obras minimalistas possam ser vistas como arte (“como é quase qualquer coisa hoje”), elas estariam extremamente próximas “da condição de não arte”. É a essa condição de não arte que Fried se refere quando fala em *objecthood*. Afinal, ainda segundo Fried, obras de arte em geral e, mais especificamente, obras de arte modernistas transcendiam sua condição eminentemente física e terminavam sendo “em um aspecto essencial, não um objeto”¹⁰⁸.

Mais adiante, no mesmo texto, Fried atribui à arte que chama de *literalista* um “efeito ou qualidade teatral – uma espécie de presença de palco.”¹⁰⁹ O que, exatamente, ele quer dizer com *teatro* ou *teatralidade* aqui é passível de controvérsia.¹¹⁰ De qualquer forma, a teatralidade, para Fried, é uma consequência direta do estado de *objecthood* e põe em risco a arte. A pintura modernista (em oposição à arte recente, *literalista*) procurava “combater ou suspender o teatro” e, antes da situação atual, “o risco, ou mesmo a possibilidade de ver trabalhos de arte como *nada mais* que objetos não existia.”¹¹¹ Estaria em curso “uma guerra” entre “o teatro e a pintura modernista, entre o pictórico e o teatral” e, evidentemente, a arte minimalista (ou *literalista*), estaria do lado do teatro, opondo-se à pintura modernista (ao pictórico) e, por extensão, à própria arte.

As obras minimalistas não preocupam Fried por serem medíocres ou não suficientemente boas, mas porque colocariam a arte em perigo, ao trazerem-na próxima demais da “não arte”. “Nós somos literalistas na maioria ou na totalidade de nossas vidas”, escreve Fried, sugerindo que arte deveria nos proporcionar uma experiência diversa do que encontramos

108 Traduzido por mim do inglês. No original: “The meaning in this context of ‘the condition of non-art’ is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something’s identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture; or as though a work of art - more accurately, a work of modernist painting or sculpture - were in some essential respect *not an object*.” (Ibidem, p. 825)

109 Ibidem, p. 826.

110 Segundo Didi-Huberman, a palavra teatro é “pouco clara como conceito”, e “mais imposta do que posta” em “Art and objecthood” (1998, p.72). Em sua interpretação, Fried prefere usar a palavra *teatro* – num sentido evidentemente pejorativo – e não *crença*, por esta ser “uma forma de certeza”. Teatro, na leitura que Didi-Huberman faz do texto de Fried, significaria “a associação ‘impura’ de um objeto factício – fatalmente inerte – com uma fenomenologia inteiramente voltada para a palavra *presença*, fatalmente voltada para uma problemática do vivo (...)” (1998, p.121). Para Thierry de Duve, Fried, naquele momento “mais greenberguiano que o próprio Greenberg” (DUVE, 1996, p. 239), chama de *teatro* aquilo que não se situa no âmbito da pintura nem da escultura, ocupando o espaço intermediário entre os dois (Ibidem, p. 241).

111 “Art and objecthood”, in: HARRISON; WOOD, 1992, p. 829.

em qualquer outro lugar. O oposto do que é literal, ele afirma na última frase de seu ensaio, é *graça*.

“Art and objecthood” foi duramente criticado, desde a época de sua publicação. Para alguns autores – como Greenberg, assim como para Fried –, *arte moderna* era sinônimo de *arte*, e o diagnóstico do fim ou transformação do modernismo significaria o ocaso da arte. Contrariando essa visão, críticos também norte-americanos, como Rosalind Krauss e Hal Foster, argumentariam que movimentos como o minimalismo atestavam, sim, o esgotamento de um certo tipo de arte, ou mesmo da arte como se entendia até então, e isso corresponderia à abertura de mais um capítulo da história da arte e, não necessariamente, seu fim.

No entanto, o pensamento de Fried (e Greenberg), justificado ou não pelas obras minimalistas, de que a arte, se confundida com o mundo real pode se perder em meio a ele, não é de todo desprovido de sentido – e, de alguma forma, nem mesmo recente. Pascal, como vimos, não fala do fim da arte (ou da pintura), mas a vê como uma coisa vazia, justamente por estar ancorada no mundo real, no que é ordinário.

Rosalind Krauss, embora uma entusiasta defensora do minimalismo desde seu princípio, em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, enxerga, de alguma forma, a proximidade da organização espacial visível em obras de Judd com “o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma forma ou direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado”, e se pergunta se “Judd estaria propondo [...] uma analogia com a matéria inerte – com coisas intocadas pelo pensamento ou não-mediadas pela personalidade.”¹¹²

Krauss, no entanto, fala em “analogia com a matéria inerte” na obra de Judd, o que é diferente de afirmar que ela *seja* ou se confunda com essa própria matéria. Seria possível, aliás, uma obra de arte que não fosse uma analogia – que fosse totalmente literal, ou *literalista*? Algum objeto, num espaço de exposição, pode não ser transformado – como um *readymade* de Duchamp –, imediatamente, em metáfora? Pode a arte, em vez de atestar a vanidade do mundo, ser, ela mesma, vã?

Hal Foster (1955-), em seu livro *The return of the real* chama o

112 KRAUSS, 1998, p. 298.

ataque de Fried ao minimalismo de *puritano*¹¹³ e interpreta que “a ameaça real do paradigma minimalista”, em “Art and objecthood” reside no fato de que ele “pode corromper a crença na arte.”¹¹⁴ O problema da arte (ou da arte minimalista), para Pascal e para Fried, estaria então nos limites (ou na falta) de sua capacidade de transcendência. O problema da obra de arte minimalista não estaria no fato de ela ser uma coisa (pois todas as obras de arte, no fundo se tratam de *coisas*), mas em, ela mesma, afirmar seu *caráter de coisa (objecthood)*. “A expressão das pessoas que se movem dentro das galerias de pinturas”, escreveu Walter Benjamin em 1928, “mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros.”¹¹⁵

A vanidade da arte (ou de um certo tipo de arte) continua residindo na incômoda presença da “maioria ou totalidade de nossas vidas” em seu território (como uma espécie de pecado original da obra de arte), algo equivalente aos “originais que não admiramos”, aos quais se refere Pascal. O filósofo francês atesta o caráter vão da pintura por evocar a presença de coisas que não merecem admiração, enquanto o crítico norte-americano acusa as obras de arte minimalistas de serem, elas próprias, vãs: coisas que não merecem admiração – por se apresentarem como “nada mais que objetos”. O que frustra Pascal é encontrar apenas objetos nas pinturas; o que incomoda Fried é encontrar apenas objetos como obras de arte.

113 Didi-Huberman identifica no parágrafo final de “Art and Objecthood” “algo como uma reminiscência involuntária dos grandes moralismos antigos, violentos e excessivos, aqueles moralismos de anátemas essencialmente religiosos e assombrosos, derrubadores de ídolos mas também vítimas de seu próprio sistema de violência, e nesse ponto sempre derrubados por eles próprios (...)” (1998, p. 72). Greenberg, num de seus textos mais antigos, “Rumo a um mais novo Laocoonte” (de 1944), vê no desprezo “jansenista” de Pascal pela pintura como consequência do espírito iconoclasta da Reforma.

114 “Aparentemente, a ameaça real do paradigma minimalista não é apenas que ele pode comprometer a autonomia da arte, mas que pode corromper a crença na arte, que pode enfraquecer seu valor de convicção.” Minha tradução do inglês: “Apparently, the real threat of the minimalist paradigm is not only that it may disrupt the autonomy of art but that it may corrupt belief in art, that it may sap its conviction value” (FOSTER, 1996, p.52-53).

115 BENJAMIN, 1987, p.61.

5. Coisas e espetáculos; espetáculos e coisas

5.1

Em 1961, no Living Theatre, em Nova York, Robert Morris apresentou um trabalho chamado *Coluna*. A descrição feita pela crítica de arte Rosalind Krauss em seu livro *Caminhos da escultura moderna* é tão sucinta quanto deve ter sido a obra:

Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há mais nada no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai.

Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas.¹¹⁶

A obra costuma ser citada em livros que tratam das artes visuais¹¹⁷, mais do que em publicações sobre artes cênicas. *Coluna*, aliás, chamemos ela de peça de teatro, número de dança ou *performance*, marca o início da carreira de Morris como escultor. O artista, até então produzira pinturas e havia colaborado com espetáculos da bailarina e coreógrafa Simone Forti, com quem era casado. A partir de *Coluna*, passou a trabalhar com peças tridimensionais, construindo esculturas e instalações.¹¹⁸ Com frequência, na década de 1960, surgiram em sua obra monolitos de compensado, sempre pintados de cinza, bastante semelhantes ao objeto visto em cena no Living Theatre, embora nunca mais nesse contexto de espetáculo.

A obra aponta para a aproximação entre escultura e teatro que caracterizará, nos anos seguintes, a arte da *performance*. Rosalind Krauss

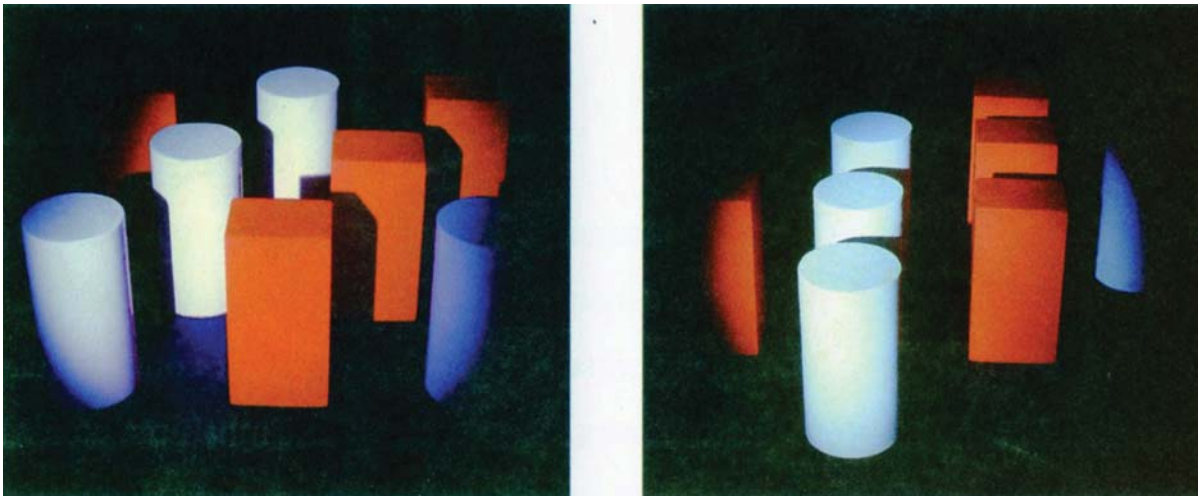
¹¹⁶ KRAUSS, 1998, p. 241.

¹¹⁷ Mais precisamente dentro do que veio mais tarde a se chamar *minimalismo* ou *Minimal Art* – não exatamente um movimento artístico, no sentido das vanguardas históricas, mas uma tendência, à qual o nome de Morris (nascido em 1931) sempre estará associado.

¹¹⁸ CORRÊA, 2009.

observa ainda que muitos escultores, nos anos 1960, demonstram um interesse especial numa espécie de temporalidade própria do teatro, uma “experiência estendida do tempo”, onde o trabalho de arte terminava por projetar um “sentido de si mesmo como ator, como agente do movimento.”¹¹⁹

5.2



Figuras 97 e 98. Lygia Pape e Reynaldo Jardim, *Balé Neoconcreto nº 1*, 1958. Madeira e tecido pintado - 4 peças, 200 x Ø 75cm; 4 peças 200 x 75 x 65 cm.

Três anos antes da obra de Morris, no Rio de Janeiro, a escultora Lygia Pape (1927-2004) apresenta no teatro do Hotel Copacabana Palace, seu primeiro *Balé Neoconcreto*.¹²⁰ Criado em parceria com com Reynaldo Jardim (1926-2011), este também se trata um espetáculo, nas palavras do crítico britânico Guy Brett, “esvaziado da figura humana.”¹²¹ Em vez de pessoas em cena, há sólidos geométricos: quatro cilindros brancos e quatro paralelepípedos alaranjados,¹²² que se movem de acordo com

¹¹⁹ KRAUSS, 1998, p. 244.

¹²⁰ Em seu livro de 2007, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar confunde o *Primeiro* com o *Segundo Balé Neoconcreto*. Ele fala do primeiro balé, cita o ano de 1958 e no entanto descreve o espetáculo que ocorreu no ano seguinte, também em parceria com Reynaldo Jardim, no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro (GULLAR, 2007, p. 40 e MATTAR, 2003, p.65-66 e 11-112).

¹²¹ In: PAPE, 2000, p.306.

¹²² Os cilindros mediam 200 cm de altura e 75 cm de diâmetro, e os paralelepípedos, pintados de zarcão, 200 x 75 x 65 cm (BRITO, 1999, p. 82 e MATTAR, 2003, p.6).

uma música de apenas duas notas,¹²³ “criando uma coreografia lenta e retilínea de avançar-recuar, entrecruzar, separar e fundir.”¹²⁴ Os bailarinos, na verdade, escondidos dentro das peças, feitas de madeira e tecido, movimentam-nas através de rodinhas, também ocultas.¹²⁵

Não há referência de Morris ter tido ou não conhecimento do espetáculo de Lygia Pape, apresentado uma só vez.

5.3

Clement Greenberg define a arte moderna de um modo bastante preciso:

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou.¹²⁶

Para ele, seria característico da pintura modernista buscar aquilo que é próprio da pintura, em detrimento daquilo que pertenceria a uma outra disciplina – como a escultura ou a literatura, por exemplo. Seguindo esse raciocínio, a pintura do século XX tenderia a abandonar a narrativa e a figuração, por exemplo, porque o ato de contar uma história seria próprio da literatura, e não da pintura. Pelo mesmo motivo, a pintura modernista abandonaria a representação de volumes ou do espaço tridimensional, pois isso caberia à escultura, e assim sucessivamente, sobrando à pintura,

¹²³ A música, segundo a própria artista, era assinada por Gabriel Artusi – que vinha a ser um pseudônimo de Reynaldo Jardim. Nas palavras dela, a composição consistia de uma espécie de “percussão no piano” (MATTAR, 2003, p. 66).

¹²⁴ Ibidem, 306.

¹²⁵ Esta, aliás, havia sido a primeira ideia de Robert Morris, para *Coluna*: ele se esconderia no interior do objeto, e causaria seu tombamento. No entanto, devido a um ferimento que havia sofrido num ensaio, decidiu que a coluna seria derrubada por um barbante, invisível para a plateia (ver CORRÊA, 2009).

¹²⁶ In: FERREIRA; MELLO 1997, p. 101.

em última instância, apenas o que lhe é intrínseco, como, por exemplo, a cor e o caráter planar da tela. Cada uma das artes – pintura, literatura, teatro, música –, no modernismo buscaria sempre aquilo que lhe é próprio, tornando-se mais restrita “em sua jurisdição”, e no entanto mais segura e mais intensa “no que lhe restou.”¹²⁷

A década de 1960¹²⁸ viria a contestar essa ideia das formas mais diversas, a ponto de muitos atestarem (até hoje) que a arte moderna – ou modernista, como prefere Greenberg – havia chegado ao fim. Se entendermos por modernismo aquilo que é definido por Greenberg, isso pode fazer bastante sentido – afinal, os exemplos dados há pouco, *Coluna*, de Robert Morris, e o *Balé Neoconcreto*, de Lygia Pape, nem sequer definem à qual disciplina pertencem: ao teatro, à dança, à escultura. Noções como *performance*, *happening*, instalação, videoarte, objetos específicos, *land art*, *body art*, surgiriam justamente como uma oposição àquela concepção de arte modernista.

No entanto, não é apenas a arte posterior ou contemporânea a Greenberg que o desmente. Para que sua definição de arte moderna fosse convincente, o crítico norte-americano precisou desconsiderar uma parte expressiva da arte da primeira metade do século XX, o que nos revela que o que ele fala da arte modernista serve apenas para um segmento da produção moderna. Exemplos evidentes são os movimentos dada e surrealista, cujas pinturas, gravuras, desenhos, colagens ou objetos trazem, com frequência, aspectos da literatura e das artes cênicas (sem falar nas referências à cultura popular e à psicanálise) – e ambos são desconsiderados ou deliberadamente esquecidos por Greenberg.

Greenberg irá relativizar, sobretudo, a importância de Marcel Duchamp, principalmente no que se refere aos seus *readymades*. Em seus textos mais conhecidos, geralmente sobre arte modernista, publicados até

127 Greenberg não é o único nem o primeiro a pensar a arte dessa forma, embora, de algum modo, a sintetize. Muito do que foi produzido de arte no modernismo tem como motivação a busca da própria essência da arte, de seu *grau zero*. Baudelaire, segundo Yve-Alain Bois, “concebia a história como uma cadeia ao longo da qual cada arte individual se aproximava gradativamente de sua essência” (2009, p. 281), teria sido o primeiro a observar esse movimento. Essa visão teleológica e historicista, que tem em seu centro a “ânsia pelo novo” (BOIS, 2009, p. 281-283), teria sido fundamental para o discurso das vanguardas que se sucederam na primeira metade do século XX. Thierry de Duve fala em “abandonos sucessivos” que fizeram a história do modernismo: “do chiaroscuro por Manet, da perspectiva por Cézanne” (1991, p. 154), e em seguida da figuração e da *artesanía* (*craft*, em inglês) por Malievich e Mondrian.

128 O texto de Greenberg, citado acima, chama-se “Pintura modernista” e data, precisamente, de 1960. Foi publicado pela primeira vez como um panfleto numa série publicada pela agência de notícias Voice of America.

os últimos anos da década de 1960, o nome de Duchamp raramente é evocado.¹²⁹

5.4

Tomemos o exemplo mais conhecido de *readymade*, a obra intitulada *Fonte*. O caráter intrigante dessa peça reside no fato de não a vemos como escultura, ainda que seja mostrada como uma. E se quisermos a considerar como tal, certamente suas qualidades não estão em aspectos que pertencem “à jurisdição” da escultura. Não faria sentido, diante dessa obra, falarmos em volume, espaço, ou na relação entre cheios e vazios. Não é isso que observamos em *Fonte*, não é nisso que pensamos quando olhamos para ela.¹³⁰

Há, contudo, em *Fonte*, uma certa busca de síntese, muito própria de diversas obras modernas. Podemos ver ali, sem dúvida, o uso de “métodos característicos de uma disciplina para criticar (no sentido de estabelecer ou testar limites) essa mesma disciplina”, embora não no exato sentido que fala Greenberg.

Fonte não usa *métodos* da escultura para definir o que vem a ser escultura, até porque nem a vemos exatamente como tal. No entanto, talvez possamos pensar que a disciplina aqui não seja mais algo tão específico como a escultura, mas a arte, de um modo geral: arte, nesse caso, seria feita para se estabelecer ou testar os limites do que vem a ser arte.¹³¹

129 A partir do final dos anos 1960, sobretudo na série de seminários que realizou em 1971 em Bennington College, e que foram publicados em diversos periódicos, Greenberg costuma se referir a Duchamp, criticando-o duramente. Nas palavras de Thierry de Duve, a partir desse período “era raro um de seus artigos não conter um violento ataque sobre Duchamp, culpando-o por todas as desgraças do mundo da arte” (minha tradução do inglês: “From the late sixties on, hardly a single one of his articles has not contained a violent attack on Duchamp, blaming him for all the woes of the artworld.” Do ensaio “Kant after Duchamp”, no livro de mesmo nome. In: 1996, p. 292).

130 Ao menos na intenção de Duchamp, os *readymades* não seriam belos nem feios, mas indiferentes visualmente. Não estariam sujeitos ao gosto, tanto bom quanto mau. (CABANNE, 1987, p. 80)

131 Thierry de Duve discorrendo sobre os *readymades*, fala em *passagem do específico* (a pintura, por exemplo) *para o genérico* (arte, de modo geral). Este, aliás, é o título de uma das partes de seu livro *Kant after Duchamp*: “The specific and the generic”, “o específico e o genérico” (1996, p. 145-280). Para o crítico belga, os *readymades* representam o momento dessa transição, que ocorreria no seio da pintura, pois Duchamp havia sido “um pintor antes de se tornar um ‘artista’” (as aspas são dele. In: 1996, p. 154). A “passagem do específico para o genérico”, portanto, teria sido “encenada na pintura e em nenhum outro lugar” (Ibidem, p. 277). Em um livro anterior, de Duve sintetiza: “A ‘invenção’ do *readymade* é a transição pela qual o nome *pintura*, tendo perdido sua legitimidade lógica, todavia, se conecta com o nome genérico *arte*.” (“The ‘invention’ of the *readymade* is the transition by which the name *painting*, having lost its specific legitimacy, nonetheless connects with the generic name *art*.”) (In: 1991, p. 18). Esta, como as citações anteriores, são traduções minhas do inglês.

5.5

Podemos dizer que para Duchamp, diferentemente de como pensa Greenberg, a essência da obra de arte não estaria em seus elementos formais, mas no espaço institucional ocupado por ela. Os contornos ou a cor de seu urinol têm pouca importância.

Fonte, portanto, se restringe a um aspecto próprio de toda e qualquer obra de arte. Trata-se de um objeto cujo sentido não está em seu corpo, digamos assim, mas exclusivamente em sua exibição. É necessário que ele seja exposto, embora não necessariamente que seja contemplado.

5.6

Podemos ver *Fonte* dentro de uma grande família, de onde fariam parte o poema *Um lance de dados*, de Mallarmé (1897), as primeiras pinturas abstratas de Kandinsky (por volta de 1910), o *Quadrado negro sobre fundo branco*, de Malieevich (1915), as colagens cubistas de Picasso e Braque (entre 1912 e 1914), toda a pintura de Mondrian depois de 1917, as três telas monocromáticas (*Vermelho puro*, *Amarelo puro* e *Azul puro*) de Rodchenko (1921), o quadro chamado *A traição das imagens* (com a famosa imagem do cachimbo), de Magritte, (1928-29), e mais inúmeros irmãos e primos de primeiro e segundo graus, sem falar nos ilustres descendentes, como as pinturas brancas de Rauschenberg (1951), a composição silenciosa, intitulada *4'33"* de John Cage (1952), a galeria vazia de Yves Klein (1957), o filme *Empire* (1964), de Andy Warhol, as telas baseadas em tabelas de cores de Gerhard Richter, e toda a obra pictórica de Robert Ryman.

Essa seria uma família de obras de arte modernas (e contemporâneas – ou pós-modernas, como preferirmos chamar) que buscam uma espécie de redução ao ponto mais extremo, como se aquilo que faz de um objeto um trabalho de arte pudesse ser isolado, como se isola um princípio ativo de uma planta num medicamento. Não seria esse um movimento rumo a uma radicalidade cada vez maior, no sentido de transformar a arte em algo totalmente diferente, em levá-la a um terreno desconhecido; seria, antes, um esforço de afundar a arte naquilo que é próprio dela mesma, restringindo, e não alargando, para usar o termo de Greenberg, a área de

sua jurisdição.¹³²

Nesse sentido, lembremos do pedestal, onde é exibida a *Fonte*, e as cortinas que se abrem e se fecham, nos palcos onde se apresentam o *Balé Neoconcreto*, de Lygia Pape, e *Coluna*, de Robert Morris. Mais ainda, convém apontar a relevância de os *readymades* serem mostrados em museus, e de tanto o *Balé Neoconcreto* quanto *Coluna* terem sido apresentados em teatros. Um urinol exposto num café, por exemplo, mesmo sobre um pedestal, provocaria outro tipo de olhar: provavelmente alguém imaginaria que o banheiro está em reforma ou, no máximo, o tomaria apenas como uma blague, sem grandes consequências. Uma coluna despencando numa praça, por exemplo, causaria semelhante indiferença – e os três minutos e meio de imobilidade antes e depois de sua queda nem sequer seriam vivenciados. A provocação de Duchamp, e também de Lygia Pape e Morris, consiste em inserir determinado tipo de obra (inidentificável como arte, em outro lugar) no contexto da tradição, até porque só nessa circunstância ela terá seu caráter inusitado. Seu objetivo é menos romper com a tradição da arte do que esmiuçá-la sob um outro prisma.¹³³ Não fazer da arte o que ela não é, mas expor o que ela é, de modo tão esquemático – e literal a um grau absurdo –, que suas convenções (como o palco italiano, o pedestal, a legenda da obra) ganhem um outro olhar, e sejam incorporados pelo trabalho de arte.

É fundamental para o *readymade* que ele seja um objeto de museu, exposto com toda a sua pompa, assim como a peça *4'33"*, de Cage, precisa ser apresentada num teatro ou sala de concerto por um pianista diante de seu instrumento, mesmo que nenhum som seja produzido. Pela mesma razão, *Coluna*, de Morris, precisa ser vista como uma peça de teatro, e a obra de Lygia Pape, não por acaso, em seu próprio título, se anuncia como um balé.

Fonte, assim como *Balé Neoconcreto* e *Coluna*, são obras radicais, mas sua radicalidade, por paradoxal que seja, depende de que o espaço

132 Thierry de Duve, em seu ensaio "The readymade and the blank canvas", aponta um paradoxo entre a busca da essência de uma determinada arte (a pintura, no caso) e sua generalização, ou alargamento de suas fronteiras. Os primeiros pintores que defenderam o abstracionismo, falavam em "pintura pura", e sua especificidade definiria o que haveria de próprio na pintura, "de maneira trans-histórica e universal". Essa redução, no entanto, ao que seria o âmago da pintura, resultaria na "mais larga generalização, cujo nome era abstração em geral". Logo em seguida, observa o crítico belga, a escultura se tornaria, também abstrata (In: 1996, p. 152).

133 Podemos pensar na apresentação de Morris como algo que se insere na definição que Aristóteles dá de tragédia: "a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada (...) com atores atuando e não narrando" (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

onde se exibam seja o mais tradicional possível. Por outro lado, uma pintura ou escultura em bronze podem ser mostradas fora do espaço do museu sem grande prejuízo ao seu significado, e o mesmo pode ser dito de uma peça teatral ou um número de dança mais convencionais, que muitas vezes têm êxito ao serem apresentados na rua ou adaptados para o cinema ou televisão.

5.7

Em 1976 Samuel Beckett publicou *Trio fantasma* (*Ghost Trio*), pela editora Grove Press, de Nova York. A obra, escrita em inglês, no ano anterior, tem o subtítulo: *Uma peça para televisão*.¹³⁴ Não é o primeiro nem o último texto do autor feito para esse veículo: onze anos antes ele havia escrito *Eh Joe*, e em 1977 publicaria, pela Faber and Faber, de Londres, *...mas as nuvens...* (*...but the clouds...*).

O título da obra é uma referência a uma composição de Beethoven, *Trio para Piano nº 5 em ré maior, op. 70 nº1*, apelidado de *Fantasma* provavelmente porque teria origem numa ideia, não levada adiante pelo compositor alemão, de desenvolver uma ópera baseada em *Macbeth*, de Shakespeare.¹³⁵ A peça de Beckett nada tem da tragédia escocesa, mas tem indicações precisas de momentos onde devem ser tocados trechos (específicos) do segundo movimento (*Largo assai ed espressivo*) da música de Beethoven.

O enredo não traz nada de novo dentro da obra do autor irlandês: um homem, sem nome, sozinho em seu quarto, parece aguardar alguém. Tem a impressão de ouvir a voz da pessoa esperada, e olha ora pela janela, ora pela porta, para verificar se tal visitante (há sugestão, em um momento apenas, de que se trataria de uma personagem feminina) não se aproxima. Intercalando essas ações, ele às vezes olha no espelho que tem à parede, às vezes manuseia um gravador. Na última de suas verificadas à porta, surge a figura de um menino, que, sem entrar, apenas lhe balança a cabeça duas vezes e se vai. A peça termina com a imagem do protagonista novamente sozinho em seu quarto.

¹³⁴ BECKETT, 1986, p. 405.

¹³⁵ KNOWLSON, 1996, p. 621-622.

Segundo seu biógrafo, James Knowlson, o título que Beckett havia dado à obra originalmente era *Tryst*,¹³⁶ palavra inglesa que significa *encontro amoroso*. No entanto, tendemos a pensar que aquela que o protagonista aguarda pode não ser exatamente uma mulher (mas o fantasma de uma mulher, a morte, uma musa relutante – como propõe Knowlson, ou o que quer que seja), o que nos faz lembrar não apenas no caráter mítico, mas na fábula em si da primeira peça do autor, *Esperando Godot*, de 1952. *Trio fantasma*, num certo aspecto, é uma variação sobre Godot. Uma versão mais enxuta, onde tudo se concentra nos movimentos de um homem.

No entanto, *Trio Fantasma* não é teatro para ser filmado – a obra é construída naquilo que é próprio da linguagem televisiva (ou cinematográfica): há mais texto indicando cortes e tomadas em *close* do que falas.

5.8

A estrutura de *Trio fantasma*, num certo sentido, se sobrepõe à fábula. A peça é dividida em três atos, sendo, ela própria, um trio. Os segmentos, nas rubricas, são chamados de *I Pré-ação*; *II Ação*, e *III Re-ação*.

Na primeira parte (ou *Pré-ação*), uma voz feminina se apresenta: “Boa noite. Minha voz é fraca (...) Ela não vai aumentar nem diminuir, não importa o que aconteça.”¹³⁷ Em seguida ela apresenta “o quarto familiar”, onde acontecerá toda a ação. Ela fala como se coordenasse o movimento de câmera – diz “chão”, e há um corte para um *close* do chão; diz “porta”, e a câmera mostra, de perto, a porta, e nisso consiste todo o primeiro ato, passando pela figura masculina, sentada no banquinho, apresentada com a mesma ênfase (ou, na verdade, falta de ênfase) que o assoalho, a poeira, a janela ou a cama. O ato se encerra com uma imagem geral do quarto, como havia começado.

A segunda parte (ou *Ação*), começa com a câmera no mesmo lugar em que o ato anterior havia terminado, e com a voz feminina anunciando “Ele

¹³⁶ Ibidem, p. 621.

¹³⁷ Ibidem, p. 408, em minha tradução.

agora vai achar que a ouve”,¹³⁸ e em seguida o homem reage, levantando a cabeça, virando-se para a porta, “numa posição tensa”. Assim como no ato anterior a voz parecia comandar ou antecipar os movimentos da câmera, aqui ela faz o mesmo com os movimentos do homem: “Agora para a porta”, e ele vai até lá; “Agora para a janela”, e para lá ele se desloca; “abra”, e ele a abre.

No terceiro ato (ou *Re-ação*) não há fala. Até agora (e portanto em toda a peça) a voz feminina foi a única que se ouviu, pois o protagonista nada diz, a não ser através de movimentos, muitas vezes mecânicos, indicados repetidamente pelo texto. O próprio modo com que as rubricas são escritas sugere essa mecanicidade: “2. A música para. Ação II. 2. 5 segundos”, isto é, a mesma ação que a do segundo momento do segundo ato, que consiste em levantar a cabeça bruscamente, voltar-se, “ainda encurvado, na direção da porta, com expressão fugaz, e posição tensa, por 5 minutos.”¹³⁹

Embora o homem em seu quarto se mostre inquieto e seu rosto apresente expressões, o que vemos é seu movimento, e não suas motivações, como se a peça fosse, na verdade, uma coreografia para uma pessoa e para a câmera. Todos os movimentos dele no terceiro ato são repetidos de movimentos anteriores, do segundo ato, o que os esvazia de dramaticidade e mesmo de significado (a única novidade é a chegada do menino, no último instante da peça), como quando a voz anunciava “chão”, para a câmera nos mostrar, no momento seguinte, o chão.

Beckett teria mencionado para Knowlson,¹⁴⁰ na ocasião da gravação de *Trio fantasma*, o texto de Heinrich von Kleist, “Sobre o teatro de marionetes”. Nele, um dos personagens afirma haver no movimento de um títere graça e beleza inalcançáveis para um homem. Um boneco jamais poderia ser “um bailarino afetado”, pois é desprovido da consciência de si, que faz do homem uma criatura em constante desequilíbrio:

(...) a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do

138 Ibidem, p. 410, em minha tradução.

139 Ibidem, p. 412, em minha tradução.

140 1996, p. 632.

movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são, como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade; um dom valioso, que se procura em vão na maior parte dos nossos bailarinos.¹⁴¹

O protagonista do *Trio Fantasma*, de acordo com Beckett, segundo Knowlson, apresentaria dois movimentos, alternadamente: ele seria ora “seguro, econômico e fluido”, ora “abrupto e abobalhado”, nos momentos em que ele crê “tê-la ouvido.”¹⁴² O conflito do homem em seu quarto estaria em não ser, de todo, uma marionete. Seu caráter patético resultaria do fato de ser incapaz de dar a todos os seus gestos a precisão e a certeza de uma coluna que, simplesmente, tomba.

5.9

Insulto ao Público (Publikumsbeschimpfung) é um texto teatral escrito em 1966 pelo austríaco Peter Handke, quando ele tinha apenas vinte e quatro anos. Pode ser encarada como pertencente à mesma linhagem que *Coluna* ou que os *readymades*.

À primeira vista, a obra de Handke é uma antipeça. Não há exatamente personagens, mas quatro oradores e um texto para ser falado – um texto contínuo, sem indicação de qual dos atores deve dizer este ou aquele trecho. Nem há indicação, aliás, de que idade eles devem ter ou aparentar ou se devem ser homens ou mulheres. A única orientação deixada pelo autor é que “A ordem na qual eles falam é deixada a suas próprias escolhas. Eles têm que preencher um papel quase que igual”.¹⁴³

Há, no entanto, muitas rubricas dando indicações precisas sobre os momentos que antecedem a peça em si: como deve estar a sala quando o público chegar (“Entrando na sala, os espectadores encontrarão o ambiente habitual que precede o início de um espetáculo”), como deve ser

¹⁴¹ KLEIST, 2005, p. 20.

¹⁴² 1996, p. 633.

¹⁴³ In: OLIVEIRA, 2005, p. 78.

a iluminação fora do palco (“A luz deveria se apagar progressivamente e tão tardiamente quanto possível. Seria aconselhável diminuir gradualmente”), e mesmo como os funcionários do teatro devem agir (“os gestos das funcionárias (...) que fecharão as portas serão marcados por uma gravidade toda especial. Entretanto, não é preciso que isto seja interpretado como um gesto simbólico”). Há até instruções de como deve ser o público:

Os espectadores cujo vestuário não estaria cuidado, não teriam acesso à sala. Essa noção de vestuário é para ser interpretada, bem entendido, no seu sentido mais amplo. Não se deve chamar a atenção e menos ainda chocar pela sua maneira de estar vestido. Os homens usarão um terno escuro, uma camisa branca e uma gravata pouco vistosa. As senhoritas evitarão – se possível – as cores berrantes.¹⁴⁴

O texto dito pelos oradores, sempre direto para o público, é pontuado por negações. Afirma aquilo que o espetáculo supostamente não é: “Vocês não ouvirão nada que não tenham ouvido aqui antes”, “Vocês não verão nenhum espetáculo”¹⁴⁵. Eles também descrevem, de uma forma bastante direta, o que acontece na sala: “Vocês estão sentados em fila”, “Vocês olham numa certa ordem”, “Vocês nos vêem falando e nos ouvem falando”¹⁴⁶.

É como se os oradores trabalhassem para que o espetáculo fosse visto da maneira mais literal possível (“Estas bordas do palco não representam um mundo. Elas são parte do mundo. (...) O vazio deste palco não significa nada”¹⁴⁷). Semelhante ao que encontramos em muitas obras de arte conceitual, contemporâneas à peça, o espetáculo consiste em falar do que ele é (e o que ele não é, ou não seria) de forma bastante árida, como uma espécie de programa ou lista de operações. Mal se pode chamar os oradores de personagens, pois eles falam como, no texto de Kleist, as marionetes movem seus membros, como pêndulos, ausentes de consciência de si e conflitos internos.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 76.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 79.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 80.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 82.

O espectador, a princípio, se vê numa situação cuja estranheza consiste em encontrar as coisas com seus devidos nomes, como se não houvesse lugar para representação (“Nossas batidas de coração não aparentam ser batidas de outro coração. (...) Nós somos os porta-vozes do autor”¹⁴⁸). No entanto, o que ele faz é chamar nossa atenção para o quanto do próprio teatro tem de representação – e como tudo aquilo que tange não apenas à peça, mas ao ato de ir ao teatro, já pertence ao âmbito do espetáculo. O teatro, com suas cortinas, funcionárias atenciosas, programa impresso, aplausos, público, compõe uma paisagem, um fundo, na qual se insere uma figura, a peça teatral, da mesma forma que a *Fonte* de Duchamp tem como cenário a sala de museu. Tanto num caso quanto no outro, a figura não prescinde de seu fundo correspondente. Ela não só não deixa de ser uma representação (a obra de Duchamp é um urinol que representa não uma fonte, mas uma obra de arte), como convida o espectador a ver o que está à sua volta (a plateia da peça de Handke, o museu onde se insere o urinol), também como representação. Não por acaso, os oradores de *Insulto ao Público* nos advertem: “Esta é uma metáfora. Vocês servem como alvo de nossas metáforas. Vocês servem como metáforas.”¹⁴⁹

Ainda na peça de Handke, em diversos momentos é anunciado aquilo para que o título já havia preparado o público: antes de a peça acabar, ele será afrontado. Isso não tarda em acontecer, e os insultos vêm aos borbotões, variando entre termos a princípio ofensivos (“seus bajuladores (...) hipócritas (...) fascistas (...) anti-democratas”), e cômicos ou *nonsense* (“acessórios de banheiros” (...) chefes (...) arquitetos do futuro”), e terminando, sem mais, com uma despedida: “Aqui vocês foram bem-vindos. Nós lhe agradecemos. Boa noite”¹⁵⁰.

5.10

Durante a Primeira Guerra Mundial, nos espetáculos e exposições dadaístas em Zurique, o público muitas vezes era insultado. Hans Richter (1888-1976), ele próprio um integrante do movimento, cita seu colega

148 Ibidem, p. 83.

149 Embora o significado não seja o mesmo, lembro uma entrevista de 1989, em que o artista plástico Jeff Koons (1955-) fala em “usar o público como *readymade*” (MUTHEIOUS, 1992, p. 24).

150 In: OLIVEIRA, 2005, p. 105-109.

Hugo Ball (1886-1927), descrevendo uma exibição, em 1917: “A galeria é pequena demais para tantos visitantes, embora os preços das entradas sejam elevados. Um poeta alemão insulta os visitantes, chamando-os de ‘camelos’”.¹⁵¹ Em 9 de abril de 1919, na última apresentação Dadá do grupo de Zurique, o próprio Richter assume a tarefa de lançar improperios aos espectadores: “Nesta apresentação, xinguei o público comedidamente, e a nós de modo modesto, mandando o público para o inferno.”¹⁵²

A pompa e o tom protocolar da peça de Handke, todavia, é totalmente diverso, senão oposto, à anarquia dadaísta. O movimento Dadá ainda se mostrava, de alguma forma tributário do romantismo, com a visão do artista como uma espécie de fora-da-lei, ou “inimigo do mundo”, como escreveu Baudelaire.¹⁵³

A postura de Handke, com seu espetáculo teatral (não uma manifestação ou uma performance), é de distanciamento. É como se artista (através de seus *porta-vozes*), insultasse a plateia por que é isso que se espera dele, uma vez que o público adaptou seu gosto à rebeldia das vanguardas. Não há aqui a crença na possibilidade de uma antiarte. Os oradores de Handke insultam o público como quem cumpre sua função, e a estranheza está no tom respeitoso, no fato de aquilo permanecer como uma peça de teatro, prezando boa parte de suas convenções¹⁵⁴. A agressividade de Dadá reside no xingamento, enquanto que na peça de Handke, o desconforto é causado pelo boa-noite de despedida, pelo tom cortês da funcionária. Pelo fato de aquilo ser, no final das contas, arte – como um urinol na sala de exposições.

¹⁵¹ RICHTER, 1993, p. 45.

¹⁵² Ibidem, p. 104.

¹⁵³ In: GAY, 2008, p. xvii.

¹⁵⁴ Numa entrevista a Graça Magalhães-Reuther, publicada no jornal O Globo em 01/12/1991, Handke diz que “a peça não é um insulto ao público. É uma paródia sobre a plateia de teatro, bastante influenciada pelas canções dos Beatles e dos Rolling Stones” (In: TRIGO, 1994, p. 108).

6. *Stella by starlight*

6.1

Em setembro de 1966,¹⁵⁵ a revista *Art News* publica uma entrevista com Frank Stella e Donald Judd.¹⁵⁶ Os dois artistas, o primeiro então com 38 anos, e o outro, com 30, já são bastante conhecidos. Stella havia participado em 1959 da histórica mostra *Sixteen Americans*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com seus quadros monocromáticos negros, e nos anos seguintes expusera na galeria Leo Castelli, também em Nova York, outras séries de pinturas, também executadas em tintas industriais, em telas de formato recortado. Judd, por sua vez, havia ganhado notoriedade não apenas pela sua produção plástica, mas por textos teóricos e resenhas de exposições, publicados nas revistas *Arts Magazine*, *Art International* e na própria *Art News*.¹⁵⁷

A entrevista é hoje um texto de referência para o chamado minimalismo norte-americano. Lembra de certa forma um manifesto, à maneira das vanguardas,¹⁵⁸ e as falas de Judd são responsáveis por muito desse tom. É clara a insistência em apontar o que distancia a obra de ambos os artistas¹⁵⁹ da tradição europeia, representada pelo geometrismo de Vasarely (1908-1997). O pintor húngaro diversas vezes é tomado como um exemplo do que haveria de “antiquado” e ultrapassado,¹⁶⁰ por ser, como atesta Judd, tributário de um pensamento racionalista, cartesiano,

155 Um ano antes dos textos “Recentness of sculpture”, de Clement Greenberg e “Art and objecthood”, de Michael Fried. 1966 também é o ano da exposição *Primary Structures*, no Jewish Museum, em Nova York, com obras de Judd, Dan Flavin (1933-1996), Ellsworth Kelly, Robert Morris, Walter de Maria (1935-), Sol LeWitt, John McCracken (1934-), Carl Andre (1935-), Tony Smith (1912-1980), entre outros, associados direta ou indiretamente com o que se convencionou a chamar de minimalismo.

156 A entrevista, editada na revista *Art News* por Lucy Lippard, havia acontecido dois anos antes, conduzida pelo crítico Bruce Glaser, e fora transmitida pela rádio WBAI-FM, de Nova York, com o título “Novo niilismo ou nova arte?” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 123)

157 “Specific Objects”, talvez o mais importante de seus textos, havia sido publicado em 1965, em *Arts Yearbook* 8.

158 Num determinado momento, Judd se refere à sua “objeção à tradição ocidental”. (Ibidem, p. 133); em outro, Stella atesta que “as ferramentas de artista ou o pincel tradicional do artista e talvez até mesmo a tinta a óleo estão desaparecendo muito rapidamente” (Ibidem, p. 129).

159 Não apenas dos próprios Judd e Stella, mas de alguns de seus contemporâneos, sempre norte-americanos ou radicados nos Estados Unidos. É implícita, na fala de ambos os artistas, a oposição Europa X EUA, representando, respectivamente, uma visão anacrônica de um lado e uma nova sensibilidade, do outro.

160 “[...] não conheço nada que eu goste menos...”, diz Stella, se referindo a Vasarely e a arte que, a seu ver, ele representa (Ibidem, p. 123).

sem lugar no mundo contemporâneo.¹⁶¹

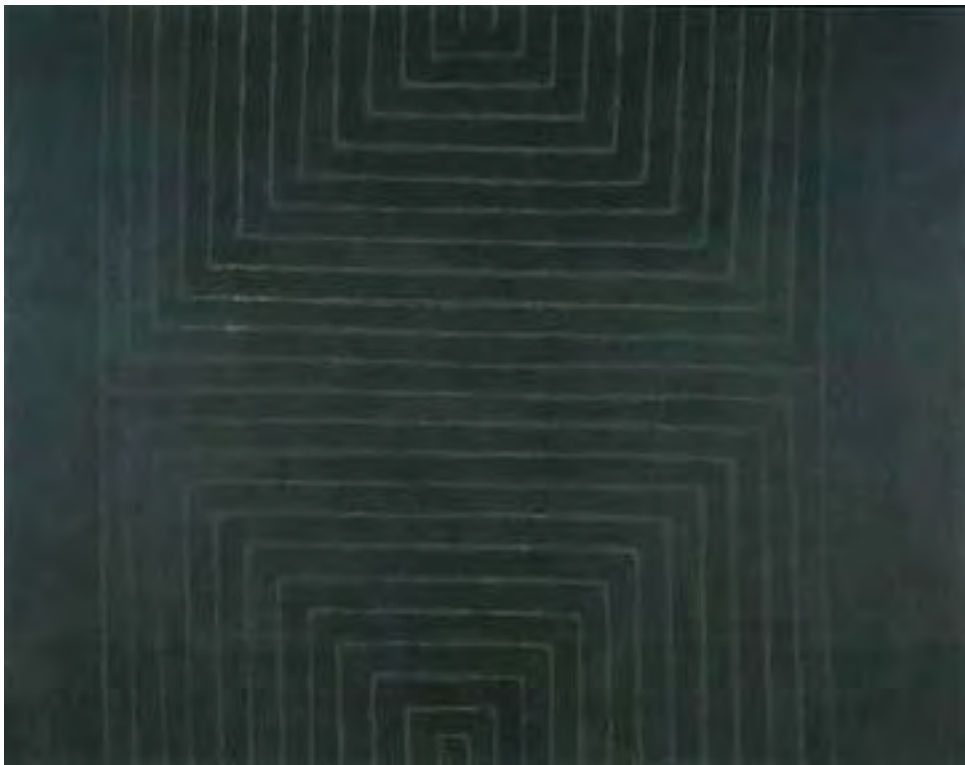


Figura 99. Frank Stella, *Morro Castle*, 1958. Esmalte sintético preto sobre tela, 240 x 274,2 cm. Kunstmuseum, Basel.

Um dos principais problemas do tipo de arte da qual Vasarely seria um símbolo estaria em sua composição, baseada em relações entre partes e todo, em busca de equilíbrio, resquício do caráter metafórico e “humanista” da tradição, onde “a presença de algo além da pintura estava sempre implicada dentro da pintura.”¹⁶² A busca de equilíbrio, como sintetiza Stella, resultaria numa espécie de jogo, onde “você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto.”¹⁶³

A “nova pintura”, diz Stella (e as aspas são dele), para escapar desse jogo,¹⁶⁴ tende a ser simétrica, passando ao largo de efeitos ópticos

¹⁶¹ Nas palavras de Judd, corresponderiam a “um certo tipo de pensamento e de lógica que hoje estão bastante desacreditados como modo de se compreender como o mundo é”. “Questões para Stella e Judd”, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 125.

¹⁶² BATCHELOR, 2001, p.17.

¹⁶³ In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.124.

¹⁶⁴ Stella: “O fator equilíbrio não é importante. Nós não estamos tentando manobrar as coisas.” (in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.124)

e outras espécies de “malabarismos”, dissipando o “antropomorfismo implícito, evidente até na mais abstrata arte europeia.”¹⁶⁵ Impessoal em sua execução, a “nova pintura” enfatizaria a “singularidade da ‘coisa inteira’ em detrimento de uma arte de partes organicamente relacionadas.”¹⁶⁶ Ela daria, assim, uma pá de cal ao que restaria de ilusionismo na arte do ocidente.

É dessa entrevista uma frase de Stella, que termina se tornando emblemática, embora nem sempre citada em seu contexto:

[...] A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela *está* realmente lá. Trata-se, de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo.¹⁶⁷ Está se fazendo uma coisa. Isso tudo devia ser considerado ponto pacífico. [...] Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia em seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê.¹⁶⁸

Levando em conta apenas esse trecho, imaginamos que o que interessa a Stella é, sobretudo, a pintura enquanto *coisa* – em oposição à concepção tradicional do quadro como uma janela, uma ilusão. Muitos espectadores já haviam identificado isso em suas telas. Em 1964, Donald Judd escreve que embora Stella afirmasse fazer pinturas, elas sugeriam chapas ou lajes (em inglês, *slabs*).¹⁶⁹ O fato de apresentarem chassis mais grossos que o habitual, projetando o plano do quadro 6,5 cm para a frente

165 2001, p.17.

166 Ibidem, p. 17.

167 Uso aqui a tradução de Pedro Sússekind (In: 2006, p. 122-138). No entanto, convém citar a frase original: “Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he’s doing.” O termo *objectness* (In: STILES; SELZ, 1996, p. 121), equivale a *objecthood*, usado por Michael Fried, em “Art and objecthood”.

168 In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 130-131.

169 Judd, que nesse momento produzia obras tridimensionais, que ele próprio chamava de *objetos específicos* (negando que fossem pinturas ou esculturas), havia começado como pintor. “Estou usando o espaço real [*actual*], porque quando estava fazendo pinturas não conseguia encontrar um jeito de evitar uma certa dose de ilusionismo nas pinturas. Achava que essa também era uma qualidade da tradição ocidental e eu não a desejava.” (“Questões para Stella e Judd”, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 128).

da parede, contribuiria para reforçar ainda mais a tridimensionalidade das peças.¹⁷⁰ Seus quadros se apresentariam como coisas – o que, ao menos na opinião de Judd, seria apropriado, pois “uma pintura não é uma imagem.”¹⁷¹

Stella, todavia, em outro momento da entrevista com Glaser e Judd, parece demonstrar alguma ambivalência em relação à condição de objeto da pintura. Diz não gostar “de coisas que enfatizam as qualidades materiais”, e vai além ao afirmar que chega a se esquecer do próprio suporte de suas telas, à medida que “o ato visual” acontecendo nelas se torna “forte o suficiente”. Quanto melhor for a pintura, conclui, menos ela chamaria atenção para sua fisicalidade.¹⁷²

O esquecimento ou *desaparecimento* da matéria da tela parece ser uma condição importante para que uma pintura tenha êxito. Aparentemente contradizendo Judd, Stella se queixa de que a presença da tela nua pode ser algo desanimador (“a qualidade física da lona de algodão atrapalha”), e mais adiante diz ter escolhido usar chassis mais grossos por razões aparentemente inversas às que Judd apontara: queria provocar, com isso, um afastamento do quadro em relação ao plano da parede, criando uma “espécie de sombra”, enfatizando a superfície, tornando a obra “mais pintura e menos objeto.”¹⁷³

6.2

Em 1978, mais de dez anos depois, o pintor norte-americano Philip Guston (1913-1980) contesta a tão citada frase de Stella, à qual se refere

170 “A projeção, a ausência de efeitos espaciais (...) faz com que as pinturas se pareçam com objetos” – a frase é de Judd, do texto “Local History”, publicado originalmente em Arts Yearbook VII, em 1964. É citada por Thierry de Duve, em seu livro “Kant after Duchamp” (1996, p. 237). De Duve também cita outro texto seu, “In the Galleries”, datado de 1963, onde ele define uma pintura de Stella como “algo de um objeto, uma coisa única, não um campo com algo em seu interior” (Ibidem, p. 237). Bruce Glaser partilha da mesma opinião, no que se refere ao efeito dos chassis nas obras de Stella. Na entrevista, ele afirma para o pintor: “Frank, os seus chassis são mais espessos do que o comum. Quando as suas telas têm formas externas particulares ou são recortadas no meio, isso lhes dá uma presença marcadamente escultórica” (Ibidem, p. 135)

171 Judd, novamente, em seu texto “Objetos Específicos”, de 1965, referindo-se à obra de Stella, (In: 2006, p. 123)

172 “Eu perco de vista o fato de que as minhas pinturas são feitas em tela – e vejo apenas as minhas pinturas”, afirma Stella na entrevista. “Se o ato visual que está acontecendo na tela for forte o suficiente”, prossegue o artista, “não chego a ter uma sensação muito forte com relação à qualidade material da tela. Ela de certa forma desaparece.” “Questões para Stella e Judd”, in: 2006, p. 133.

173 Ibidem, p. 135.

como um “clichê popular e melancólico,”¹⁷⁴ numa palestra na Universidade de Minnesota:

Em minha experiência, uma pintura não é feita, de modo algum, com cores e tinta (...) A pintura não está numa superfície, mas num plano que é imaginado. Ele se move na mente. Ele não está lá fisicamente, de modo algum. É uma ilusão, uma mágica, então o que você vê não é o que você vê.¹⁷⁵ ”

Guston talvez não tivesse lido a entrevista completa dos dois artistas mais jovens, e certamente não ouviu sua transmissão pelo rádio. Ele fala em resposta à frase solta, lida num artigo, onde são reproduzidas uma obra sua e outra de Stella.

Lembremos, no entanto, da aparente contradição de Stella quando fala em fazer de sua obra “mais pintura e menos objeto”, depois de ter afirmado que “qualquer pintura é um objeto”. Estaria ele, com isso, sugerindo que uma pintura, ao contrário do que afirma Judd, é uma imagem? Seria seu plano, em oposição a um objeto, algo que “se move na mente”? E o caráter de objeto da pintura, que deveria ser enfrentado ou visto como ponto pacífico?

6.3

“Terror” é o nome de um conto de Vladimir Nabokov (1899-1977), escrito por volta de 1926.¹⁷⁶ Em suas cinco páginas, o narrador, que permanece anônimo, descreve algumas sensações que, com o tempo, passou a sofrer.

¹⁷⁴ “Philip Guston Talking”, in: STILES; SELZ, 1996, p. 249.

¹⁷⁵ Minha tradução do inglês: “In my experience a painting is not made with colours and paint at all. (...) The painting is not on a surface, but on a plane which is imagined. It moves in a mind. It is not there physically at all. It is an illusion, a piece of magic, so what you see is not what you see.” Ibidem, p. 249.

¹⁷⁶ O conto, escrito originalmente em russo, foi publicado pela primeira vez nesse idioma em 1927, numa revista de emigrados em Paris. Em 1974, foi publicado em inglês, no livro *Tyrants destroyed and other stories*, em tradução do próprio autor com seu filho, Dmitri. As citações nestas páginas são da tradução de Jorio Dauster deste livro em inglês, publicado no Brasil pela Companhia das Letras com o título “Perfeição e outros contos”. Nesta edição, o próprio Nabokov observa que o conto surgiu pelo menos doze anos antes do romance *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, com o qual tem nítidas semelhanças. O autor do conto, entretanto, de maneira mordaz, atesta que sua obra não compartilha de “nenhum dos defeitos fatais desse romance” (1996, p. 99).

De madrugada, depois de gastar horas em sua escrivaninha, concentrado em seu trabalho,¹⁷⁷ ele é assaltado por uma espécie de alheamento de si próprio. Olha para o espelho, por exemplo, e não se reconhece. Como consequência, é tomado por “um sentimento de pavor”.

Apesar de o protagonista afirmar viver uma existência feliz, junto a uma mulher que ama, a experiência desagradável acaba se tornando recorrente. Sempre acontece “tarde da noite”, e nunca pelas manhãs, quando ele se barbeia, como se uma das condições para que o terror se instaurasse fosse a suspensão do hábito e de sua “influência anestésica.”¹⁷⁸

Os acometimentos, entretanto, tidos como “bastante comuns”, pelo narrador, acabam se revelando prenúncios do que vem mais tarde, no ponto alto do conto. Sozinho numa cidade desconhecida, num país estrangeiro, para onde fora enviado a trabalho, o protagonista, depois de cinco noites mal dormidas, sai para caminhar e vive seu “supremo terror”:

Quando cheguei à rua, súbito vi o mundo como ele realmente é. Você sabe, nós nos confortamos ao nos dizermos que o mundo não poderia existir sem nós, que ele só existe na medida em que existimos, apenas na medida em que podemos representá-lo para nós mesmos. A morte, o espaço infinito, as galáxias, tudo isso é assustador exatamente porque transcende o limite de nossa percepção. Bem, nesse dia terrível em que devastado por uma noite insone pisei no centro de uma cidade incidental, e vi casas, árvores, automóveis, pessoas, minha mente súbito recusou-se a aceitá-las como “casas”, “árvores”, e assim por diante — como alguma coisa vinculada à vida humana de todos os dias. Minha linha de comunicação com o mundo rompeu-se, eu estava sintonizado numa faixa de onda e o mundo na sua própria faixa, e *aquele* mundo não fazia sentido. Vi a verdadeira essência de tudo. Olhava para as casas e elas tinham perdido seu significado habitual — isto é, tudo o que pensamos ao olhar para uma casa: determinado estilo arquitetônico, o tipo de aposentos que contém, se é feia ou confortável; tudo isso se evaporara, deixando apenas uma casca absurda, da mesma forma que subsiste apenas um som absurdo quando se repete por tempo suficiente a mais comum das palavras sem atentar para seu sentido: *casa*, *caasa*, *caasaa*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Nunca o narrador fala exatamente qual é sua profissão. Num momento ele se diz “um poeta” (Ibidem, p. 103) e em outro fala em viagens ao exterior a trabalho (Ibidem, p. 102).

¹⁷⁸ PROUST, 1999, p. 16.

¹⁷⁹ In: NABOKOV, 1996, p. 105.

Ele se vê, súbito, sem saber como, diante do hotel onde havia se hospedado. Alguém fala seu nome e lhe entrega um papel: um telegrama. Lê, então, que a mulher que ama está morrendo. De pronto, a sensação pavorosa se esvai, e o mundo ao seu redor se lhe parece “ordinário e inofensivo.”

Depois de voltar à sua cidade e ver a jovem agonizar, ele se percebe livre de seu “terror único”; a morte de sua amada o salvara da insanidade: “o simples sofrimento humano preencheu minha vida tão completamente que não sobrou espaço para nenhuma outra emoção.”¹⁸⁰

O sofrer, em outras palavras, se colocou entre ele e as coisas, impedindo que ele as visse novamente “em toda a sua aterrorizante nudez e aterrorizante absurdidade,”¹⁸¹ e ordenou sua existência, devolvendo ao mundo seus contornos antropomórficos. O que ele vê, enfim, voltou a ser algo além do que ele vê.¹⁸²

6.4

A característica fundamental da pintura modernista, para Clement Greenberg, é a ênfase em sua planaridade. Para ele, é próprio do modernismo um impulso de autodefinição e reflexividade, algo que seria visível em todas as áreas do conhecimento, e não apenas nas artes. Desde o final do século XIX, cada arte tratava de explorar seus próprios limites, restringindo-se cada vez mais àquilo que lhe é intrínseco. A pintura modernista caminharia na direção de uma pintura “pura,”¹⁸³ livre de características que poderiam ser encontradas, por exemplo, em outras artes, como a escultura, a literatura, o teatro. Cada arte, no decorrer do século XX, buscaria em si sua própria essência e sua própria autonomia.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 107.

¹⁸¹ Ibidem, p. 106.

¹⁸² O conto, entretanto, termina com a intuição do protagonista de que sua experiência com o terror anuncia outra ainda mais profunda, da qual “não haverá salvação” (Ibidem, p. 107).

¹⁸³ As aspas são do próprio Greenberg, que escreve em seu texto “Pintura modernista”: “Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. ‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical [*with a vengeance*].” (In: 1997, p. 102) Em 1993, numa entrevista em vídeo com Ann Hindry, o crítico comentou o uso de aspas e seu ponto de vista expresso em “Pintura modernista”, escrito mais de trinta anos no passado: “Usei a palavra ‘puro’ entre aspas porque não sei o que ela quer dizer, mas foi uma ficção útil para os artistas. Quanto à arte que faz uso de outros meios, tudo depende do resultado.” (Ibidem, p. 148)

Na visão de Greenberg, desde Courbet, a pintura, num movimento autocrítico, progressivamente havia se despedido do que trazia sobretudo de literatura¹⁸⁴ (abrindo mão de seu caráter anedótico) e de escultura (abandonando a ilusão de volume), encontrando na “planaridade inelutável da superfície”¹⁸⁵ sua essência. Afinal, só ela seria “única e exclusiva da arte pictórica”, não “partilhada com nenhuma outra arte.”¹⁸⁶

A chamada *pintura de cavalete*, que “recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta (...) organiza aparências tridimensionais,”¹⁸⁷ estaria a caminho da obsolescência, na medida em que o artista modernista não constrói seu quadro como um palco italiano em miniatura,¹⁸⁸ incrustado na parede, mas “achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade.”¹⁸⁹

O caráter planar, numa pintura modernista, saltaria aos olhos. Seria perceptível antes de qualquer outra coisa: se “diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura.”¹⁹⁰

“A pintura agora”, escreve Greenberg em 1954, “se tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos;”¹⁹¹ seu espaço se restringe ao “plano real e material que é a

184 Thierry de Duve, no ensaio “The Monochrome and the blank canvas”, observa que “nos escritos mais antigos de Greenberg, quando ele defendia a superioridade da arte abstrata, a palavra ‘literatura’, não significava apenas conteúdo narrativo mas também ‘ideias’, todo tipo de assunto psicológico e mesmo ‘as lutas ideológicas da sociedade’, abrangia tudo o que a pintura tinha de dispensar para então ser ‘pura’”. (In: 1996, p. 208)

185 Em seu texto “Pintura modernista”. In: FERREIRA; COTRIM. 1997, p. 103.

186 Ibidem, p. 103.

187 Em seu texto “A crise da pintura de cavalete”, publicado pela primeira vez em 1948, e depois reunido em seu livro *Arte e cultura*, editado em 1961. In: GREENBERG, 1996, p. 164.

188 No texto “Abstrato, figurativo e assim por diante”, escrito em 1954, e que também integra o livro *Arte e cultura*, Greenberg faz uso (nem pela primeira nem última vez) da comparação do espaço da pintura tradicional, “de Giotto a Courbet”, com o espaço do palco italiano: “Olhava-se através desta superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo o que restou ao pintor para trabalhar sobre.” (In: 1996, p. 147)

189 Ibidem, p. 164.

190 Em “Pintura modernista” (in: 1997, p. 103).

191 Em “Abstrato, figurativo e assim por diante” (In: 1996, p. 147).

verdadeira [*actual*] superfície da tela.”¹⁹² No modernismo, enfim, “o meio se revela físico”, e a pintura, assim como a escultura, “buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente.”¹⁹³

Greenberg, contudo, não quer dizer com isso que uma pintura é um objeto, como propõe, num dado momento, Stella (e, com mais convicção, Judd). Ele identifica, sim, a ênfase no caráter “físico” e “literal” das pinturas modernistas, como uma oposição ao ilusionismo da pintura tradicional¹⁹⁴ e, por outro lado, insiste na tendência de cada arte na direção de sua “pureza” e autossuficiência, restringindo-se cada vez mais àquilo que lhe é próprio. Ora, se pensarmos em levar a ideia de literalidade no espaço da pintura às últimas consequências, pensaremos num quadro como uma coisa pendurada na parede: um objeto tridimensional, como uma caixa. Mas não é esse o modo como Greenberg vê o espaço da pintura modernista.

Para preservar as “fronteiras” entre cada uma das artes,¹⁹⁵ Greenberg restringe a “literalidade” e a “fiscalidade” da pintura modernista ao seu plano. Quando afirma que o espaço pictórico modernista é “literal”, quer dizer que é planar, e não que vemos o quadro em sua condição de objeto: quando escreve, em um de seus textos mais antigos, que a ênfase nas artes visuais “deveria incidir sobre o físico, o sensorial”, não tem em mente, exatamente a pintura como *coisa*. A “fiscalidade” a que se refere se encontra apenas na superfície das telas – e não no quadro, em sua totalidade.¹⁹⁶ A ultrapassagem desse limite (uma pintura que se mostrasse

192 No texto “Rumo a um mais novo Laocoonte”, escrito em 1940 (In: 1997, p. 56). Isso, porém, não significa que a ilusão de profundidade tenha desaparecido por completo da arte da pintura: ao olharmos, por exemplo, retângulos pintados com cores diferentes (como numa pintura de Mondrian) podemos ter a impressão de que uns se colocam mais distantes que outros, como se ocupassem planos diferentes. Isso, no entanto, se trataria de “uma ilusão óptica, não uma ilusão realista (“Pintura modernista”. In: 1997, p. 56). “O espaço pictórico ainda chega a enganar seu olho”, afirma Greenberg, mas agora apenas “através de meios ópticos e não pictóricos” (em “Abstrato, figurativo e assim por diante”, in: 1996, p. 147). “A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta, e as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão.” (“Pintura modernista”. In: 1997, p. 106)

193 Em “Rumo a um mais novo Laocoonte” (in: 1997, p. 54).

194 “O significado mais profundo dessa transformação é que, num período em que ilusões de todo o tipo estão sendo destruídas, é preciso renunciar também aos métodos ilusionistas da arte”, escreve Greenberg em 1944, no texto “Arte abstrata” (In: 1996, p. 64).

195 “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras”, escreve Greenberg em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, (In: 1997, p. 53).

196 Leo Steinberg, em seu texto “Outros Critérios”, escreve sobre a concepção de planaridade para Greenberg: “De que trata a ‘planeza pictural’? Obviamente não se refere à curvatura zero do plano físico – um gato andando sobre quadros de Tiepolo e de Barnett Newman obtém o mesmo suporte de cada um. O que se subentende, evidentemente, é uma planeza idealizada, a percepção da planeza na imaginação.” (In: STEINBERG, 2008, p. 114)

enfaticamente como um objeto tridimensional afixado à parede, por exemplo) levaria o quadro para fora da “jurisdição” da arte da pintura,¹⁹⁷ e a obra se confundiria com um objeto comum.¹⁹⁸

Para Greenberg, as definições dos limites do que é pintura, do que é escultura, arquitetura, teatro, não seriam rígidas e inalteráveis (elas teriam, aliás, sofrido diversas modificações ao longo do século XX), mas seriam necessárias – fundamentais para que a obra de arte faça sentido como tal, e não seja vista como uma coisa qualquer (como, enfim, um objeto):

As normas ou convenções essenciais da pintura são também as condições limitativas a que a pintura deve atender para ser experimentada como pintura. O modernismo descobriu que é possível ampliar esses limites indefinidamente antes que um quadro deixe de ser um quadro e se transforme num objeto arbitrário; mas descobriu também que quanto mais amplos são esses limites, mais explicitamente eles têm de ser observados e indicados.¹⁹⁹

O espaço pode ser planar, não ilusionista, “literal”; uma gota de tinta pode se nos apresentar como uma gota de tinta,²⁰⁰ e ainda assim o *que você vê*, para Greenberg, *não será* (apenas) *o que você vê*, se a obra se situar dentro dos limites da arte da pintura. O simples fato de estarmos olhando uma determinada peça colocada na parede *como uma pintura* seria o suficiente para fazer com que o que estamos vendo seja *mais* do que estamos vendo. A inserção no âmbito da arte é capaz de fazer com

197 Num texto de 1948, uma resenha para uma exposição de colagens cubistas, realizada no MoMA, em Nova York, o jovem Greenberg mostrava uma outra visão. Admitindo o que Yve-Allain Bois chama de a “passagem da pintura para o reino das coisas”, o crítico nova-iorquino escreve sobre os trabalhos de Picasso de 1912: “A pintura estava sendo transformada, no curso de um processo rigorosamente coerente, com uma lógica própria, numa nova espécie de escultura”. Minha tradução do original inglês: “Painting was being transformed, in the course of a strictly coherent process with a logic of its own, into a new kind of sculpture” (apud BOIS, 1991, p. 16).

198 DUVE, 1996, p. 273.

199 Em “Pintura modernista” (in: 1997, p. 105).

200 Em 6 de abril de 1971, no primeiro dos nove seminários que Greenberg apresentou em Bennington College, Greenberg afirmou: “O artista destaca as qualidades físicas da pintura em vez de tentar encobrir o fato de que ela é tinta sobre uma tela ou que a tela está esticada num chassi, ou o que quer que seja. (...) Ao chamar atenção para esses fatos por uma via artística (...) não se aproxima de sua identidade própria – a identidade própria da tela ou da pintura, o pigmento natural – mais do que quando pinta uma taça *trompe l’oeil* sobre tela. Mais uma vez, a obra de arte nos engana tal como uma gota de mercúrio (...)” (In: GREENBERG, 2002, p. 142-143)

que a própria fisicalidade dos objetos se dissolva.²⁰¹

Fazendo um paralelo com a narrativa de Nabokov, a definição e demarcação dos limites que separam obras de arte e objetos comuns seriam importantes para evitar a instauração do *terror*. Assim, o personagem não correria o risco de ver o mundo “como ele realmente é”, despido de sentido, enxergando num telegrama apenas um pedaço de papel manchado de tinta, e não uma mensagem sobre sua amada.

6.5

As chamadas *pinturas negras* de Stella, com suas superfícies absolutamente planares, seus meios, puramente “físicos”, parecem ilustrar claramente o que Greenberg identifica como o rumo da pintura modernista, e para alguns autores representavam o paroxismo do pensamento greenberguiano.²⁰² O crítico, porém, jamais se interessou por essas obras do jovem artista, afirmando apenas que não seriam “boas o suficiente.”²⁰³

Teriam esses quadros “transgredido o limite e se aproximado demais dos *objetos arbitrários*”? Ou, mais provavelmente, eles coincidiriam tanto com o pensamento de Greenberg que o colocariam numa situação desconfortável, fazendo com que sua descrição histórica (especialmente no texto “Pintura modernista”) parecesse “prescritiva, e mesmo normativa?”²⁰⁴

Se o destino da pintura modernista seria enfatizar o plano, Stella com suas telas que se assemelham a “lajes”, alcançariam o último estágio, levando sua arte a um lugar de onde não seria possível ir adiante. A pintura chegaria ao seu ponto final, e a aventura acabaria com algum

201 Num texto de 1958, Greenberg compara a pintura abstrata de seu tempo com os mosaicos bizantinos, afirmando que os autores dessas obras “excluíam apelos à experiência literal contra a transcendente”, enquanto o artista de meados do século XX parece “excluir apelos a qualquer coisa que não seja o literal”. No entanto, “em ambos os casos a distinção entre o imediato e o mediato tende a se desfazer. Quando algo se torna tudo, também se torna menos real, e o que a pintura abstrata mais recente parece repisar é a discutibilidade do material e do corpóreo.” No texto “Paralelos bizantinos”, em 1961 reunido em seu livro *Arte e cultura* (In: 1997, p. 178).

202 O artista norte-americano Joseph Kosuth (nascido em 1945), em seu texto “Art after philosophy”, de 1969, via falta de lógica no “desinteresse” de Greenberg, “considerando suas teorias”, pelas pinturas de Frank Stella e também pelas de Ad Reinhardt, além de obras de “outros, aplicáveis ao seu esquema histórico.” (In: STILES; SELZ, 1996, p. 842)

203 Em carta a Thierry de Duve, citado no ensaio “The monochrome and the blank canvas”, em *Kant after Duchamp* (1996, p. 203)

204 Quem levanta essas duas hipóteses, provavelmente apostando na veracidade de ambas, é Thierry de Duve, no texto “The monochrome and the blank canvas” (Ibidem, p. 204 e 217).

desapontamento. O artista, não mais um visionário, teria se tornado um estraga-prazeres, trazendo para o presente aquilo que pertencia a um futuro que deveria ser para sempre hipotético.

Ora, se concebemos a arte modernista como algo que tende a se voltar a ela própria, num movimento reflexivo, buscando seu *grau zero*, numa sucessão de passos, cada um mais radical que o anterior,²⁰⁵ nós antevemos desse modo o seu fim.²⁰⁶ O crítico Yve-Alain Bois, em seu ensaio chamado “Pintura: a tarefa do luto”,²⁰⁷ vê no início da pintura abstrata – e em seu prolongamento mais radical, o quadro monocromático – o vislumbre ou “um desejo” de sua morte. Não foram, de fato, poucos os que viram ou proferiram sinais do ocaso da pintura: Duchamp, Rodchenko (1891-1956), Oiticica,²⁰⁸ Lygia Clark (1920-1988),²⁰⁹ Mondrian (1872-1944), Ad Reinhardt (1913-1967), entre muitos outros.²¹⁰

Bois, no entanto, observa que a morte encenada ou entrevista no quadro abstrato ou monocromático talvez não seja da pintura, mas do

205 Baudelaire, segundo Yve-Alain Bois, “que concebia a história como uma cadeia ao longo da qual cada arte individual se aproximava gradativamente de sua essência” (BOIS, 2009, p. 281), teria sido o primeiro a observar esse tipo de movimento, muito antes do cubismo e da arte abstrata. Esse entendimento do autor de *Flores do Mal*, que Bois chama de teleológico e historicista, tem em seu centro a “ânsia pelo novo” (Ibidem, p. 283), e na sucessão das vanguardas na primeira metade do século XX isso era o mesmo que *ânsia pelo mais radical*. Thierry de Duve fala em “abandonos sucessivos” que fizeram a história do modernismo: “do chiaroscuro por Manet, da perspectiva por Cézanne” (1991, p. 154), e em seguida da figuração e da *artesanaria (craft*, em inglês) por Malievich e Mondrian. A pintura da vanguarda, segundo de Duve, “afirmava novos valores onde parecia negar valores antigos; e essa afirmação, essa construção, não tinha outra necessidade de justificativa além da aparente destruição da tradição” (ibidem, p. 154). Uma destruição apenas aparente, pois tudo o que havia sido abandonado *já estaria morto*, “assassinado não pelos pintores, mas por condições históricas, sociais, econômicas, tecnológicas que, desde o crescimento da industrialização, tornou a pintura um ofício impossível”.

206 “Uma vez (...) que o modernismo tenha recebido o que lhe é de direito, seu tempo terá acabado”, escreveu o filósofo alemão Walter Benjamin (apud: BOIS, 2009, p. 283).

207 In: BOIS, 2009, p. 275-295.

208 Hélio Oiticica (1937-1980), em 1961, interpreta a visão de Mondrian: “Dizia ele (Mondrian) que o artista não objetivo, que quisesse uma arte verdadeiramente não naturalista, deveria levar seu intento às suas últimas consequências”. A “*solução* não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo, que seria como ‘a beleza da vida’” [grifo meu]. “O artista”, prossegue o autor dos parangolés, “verse-á às voltas com o problema do quadro e sentirá, conscientemente ou não, a necessidade da sua destruição ou da sua transformação, o que no fundo é a mesma coisa, por dois caminhos diferentes.” (OITICICA, 1986, p. 27)

209 A primeira parte da “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar tem como título, aliás, “Morte da pintura”, tendo essa ideia como ponto de partida (in: 2007, p. 90).

210 Destes artistas que enumerei, todos iniciaram suas carreiras como pintores, e apenas Duchamp, salvo engano, não pintou um monocromo. Não por acaso, Duchamp, entre eles, jamais preconizou o fim da pintura. No entanto, em textos e comentários seus, em sua atitude de abandonar os pincéis em 1912, e sobretudo em sua própria obra, ele põe em cheque a situação da pintura no século XX. Thierry de Duve, em seu texto “The monochrome and the blank canvas”, tece paralelos entre as ideias de monocromo, tela em branco e *readymade* (in: 1996, p. 199-279). Entre autores de pinturas monocromáticas, atreladas ou não à ideia de fim da pintura, podemos ainda citar Malievich, Jasper Johns, Rauschenberg, Yves Klein, Ellsworth Kelly, Gerhard Richter, Blinky Palermo, Robert Ryman – além de Frank Stella, entre muitos outros.

modernismo, com sua visão historicista e teleológica, que apesar de não ter sido criada por Greenberg, encontrava nele seu grande expoente. A pintura abstrata não anunciaria o fim do jogo (a pintura), mas da partida (a pintura modernista).²¹¹

Talvez por isso Greenberg silencie diante das pinturas de Stella. O fim da pintura ou o fim do que ele entende como modernismo, para ele talvez desse no mesmo – e melhor, quem sabe, fosse se manter afastado.

6.6

Em meados do século XX, escreve Greenberg em 1967, os *objetos arbitrários* fascinavam os artistas. A ponto de alguns pintores, a partir dos primeiros anos da década de 1950, se permitirem chegar perto da fronteira de onde um quadro deixa de ser arte e se transforma em um objeto comum.²¹² A experiência dessa vertigem – algo como a prova do fruto da árvore do conhecimento – teria resultado em algumas telas monocromáticas.²¹³

Segundo Greenberg, a proximidade com o *não artístico* teria se originado nas pinturas de Jackson Pollock (1912-1956) e dos chamados expressionistas abstratos. Nas pinturas desses artistas teria se tornado palatável a aparência de “acidente” e de “vazio” – e tornou possível e até familiar que “uma planaridade monocromática”, como a que vemos numa porta, fosse declarada um quadro, e assim contemplada como arte. O espectador percebeu que aquilo que à primeira vista lhe provocava desprezo ou indignação ganhava, muito rapidamente, um aspecto familiar e aceitável. Esse processo teria se repetido muitas vezes, e cada vez mais rapidamente que a anterior, na segunda metade do século XX.

Alguns artistas da geração seguinte teriam visto na aparência de arbitrariedade e no fato de certas pinturas não se parecerem com arte uma qualidade, e não um defeito. A partir de então, o limite entre a arte

²¹¹ In: 2009, p. 292.

²¹² Segundo Greenberg, isso teria acontecido na pintura, e não na escultura, por aquela viver, naquele momento, um período de “maior auto-confiança.” (do texto “Recentness of sculpture”. In: BATTCKOCK, 1995, p. 182)

²¹³ Os autores de pinturas monocromáticas desse período citados por Greenberg são Rollin Crampton, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Sally Hazlett e Yves Klein.

e a *não arte* não apenas foi buscado pelos artistas, como, na leitura de Greenberg, a *aparência não artística* passou a ser considerado como uma espécie de virtude, um sinal de algo *avançado* ou *ousado*.

A pintura, o terreno onde o crítico norte-americano situava as batalhas mais radicais do modernismo, não seria um local possível para esse novo conflito tomar parte, pois qualquer coisa que possa ser apresentada como um quadro é vista imediatamente como arte.²¹⁴ Um mau quadro, ou um quadro absurdo, ainda é um quadro e, portanto, arte. Logo, a *aparência não artística* deveria ser procurada em outro território.

Artistas como Donald Judd e muitos outros de sua geração mantinham um pensamento que trazia muito do historicismo modernista. Embora a ideia que tivessem de arte se desenvolvesse em oposição a Greenberg, originava-se de sua concepção de modernismo.²¹⁵ “Eles [os minimalistas] devem ter sentido”, escreve Thierry de Duve, “que era impossível seguir o caminho da pintura modernista sem ir além da planaridade literal das pinturas negras ou em alumínio de Frank Stella.”²¹⁶ Só lhes restaria, nesse ponto, abandonar a pintura e produzir obras tridimensionais, deliberadamente procurando transgredir o limite onde, “um quadro deixa de ser um quadro” e se torne um objeto arbitrário.²¹⁷ Mas seria esse limite passível de ser ultrapassado?

214 Em seu texto “Depois do expressionismo abstrato”, de 1962, Greenberg escreve: “Ficou estabelecido, ao que tudo indica, que a irredutibilidade da arte da pintura consiste apenas em duas normas ou duas convenções que lhe são pertinentes: a planeza e a delimitação da planeza. Em outras palavras, a simples observação destas duas normas é suficiente para criar um objeto que pode ser percebido como um quadro: sendo assim, uma tela esticada ou pendurada já existe enquanto quadro, sem que necessariamente seja um quadro bem resolvido.” (GREENBERG, 1986, p. 115)

215 Thierry de Duve, em seu ensaio “The monochrome and the blank canvas” fala no “anti-greenberguianismo greenberguiano” de Judd: “(...) his greenbergian anti-greenbergianism left him no choice other than to opt for modernism against formalism. Ideed, the terms of the alternative are set by the Greenbergian doctrine.” (ibidem, p. 238).

216 Minha tradução do inglês: “They must have felt that it was impossible to be a significant artist without being a painter and at the same time that it was impossible to pursue modernist painting without going beyond the monochromatic literal flatness of Stella’s black and aluminum paintings” (ibidem, p. 204).

217 Ainda segundo de Duve, para que fosse possível para esses artistas a um tempo continuar sendo modernistas e romper com Greenberg, eles passam a “afirmar essa arbitrariedade como uma qualidade em si (ibidem, p. 205) Como resposta ao que Greenberg chama de *objetos arbitrários*, Judd desenvolveria o conceito de *objetos específicos*, atribuindo um caráter positivo ao que o crítico via como o oposto da arte.

6.7

Greenberg, claro, não é o único a se preocupar com a fronteira que divide uma obra de arte e um objeto comum. Diversos outros autores, desde as décadas de 1950 e 1960, influenciados ou não por ele, tratam do assunto. Nesse período, parece haver um sentimento de que nunca obras de arte e objetos comuns haviam sido tão próximos – a ponto de um se confundir com o outro. Isso pode ser visto em inúmeros lugares, a começar pelo redescobrimento da obra de Marcel Duchamp, passando pelos trabalhos de Jasper Johns e Robert Rauschenberg e o consequente surgimento da chamada arte pop e do minimalismo. E também as obras de Joseph Beuys (1921-1986) e do grupo Fluxus, e dos brasileiros Helio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Willys de Castro (1926-1988).

Nem sempre, convém lembrar, essa aproximação é vista como um sinal de perigo. Não são todos os artistas e teóricos que a identificam como o primeiro alerta para o terror nabokoviano.

6.8

No Brasil, em 1959, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, autor do “Manifesto Neoconcreto”, movido pelas obras recentes de Lygia Clark, escreve o ensaio “Teoria do não-objeto”, publicado pela primeira vez no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Nele, são antecipadas algumas ideias que apareceriam mais tarde, nos Estados Unidos, em textos como “Objeto específicos”, de Donald Judd, e “Art and objecthood”, de Michael Fried.²¹⁸

“Teoria do não-objeto” começa com uma rápida análise dos primeiros anos do modernismo, levando em conta a dissolução dos objetos representados nas pinturas impressionistas, e como isso viria a resultar no cubismo e na arte abstrata – onde, o quadro, propriamente, vem a se apresentar, cada vez mais, como um objeto. Há semelhanças com o Greenberg de “Rumo a um mais novo Laocoonte” (de 1944) e de “Pintura modernista” (que seria escrito no ano seguinte, em 1960), sendo uma diferença fundamental a ênfase de Gullar à arte de tendência construtiva,

²¹⁸ Publicados, pela primeira vez, em 1965 e 1967, respectivamente.

em especial Mondrian e Malieovich.²¹⁹

Esses dois artistas, segundo o poeta brasileiro, ao radicalizarem as experiências cubistas,²²⁰ buscavam o fim da oposição entre figura e fundo e, portanto, o fim da representação, de fato: não intentavam “erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo,”²²¹ delimitado pela moldura, mas realizar suas obras no “espaço real.”²²² Se a contradição figura-fundo nunca se resolve de todo, o “espaço real”, ao menos, é conquistado. Isso, no entanto, não quer dizer que Gullar veja com bons olhos a coincidência entre uma obra de arte e um objeto comum. Pelo contrário: como Greenberg, ele afirma que as duas coisas são fundamentalmente diferentes, e vê em sua aproximação o fim da arte.

Também como o crítico norte-americano, Gullar vê os *readymades* de Duchamp e os objetos surrealistas negativamente, pois nessas obras o caráter de objeto (*objecthood*, como Fried viria a chamar, quase dez anos depois) acabaria se sobrepondo à ação artística. Duchamp e os surrealistas *transfigurariam* um objeto banal, elevando-o à condição extraordinária de arte; num momento seguinte, todavia, o caráter de objeto acabaria emergindo, e a “obscuridade característica da coisa” voltaria a envolver a obra, “reconquistando-a para um nível comum.” “Nesse front”

219 Thierry de Duve, em seu livro *Pictorial Nominalism*, observa que Greenberg, em seus textos, faz pouquíssimas referências a Malieovich. “Greenberg”, escreve de Duve, “rejeitava violentamente Duchamp e fez o que pôde para evitar situar Malieovich dentro de sua ideia particular da história do modernismo, que enxergava culminando com a ‘pintura de tipo americano’ e no ilusionismo planar de Olitski.” Em minha tradução do inglês: “Greenberg violently rejected Duchamp and did his best to avoid situating Malevich within his particular conception of the history of modernism, which he saw as culminating in ‘American-type painting’ and in the flat illusionism of Olitski” (DUVE, 1991, p. 156)

220 No cubismo, Gullar identifica duas tendências contrárias: a de eliminar completamente a representação de objetos, e a de transformar os objetos em signos, mantendo assim o espaço (o “ambiente pictórico”) da representação. Neste último movimento, Gullar vê a pintura chamada tachista ou abstracionista informal (onde o poeta identifica uma “face conservadora e reacionária”), enquanto o primeiro seria levado adiante por Mondrian e Malieovich. (In: GULLAR, 2007, p. 91-94)

221 Ibidem, p. 92.

222 Nem Malieovich nem Mondrian, segundo Gullar, no mesmo texto, de 1959, teriam chegado plenamente a esse objetivo: “Na verdade, nos quadros de Mondrian e Malieovich permanece a oposição da figura geométrica sobre um fundo metafórico, de representação. Digo metafórico porque o espaço, ali, simboliza o espaço do mundo, da mesma maneira que as formas simbolizam os objetos.” (Ibidem, p. 96) No mesmo texto, mais adiante, o poeta admite que a oposição figura-fundo não é passível de ser abolida: “No plano da percepção essa contradição é insolúvel, uma vez que o fundo é condição mesma do perceber: tudo que se percebe está sobre um fundo.” (Ibidem, p. 97) Em 2007, num texto que comenta o anterior, o poeta identifica no paroxismo da suposta ambição da pintura de Malieovich e Mondrian o fim da pintura: “Pintar um quadrado branco sobre um fundo branco era a tentativa de eliminar a contradição figura-fundo, ou seja, eliminar toda e qualquer figuração. Sucede que tudo o que se percebe, percebe-se sobre um fundo, o que torna a superação de tal contradição uma tarefa impossível. O passo adiante seria o quadro totalmente branco, ou seja, o fim da pintura.” (Ibidem, p. 46)

de uma longa guerra contra o objeto,²²³ conclui Gullar, “os artistas foram batidos pelo objeto.”²²⁴ Talvez aí, algo como as primeiras manifestações do *sentimento de pavor*, do protagonista de Nabokov, começassem a se manifestar.

Mesmo que a obra de arte modernista, segundo Gullar, habite o *espaço real* (“o mundo”²²⁵), e não um espaço metafórico, ela jamais deveria se confundir com um objeto comum, com o risco de encontrar o mesmo destino dos *readymades* e dos objetos surrealistas. Uma obra de arte teria de ser um “objeto especial”, que empreste ao espaço “uma significação e uma transcendência.”²²⁶ É isso o que faz o que Gullar chama de *não-objeto*.

Nem toda obra de arte, e nem mesmo toda obra de arte modernista seria um *não-objeto*.²²⁷ Esse nome se aplicaria mais precisamente “àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte,”²²⁸ ou seja, que escapariam do âmbito (ou *jurisdição*) da pintura, escultura, fotografia, ou o que fosse. Neste ponto se encontra a principal diferença entre o pensamento de Gullar e de Greenberg, pois o brasileiro vê com esperança justamente aquilo que o norte-americano refuta.

O *não-objeto*, por outro lado, se distanciaria do objeto comum por não ter uso²²⁹ nem apresentar o caráter “impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito,”²³⁰ próprio das coisas. Teria um pé no mundo das coisas e o outro no mundo da linguagem: nas palavras de Nabokov, estariam “sintonizados na mesma faixa de onda” que o espectador, e por isso sua presença não seria opaca aos seus olhos.

“Transparente à percepção”, ao contrário de uma *coisa*, o *não-objeto* não se mostra indiferente ao homem; pelo contrário, “solicita”

223 Seria interessante fazer um paralelo entre o que Gullar, em “Teoria do não-objeto” se refere como “luta contra o objeto”(Ibidem, p. 91), e que Fried chama, em “Art and objecthood”, de “guerra”, travada entre o teatro ou a teatralidade com a arte modernista (In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 830).

224 2007, p. 92.

225 Ibidem, p. 97.

226 Ibidem, p. 92.

227 Gullar, entretanto, afirma que “toda obra de arte tende a ser um não-objeto” (ibidem, p. 94.)

228 Ibidem, p. 94.

229 “(...) o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.” (Ibidem, p. 94)

230 Ibidem, p. 94.

a sua ação, e incorpora-a à sua significação. “A contemplação” de um não-objeto, escreve Gullar, “conduz à ação que conduz a uma nova contemplação.”²³¹ O próprio papel do público muda, diante de um não-objeto, a ponto de o autor do texto se perguntar se a palavra *espectador* ainda seria apropriada. Ao menos em tese, vivenciar um *não-objeto* seria uma experiência contrária ao terror nabokoviano.

6.9

A visão de Greenberg sobre o modernismo é contestada enfaticamente por Leo Steinberg, ainda na década de 1960. Em seu texto “Outros critérios”,²³² Steinberg acusa o ensaio “Pintura modernista” de simplificar exageradamente a atividade artística dos “últimos cem anos”, e refuta a ideia de ser próprio do modernismo o recolhimento de cada disciplina à *sua própria jurisdição*. É justamente o século XX, argumenta, que vê o nascimento de metodologias pluridisciplinares, como ecologia, cibernética, psicolinguística e engenharia bioquímica.

Steinberg se opõe, de modo ainda mais veemente à leitura que Greenberg faz do espaço da pintura moderna, em oposição ao espaço da pintura tradicional. Em primeiro lugar, “Outros critérios” coloca em cheque a visão esquematizada e “polemicamente ingênua”²³³ que Greenberg apresentaria da obra dos grandes mestres. Este apresentaria os antigos como “ingenuamente preocupados com truques visuais”²³⁴, atribuindo à arte moderna “a um só tempo a honestidade superior de levar em conta o suporte plano da pintura e a disciplina intelectual mais madura de auto-análise.” Afirmar que os artistas do passado não enfatizavam seus métodos de criação e se restringiam sobretudo à construção de um espaço ilusionista na pintura, usando a arte “para ocultar a arte”, segundo Steinberg, seria o mesmo que dizer que “Dante, Shakespeare e Yeats usaram a métrica e a

²³¹ Ibidem, p. 99.

²³² A maior parte do texto de Steinberg, intitulado “Outros critérios”, se baseou numa palestra que ele proferiu no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em março de 1968. O trecho final, intitulado “O plano do quadro de tipo flatbed”, foi publicado pela primeira vez em 1972, na edição de março da revista Artforum. O texto inteiro foi publicado novamente no mesmo ano, como parte do livro de mesmo título (STEINBERG, 2008, p. 79).

²³³ Ibidem, p. 106.

²³⁴ Ibidem, p. 106.

rima meramente para contar histórias.”²³⁵ Nem os modernistas abriram mão do assunto em suas obras, nem os antigos careciam de autoconsciência formal: “toda pintura importante, ao menos dos últimos seiscentos anos”, afirma Steinberg, “aplicou-se assiduamente em ‘chamar a atenção para a arte.’”²³⁶ Arte, afinal de contas, teria sido “sempre sobre arte.”²³⁷

Ilusão e planaridade estariam presentes tanto na pintura do passado quanto na recente, e justamente a pintura chamada ilusionista teria um forte teor autocrítico. Os grandes mestres, mantendo em suas telas uma tensão entre superfície e profundidade, procurariam manter “um dualismo explícito, controlado, sempre visível.” “Uma pintura ilusionista de qualidade” não apenas provocaria a sensação de profundidade, mas também apresentaria “artifícios destinados a suspender a ilusão”, fazendo com que o espectador registrasse as duas coisas ao mesmo tempo. Em outras palavras, reconhecemos simultaneamente as pinceladas e o espaço tridimensional numa pintura de Tiziano (1490-1576), Rembrandt (1606-1669) ou Velázquez (1599-1660), e nesse jogo é que estaria o fundamento da chamada *arte ilusionista*, autorreferente e autocrítica, como “toda arte de importância, pelo menos desde o Trezentos.”²³⁸

6.10

Steinberg evita o caráter teleológico ou prescritivo do pensamento greenberguiano; não vê a arte do passado, distante ou próximo, como uma linha reta apontando para uma só direção. Não afirma que um quadro modernista não seria menos ou mais planar do que a pintura do passado, mas reduz consideravelmente a importância que Greenberg atribui à planaridade, admitindo que a visão do quadro como uma superfície plana não apenas seria antiga, muito anterior ao modernismo, como teria um papel importante na própria construção da arte ilusionista.

Entretanto, no final de seu texto, Steinberg fala sobre o que considera uma concepção nova, característica dos anos 1960, do plano do quadro. Estaria em curso uma verdadeira mudança no espaço da

²³⁵ Ibidem, p. 97.

²³⁶ Ibidem, p. 101.

²³⁷ Ibidem, p. 106.

²³⁸ Ibidem, p. 106.

pintura, mais radical do que o que ocorre no alto modernismo. Um quadro, desde o Renascimento até as colagens cubistas de Picasso, seria uma representação de “algum tipo de espaço do mundo,” lido sempre no plano da parede, correspondendo à postura de uma pessoa ereta. A parte superior de uma pintura corresponderia “à altura de nossas cabeças,”²³⁹ enquanto seu extremo inferior se localizaria próximo a nossos pés. Nesse sentido, mesmo “quadros de Rothko, Still²⁴⁰, Newman, de Kooning e Kline”²⁴¹, assim como de Morris Louis²⁴² e Pollock, ainda se nos apresentam “de cima para baixo”. Ainda, enfim, de alguma forma, como uma janela.²⁴³

Na década de 1950, alguma coisa diferente teria começado a acontecer. Algo que seria perceptível em algumas pinturas de Rauschenberg e Dubuffet (1901-1985). Seus quadros, embora ainda exibidos pendurados à parede, não simulariam mais campos verticais, mas horizontais e, “do mesmo modo como um jornal”, não dependeriam “da correspondência com a posição humana de cima para baixo.”²⁴⁴ O que reconhece como um novo tipo de espaço, Steinberg chama de plano *flatbed*²⁴⁵:

O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.²⁴⁶

²³⁹ Ibidem, p. 116.

²⁴⁰ Clyfford Still (1904-1980), pintor norte-americano

²⁴¹ Willem de Kooning (1904-1997) e Franz Kline (1910-1962), pintores norte-americanos, sendo o primeiro de origem holandesa.

²⁴² Morris Louis (1912-1962), pintor norte-americano.

²⁴³ Steinberg afirma que mesmo Pollock tendo pintado muitas de suas obras no chão do ateliê, logo depois ele as afixava à parede, e “convivia com a pintura em seu estado vertical, como com um mundo confrontando sua postura humana” (Ibidem, p. 116).

²⁴⁴ Ibidem, p. 117.

²⁴⁵ *Flatbed* é como se chama, em inglês, a placa horizontal de um prelo: “uma placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão” (ibidem, p. 116).

²⁴⁶ Ibidem, p. 117.

Se ainda veríamos uma pintura de Matisse como uma janela, encararíamos uma obra de Rauschenberg como um quadro de avisos ou uma bancada de trabalho; não como um mundo que se abre para nós, mas como uma superfície passível de ser marcada pela ação humana, remetendo mais ao *fazer* que ao *ver*. Essa transformação *do conteúdo*, e não *da forma* do plano do quadro, salienta Steinberg, expressaria “a mudança mais radical no tema da arte, a passagem da natureza à cultura,”²⁴⁷ e teria seus precedentes nas *Ninféias* de Monet, nas telas de Mondrian, nas colagens de Picasso e de Kurt Schwitters (1887-1948). A “condição de coisa” seria visível, sobretudo em Duchamp; seria possível identificar “um aspecto da significação de uma mudança de noventa graus em relação à postura humana” mesmo em certos trabalhos seus (aos quais Steinberg se refere como “obras”, entre aspas) que antes teriam sido vistos apenas como provocações, como seu famoso urinol, “inclinado para cima como um monumento”, intitulado *Fonte*.

O plano do quadro abandonaria seu caráter ideal, como existia no pensamento de Greenberg. Ele seria “um simples dado,”²⁴⁸ e “não deveria ser um problema maior do que a planeza de uma escrivanhinha desordenada ou um assoalho não varrido.”²⁴⁹ Pinturas estariam, de fato, se apresentando como *coisas*: o objeto de arte, “agora plenamente subordinado por seu entorno”, seria “declarado finalmente como uma coisa real, investido de mais ‘realidade’ do que a mera arte jamais teve.”²⁵⁰ E no entanto, não há, da parte de Steinberg, ao menos em 1968, nenhum sinal de alarde, nenhuma visível ameaça à existência da arte, como viam Greenberg e Fried. Pelo contrário: o plano *flatbed* seria mais condizente com a realidade atual, “permitiria ao mundo entrar novamente,” visaria “à consciência imersa no cérebro da cidade.”²⁵¹

247 Ibidem, p. 117.

248 Steinberg cita um escrito de Duchamp, onde há a irônica sugestão de “usar um Rembrandt como tábua de passar roupa” (ibidem, p. 118). Convém apontar a aproximação com o que Stella fala na entrevista, ao afirmar que o caráter de objeto do quadro “devia ser considerado ponto pacífico.” (In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 131.

249 STEINBERG, 2008, p. 121.

250 Ibidem, p. 89.

251 Ibidem, p. 122.

6.11

Não que Steinberg não tenha visto anteriormente com relutância essa nova significação do plano pictórico, temendo, como Greenberg e Fried, que isso colocasse a arte, ou ao menos a pintura em risco. Num texto escrito em 1962,²⁵² dez anos antes de suas considerações sobre Rauschenberg e o plano *flatbed*, o autor descreve sua versão do terror nabokoviano: o desconforto que experimentou diante da primeira mostra individual de Jasper Johns, em 1958, quando foram mostrados pela primeira vez seus quadros representando bandeiras, alvos, números e letras.²⁵³

As pinturas pareciam lhe fazer mal: provocavam-lhe “uma sensação nítida de ameaça de perda ou privação.”²⁵⁴ A ausência de qualquer espécie de ilusionismo nas obras de Johns parecia provocar uma mudança irreversível, não apenas no rumo da arte dali em diante, mas fazia com que ele encarasse de forma diferente obras de arte do passado: “o que realmente me deprimia, escrevia Steinberg, “era o que eu sentia que esses trabalhos podiam causar a toda arte (...) as obras de De Kooning e Kline, parecia-me, eram subitamente jogadas num mesmo caldeirão com Rembrandt e Giotto. Todos eles, subitamente, se tornaram do mesmo modo pintores de ilusão.”²⁵⁵

Nas telas de Johns, é pintado apenas aquilo que é “bidimensional por natureza,”²⁵⁶ como números, letras, mapas, alvos, bandeiras. A tinta não cumpre mais o papel de “um instrumento de transformação”, e se apresenta apenas como tinta, sem nenhum sinal de metamorfose no que quer que seja: um rosto, uma ponte ou uma árvore. Mesmo uma imagem abstrata, observa Steinberg, traria em si algum grau de ilusão. Afinal, “quando Franz Kline pinta uma faixa de tinta preta”, a tinta “é transfigurada”. Mesmo que não saibamos o que a faixa representa, ela seria “ao menos a trajetória de uma energia ou parte de um objeto movendo-se num espaço branco ou contra ele”. Em qualquer pintura, desde o Renascimento, seja

²⁵² O texto é “A arte contemporânea e a situação de seu público”, que em 1972 foi publicado no livro *Outros critérios* (ibidem, p. 21-37).

²⁵³ A exposição, chamada *Jasper Johns: paintings*, ocorreu na Galeria Leo Castelli, em Nova York, entre janeiro e fevereiro. Foi a primeira mostra individual do artista, então com 27 anos de idade.

²⁵⁴ Ibidem, p. 31.

²⁵⁵ Ibidem, p. 32.

²⁵⁶ Ibidem, p. 66.

abstrata ou figurativa, a tinta e a tela representariam sempre “mais do que elas mesmas.”²⁵⁷ Isso não ocorreria naqueles trabalhos de Johns, que se apresentavam como coisas, próximas da “palpabilidade pura,”²⁵⁸ sem mais “metamorfose”, nem “mágica do material.” Isso, ao menos naquele momento, Steinberg encarava como “a morte da pintura, uma parada brusca, o fim do caminho.”²⁵⁹

Mas não era a morte, nem o fim do caminho. Steinberg vê sua angústia se esvaír na medida em que passa a enxergar outras coisas na pintura de Johns além de seu anti-ilusionismo – ou melhor, enxergar questões que se impunham por conta de seu anti-ilusionismo: como, por exemplo, o desafio de se “estimar o valor estético de, digamos, uma gaveta fixada numa tela.”²⁶⁰ O mundo torna a mostrar a presença humana,²⁶¹ e o crítico se livra do terror quando deixa de ver apenas o que vê: não tem mais diante de si apenas um pedaço de papel, mas um telegrama com uma notícia, mesmo que triste, da mulher amada.

6.12

Pinturas de artistas como Johns e Rauschenberg representam momentos de transição também para o crítico paulistano Alberto Tassinari. Em sua visão, no entanto, as obras destes artistas norte-americanos não constituem pontos de ruptura, mas de depuramento. Para ele, o modernismo, desde Cézanne, aponta para uma nova espacialidade – abdicando da perspectiva linear, e buscando a porta de saída de um naturalismo que havia se desenvolvido no Renascimento italiano.

Ser moderno significa “antes de tudo antecipar um futuro ainda não

²⁵⁷ Ibidem, p. 32.

²⁵⁸ Em “Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte” (ibidem, p. 73).

²⁵⁹ Em “A arte contemporânea e a situação de seu público” (ibidem, p. 32).

²⁶⁰ No texto “Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte”, Steinberg afirma que “a rua e o céu podem ser simulados na tela; mas uma bandeira, um alvo, um 5 – estes podem ser feitos, e a pintura acabada não representará além do que ela de fato é” (ibidem, p. 50). No entanto, ao final do mesmo ensaio, afirma que uma pintura nunca é facilmente traduzível, e que Johns coloca “duas coisas pedregosas num quadro e as faz friccionar uma contra a outra de modo tão forte que a mente se inflama.” Ver um desses quadros, conclui Steinberg, “torna-se pensar” (ibidem, p. 78).

²⁶¹ Steinberg, em “Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte”, escreve: “Quando eu lhe disse recentemente que seus primeiros trabalhos me pareciam ser ‘sobre a ausência humana’, Johns replicou que isso a seu ver significaria o fracasso deles, pois implicaria que ele tinha ‘estado lá’, ao passo que ele quer que seus quadros sejam apenas objetos” (ibidem, p. 76).

dominado”, e isso não seria possível a partir de “estruturas já formadas.”²⁶² Portanto, o primeiro impulso do modernismo teria sido de oposição, de destruição do espaço pictórico tradicional, e não da construção de uma nova espacialidade. Isso, contudo, não é algo que acontece rapidamente: usando sua metáfora, o naturalismo é explodido, mas seus estilhaços ainda são visíveis em boa parte da arte da primeira metade do século XX.

O espaço da arte do alto modernismo, na opinião de Tassinari, é intermediário entre aquele dado pela tradição e o modelo moderno, lançado sobretudo pelo cubismo de 1911.²⁶³ A primeira metade do século XX seria uma espécie de “fase de formação” do espaço moderno²⁶⁴, enquanto a outra metade, a partir dos anos 1950, corresponderia à fase de desdobramento do espaço moderno. Aquilo que muitos autores chamam de pós-modernismo ou contemporaneidade, para o crítico brasileiro seria, no que se refere ao seu espaço, o resultado de uma decantação do modernismo:

O espaço da arte contemporânea – pós-moderna, para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos.²⁶⁵

A superfície dos quadros de Jasper Johns, que num primeiro momento tanto incomodaram Steinberg, com seu aspecto de *fim da ilusão*, seria o resultado direto de um processo que tem início com as colagens cubistas, e não exatamente constituem uma ruptura. A diferença estaria no fato de que nas obras de Picasso e Braque ainda restariam vestígios de ilusionismo, enquanto nas de Johns (ao menos nas décadas de 1950 e 1960) isso teria sido eliminado de vez. Em suas pinturas, as coisas “são vistas sobre um plano, não através dele – e não é um plano transparente,

²⁶² TASSINARI, 2001, p. 25.

²⁶³ Ibidem, p. 34.

²⁶⁴ Tassinari compara a primeira metade do século XX com o século XIV, quando se desenvolvem a perspectiva e o modelo do quadro como janela, que caracterizarão a pintura do alto Renascimento, no século seguinte.

²⁶⁵ Ibidem, p. 10. Logo, é natural que Tassinari veja com desconfiança o termo pós-modernismo, pois ele sugere o encerramento do ciclo da arte moderna, enquanto o que ocorreria, segundo ele, seria exatamente o oposto. Aquilo que muitos anunciaram como o fim do modernismo, corresponderia apenas ao término de seu período de formação, e o início de uma nova fase de sua história – num certo sentido, mais profundamente moderna.

mas opaco.”²⁶⁶ De modo semelhante a Greenberg, Steinberg e Gullar, Tassinari vê espaço pictórico coincidindo com a superfície da tela, e afirma de maneira sintética: “Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo.”²⁶⁷ Por volta de 1955, “a pintura moderna sempre tomará a inteireza de sua superfície à maneira de um anteparo”, e isso indicará que ela “já se encontra formada”, em sua “fase de desdobramento, e o naturalismo, por sua vez, completamente destruído.”²⁶⁸

O quadro, conseqüentemente, passa a ser exposto como “um corpo ou figura no espaço do mundo em comum.”²⁶⁹ Uma pintura ou escultura do século XVII, por exemplo, chama o espectador para dentro de si – onde encontramos um mundo bastante diverso do que habitamos. Numa obra de arte contemporânea, ainda existe, para Tassinari, o “mundo da obra,”²⁷⁰ mas ele “não transcende espacialmente o mundo em comum”: é “contíguo ao mundo cotidiano.”²⁷¹ Isso, admite o autor, implica num problema: torna-se difícil distinguir o espaço da arte contemporânea “de um espaço cotidiano qualquer,”²⁷² e o artístico corre o risco de se perder em meio ao não artístico.

Dizer, contudo, que há uma comunicação entre o espaço da obra de arte contemporânea e o espaço em comum não é o mesmo que afirmar que não existam diferença entre um e outro. A distinção, para Tassinari estaria no fato de que na arte contemporânea, assim como na arte naturalista, existe imitação.

Para que uma pintura naturalista tenha êxito, ela imita a visão que temos das coisas. Uma pintura do século XIX representando um cavalo, por exemplo, não imitaria o animal (ela o representa), mas a visão que temos dele. Uma pintura contemporânea, por sua vez, não imita uma visão, mas “o fazer da obra.”²⁷³ Explicando melhor: ao olharmos para uma tela

²⁶⁶ Tassinari prossegue: “O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede.” (ibidem, p. 29)

²⁶⁷ Ibidem, p. 29.

²⁶⁸ Ibidem, p. 30.

²⁶⁹ Ibidem, p. 39.

²⁷⁰ Ibidem, p. 92-93.

²⁷¹ Ibidem, p. 93.

²⁷² Ibidem, p. 55.

²⁷³ Ibidem, p. 70.

de um artista contemporâneo veríamos marcas “do fazer”, como traços ou colagens. “O sinal do fazer, então, *significa* o fazer, mas não é o fazer, e, dado que significa por semelhanças visuais e perceptivas, *imita* o fazer.”²⁷⁴

A noção daquilo que Tassinari chama de *espaço em obra* é bastante próxima do que Leo Steinberg chama de *plano flatbed*²⁷⁵: um espaço que remeteria mais *ao fazer* do que *ao ver*. A arte contemporânea pode ser feita dos mesmos materiais e da mesma noção de espaço que nossa vida cotidiana, mas isso não significa que nosso modo de olhar (e pensar) esses materiais (e esse espaço) seria o mesmo que empregamos no resto de nossa vida: “a arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo e o espaço em comum, mas nasce deles e retorna à vida cotidiana acrescentando-lhes novos sentidos.”²⁷⁶

6.13

A filósofa norte-americana Susanne Langer (1895-1985), em seu livro *Sentimento e forma*, publicado pela primeira vez em 1953, afirma que o espaço da obra de arte, não importa qual material ou linguagem usada, será sempre virtual.²⁷⁷

Uma obra de arte não seria exatamente um objeto, mas o que ela chama de *símbolo*: um “artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração.”²⁷⁸ Logo, o espaço da pintura, “seja ele concebido em duas ou três dimensões, dissocia-se do espaço real em que a tela ou outro portador físico da pintura existem”. Uma pincelada apenas, ou um traço de lápis é o suficiente para afastar o quadro do espaço real, neutralizar “os limites reais da visão” e engendrar uma “ilusão primária de espaço virtual”:

Estabeleça-se apenas uma linha no espaço virtual, e imediatamente estamos na esfera das formas simbólicas. A mudança mental é tão definida quanto

²⁷⁴ Ibidem, p. 72.

²⁷⁵ O que é admitido pelo próprio Tassinari, na introdução de seu livro (ibidem, p. 9).

²⁷⁶ Ibidem, p. 88.

²⁷⁷ “(...) o espaço em que vivemos e agimos não é, em absoluto, aquilo que é tratado na arte. (...) O espaço virtual é a ilusão primária de toda arte plástica.” (LANGER, 1980, p. 76)

²⁷⁸ Ibidem, p. XV.

a que fazemos, depois de ouvir um som de batidas, rangidos ou zunidos, passamos a ouvir a fala, quando subitamente, no meio de pequenos ruídos que nos rodeiam, podemos perceber uma única palavra. Todo o caráter de nosso ato de audição é transformado.²⁷⁹

Aquilo que se vê num quadro seria, para Langer, tão diverso “dos objetos materiais normais quanto uma palavra falada é diferente dos sons de passos, roçadelas e tinidos e outros ruídos que geralmente a acompanham e algumas vezes a abafam.”²⁸⁰

Langer deixa claro que essa virtualidade ocorre independentemente de a obra ser figurativa ou abstrata. Mas seria o raciocínio ainda válido para obras posteriores a seu livro, como os *combines*²⁸¹ de Rauschenberg, ou as *pinturas negras* de Stella?



Figura 100. Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955. Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençóis, com estrutura de madeira. 191 x 80 x 20,3 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

²⁷⁹ Ibidem, p. 88.

²⁸⁰ Ibidem, p. 88.

²⁸¹ Como Rauschenberg chamava suas obras em que elementos de pintura e de escultura eram *combinados*.

6.14

Greenberg, admirador de Langer,²⁸² admite, num texto de 1971,²⁸³ que muito antes do expressionismo abstrato, Duchamp teria sido a verdadeira serpente no paraíso da arte moderna, demonstrando com seus *readymades* que a diferença entre a arte e a *não arte* era, afinal de contas, uma questão de convenção. Num de seus seminários, no mesmo ano, Greenberg afirma que em sua “tentativa de escapar da arte através da arte”, Duchamp teria demonstrado que “toda e qualquer coisa poderia ser experimentada e tratada esteticamente”:

Pouco importava o que se resolvesse colocar numa galeria de arte, num ateliê ou num museu – fosse uma ervilha, uma perna de elefante, um coador, um aspirador de pó ou um simples tijolo –, qualquer coisa podia ser examinada e experimentada esteticamente.²⁸⁴

“A única coisa necessária” para isso, segundo o crítico, seria “um ato de distanciamento mental.”²⁸⁵ Um quadro, portanto, seja ele pintado de uma cor só ou deixado em branco, já nasce pertencendo à família da pintura, porque é visto como tal. Não importa se sua superfície se assemelha à parede onde ele se apóia, ou ao assoalho onde pisa o espectador: nossa predisposição para ver uma pintura faz com que esse plano, de alguma forma, se emancipe de sua corporeidade e se *mov*a, em algum grau, em *nossa mente*. Mesmo, portanto, que uma obra não se inclua num gênero de arte em *particular* – a pintura, a escultura –, mas seja *arte*, de maneira *genérica*, ela será vista esteticamente. É como se a janela de Alberti, através da qual se nos apresentava um mundo, não tivesse desaparecido, mas abandonado os contornos do quadro e adquirido os limites de uma sala de exposição. Um artista coloca objetos nessa sala como um pintor renascentista situa seus personagens no quadro – isto é, num espaço de

282 Em conferências e entrevistas tardias, Greenberg faz referência e diz admirar o pensamento de Susanne Langer. Ver GREENBERG, 2002, p. 122, 142,143, 166, 212, e em debate com Thierry de Duve, In: DUVE, *Clement Greenberg between the lines*, 1996, p. 127 e 128.

283 O texto é “Counter-Avant-Garde”, de 1971. Citado por Thierry de Duve, In: 1996, p. 294.

284 “Seminário Sete”, ou “Sétima noite” – ministrado em 15 de abril de 1971, em Bennington College. (In: GREENBERG, 2002, p. 228).

285 Algo como a “mudança mental”, de que escrevia Langer (1980, p 88).

representação.

Por isso, como observa Greenberg em 1967, mesmo as obras minimalistas não deixam de ser “passíveis de serem vistas como arte [*readable as art*] como é quase qualquer coisa hoje – inclusive uma porta, uma mesa, ou uma folha de papel em branco.”²⁸⁶ O aspecto de *não arte*, mesmo no âmbito dos objetos tridimensionais, pode, em sua opinião, ter se tornado uma espécie de meta, mas isso seria inalcançável. Obras minimalistas talvez chegassem perto (mais do que qualquer outra, quem sabe) da aparência de *não arte*, mas nunca poderiam ir além: a fronteira, ao menos dentro dos museus e galerias, não pode ser cruzada. Uma vez vista como arte, a obra jamais recupera sua inocência – ou caráter ameaçador – de objeto comum. O que vemos jamais será o que vemos, pois nosso olhar nos impede, pela mesma razão que não escutamos uma frase da mesma forma que escutamos o ruído de um automóvel. O pesadelo de Nabokov, onde o protagonista deixara de ser um homem para se tornar “um olho desguarnecido, um olhar sem rumo que se movia num mundo absurdo”,²⁸⁷ ao menos na “jurisdição” da arte, impregnada de antemão pela presença humana, talvez não seja mais possível.

²⁸⁶ Em minha tradução do original: “Minimal works are readable as art, as almost anything is today – including a door, a table, or a blank sheet of paper.” In: 1995, p. 183.

²⁸⁷ NABOKOV, 1996, p. 106.

Palavras finais

Se Picasso começasse a produzir cavalinhos de pau, como esses que as crianças usam para brincar, divaga Ernst Gombrich (1909-2001), nós os poderíamos interpretar como “demonstrações, como símbolos satíricos, como uma declaração de fé nas coisas humildes ou como auto-ironia.” Entretanto, seria impossível ver um desses cavalinhos de pau com o mesmo significado que antes. Pois, segundo Gombrich, assim que uma imagem é apresentada como arte, é criado “um novo quadro de referência do qual ela não pode escapar.” Um objeto de arte é “parte de uma instituição tão seguramente quanto o brinquedo no quarto de criança,” e uma vez colocado dentro dela, não há caminho de volta – ou ele se vê “bloqueado pelo anjo de espada flamejante.”²⁸⁸

Fonte, de Marcel Duchamp, nem sempre foi arte. Um dia, como numa historinha infantil, um objeto foi dormir como um urinol e acordou como obra de arte. O público, também, foi lançado de um mundo onde um urinol não tinha a menor relação com arte para outro, onde um objeto como esse *poderia ser* arte. Seu olhar se adaptou, sua ideia do que poderia ser um trabalho de arte se alterou, se alargou, como nessas malas em que abrimos um zíper para que mais coisas possam caber em seu interior.

Com a pintura é diferente; um quadro é arte desde sempre. Mesmo que Duchamp fale do aspecto *readymade* dos tubos de tinta produzidos pela indústria, ao olharmos um quadro, seja qual for, não importa onde, sabemos que estamos diante de uma obra de arte (ainda que possa ser uma obra de arte ruim, como insistiria Greenberg). Isso não quer dizer que, diante de pinturas, muitas vezes não tenhamos que refazer nosso conceito de arte (como aconteceu com Leo Steinberg, diante dos quadros de Jasper Johns), mas isso ocorre de outra forma. As perguntas *Isso é arte?*, ou *Isso pode ser arte?* Talvez não se imponham diante de uma pintura, mas isso não significa que muitas outras questões, quem sabe mais relevantes, não possam vir à tona.

Ainda assim, podemos afirmar que o espaço da pintura se aproximou do espaço de um objeto comum. Na segunda metade do século

²⁸⁸ Do texto “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as Raízes da forma artística”, in: GOMBRICH, 1999, p. 11.

XX, talvez como nunca acontecera antes na tradição ocidental, um quadro se tornou extremamente parecido com um objeto, e seu plano passou a ser encarado quase como qualquer outra superfície.

Jasper Johns, ao menos na década de 1950, costumava dizer que queria que seus quadros fossem vistos apenas como objetos.²⁸⁹ Afirmou, nessa época, que uma pintura deveria ser olhada da mesma forma que olhamos para um radiador.²⁹⁰ Ao lermos isso, lembramos da superfície de seus quadros, aparentemente impenetrável, sólida - mas não me parece algo para ser tomado literalmente. É possível que a pintura possa ter se tornado mais parecida com um radiador, deixando mais aparente sua condição de objeto, mas isso não quer dizer que seja possível para nós olhar as duas coisas do mesmo modo. Estamos mais dispostos a fazer o sentido inverso: ver um radiador como uma pintura. Estendemos o suficiente nossa ideia do que é pintura para que um radiador possa caber dentro dela. Se for necessário, estenderemos ainda mais, pois os limites do que é arte têm se mostrado elástico o bastante. O outro caminho, contudo, ainda parece impedido pelo anjo de espada flamejante.

289 In: STEINBERG, 2008, p. 76.

290 In: JOHNS, 1996, p. 82.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARISTÓTELES. *Aristóteles*, coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2009.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____ (ed.). *Minimal art: a critical anthology*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- BEARD, Mary; HENDERSON, John. *Antiguidade clássica: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber and Faber Limited, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Vol. 2*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1985.
- BIERCE, Ambrose. *The devil's dictionary*. Nova York: Dover, 1993.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAGE, John. *Silence*. Nova York, Wesleyan University Press, 1961.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed 34, 1998.
- DUVE, Thierry de. *Pictorial nominalism: on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- _____. *Clement Greenberg between the lines*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- _____. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- _____; _____. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- GAY, Peter. *Modernism: the lure of heresy – from Baudelaire to Beckett and beyond*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2008.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.). *Art in theory: 1900-1990 – An anthology of changing ideas*. Boston: Blackwell Publishers, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

JOHNS, Jasper. *Writings, sketchbook notes, interviews*. Nova York: The Museum of Modern Art, New York, 1996.

KIMMELMAN, Michael. *Portraits: talking with artists at the Met, the Modern, the Louvre and elsewhere*. Noiva York: Random House, 1998.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury Publishing plc, 1996.

KOSTELANETZ, Richard (ed.). *John Cage: an anthology*. Nova York: Da Capo Press, 1991.

_____. *John Cage (ex) plain (ed)*. Nova York: Schirmer Books, 1996.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), *A pintura – Vol. 8: Descrição e interpretação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MUTHESIUS, Angelika. *Jeff Koons*. Colônia: Benedikt Taschen, 1992.

- NABOKOV, Vladimir. *Perfeição e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NEWMAN, Barnett. *Selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Coleção Os Pensadores: São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *O Caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 1988.
- RICHTER, Gerhard. *The daily practice of painting: writings and interviews 1962-1993*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca D'Água, 1996.
- SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter (org.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TRIGO, Luciano (org.). *O Globo: grandes entrevistas: os escritores*. São Paulo: Globo, 1994.
- WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Catálogos de exposição

Ad Reinhardt. Texto de Yve-Allain Bois. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.

Dudi Maia Rosa: Plásticos. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Galeria Millan, 2009.

Gustave Courbet. Nova York: The Metropolitan Museum of Art/Hatje Cantz, 2008.

Jasper Johns: Gray. Curadoria de James Rondeau e Douglas Druick. The Art Institute of Chicago, 2007.

Raymundo Colares. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Still Life/Natureza-morta. Curadoria e textos de Ann R. Gallagher. Londres: British Council, 2004.

Dissertação

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. *As “peças faladas” de Peter Handke*. 2005. 183 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Cênicas.

Artigo em periódico

GREENBERG, Clement. Depois do expressionismo abstrato. Revista Gávea 3, p. 99-119, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1986.

DVD

62º Salão Paranaense. Roteiro/direção: Tiomkim. Produção: Cine Roll Produtora. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2007. 1 DVD (35 min): NTSC, son., color.

Páginas na internet

ALMEIDA, Eduardo de; MITCHELL, W. J. T.; REYNOLDS, Rebecca. Theories of Media: Keywords Glossary. Chicago: The Chicago School of Media Theory, 2004. Disponível em: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/objecthood.htm>>. Acesso em: 12 de julho de 2009.

CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. Construções de dança: Robert Morris e Simone Forti. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 2009, Salvador. Disponível em http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/patricia_leal_azevedo_correa.pdf. Último acesso em 03 set. 2010.

