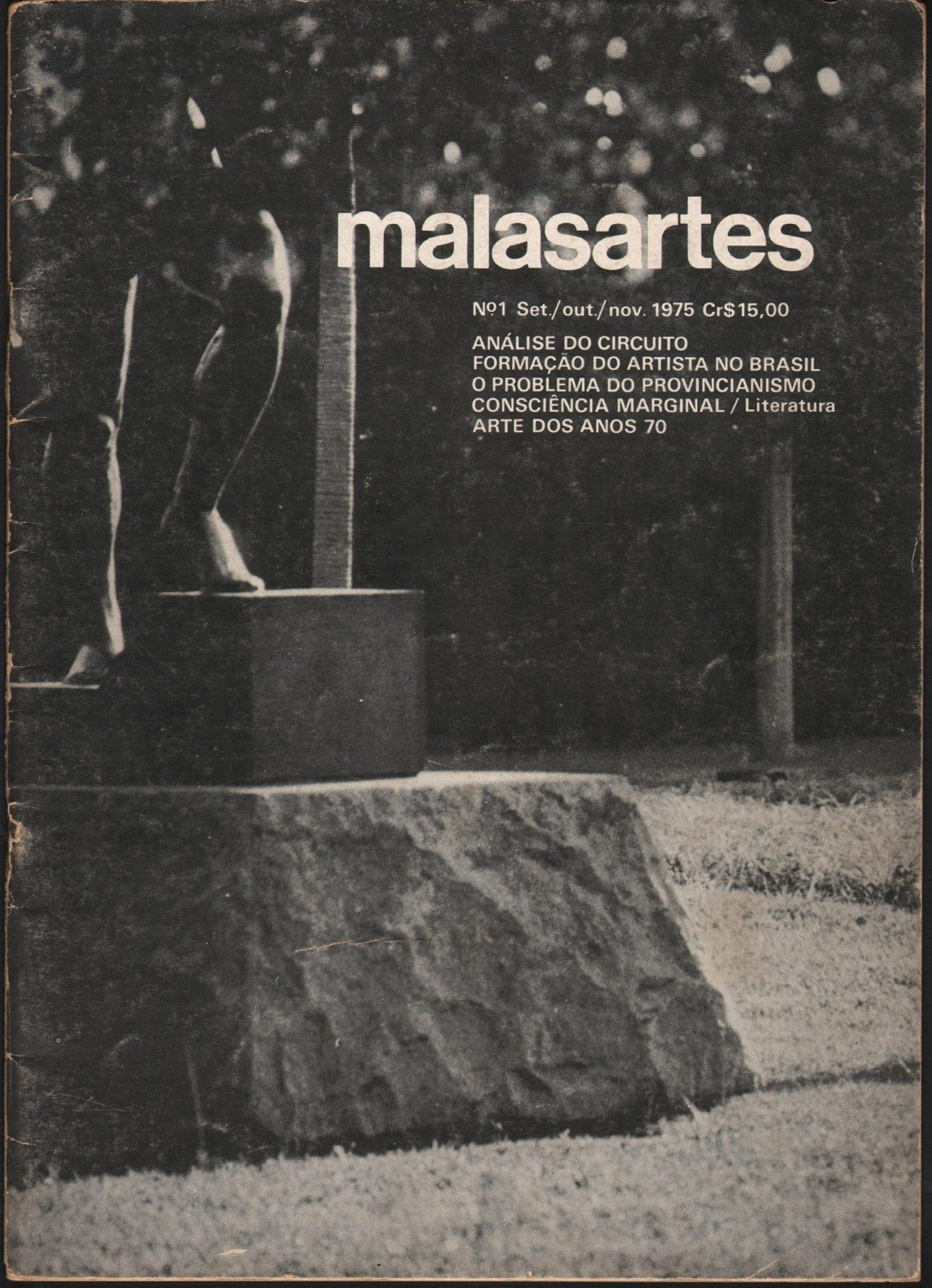
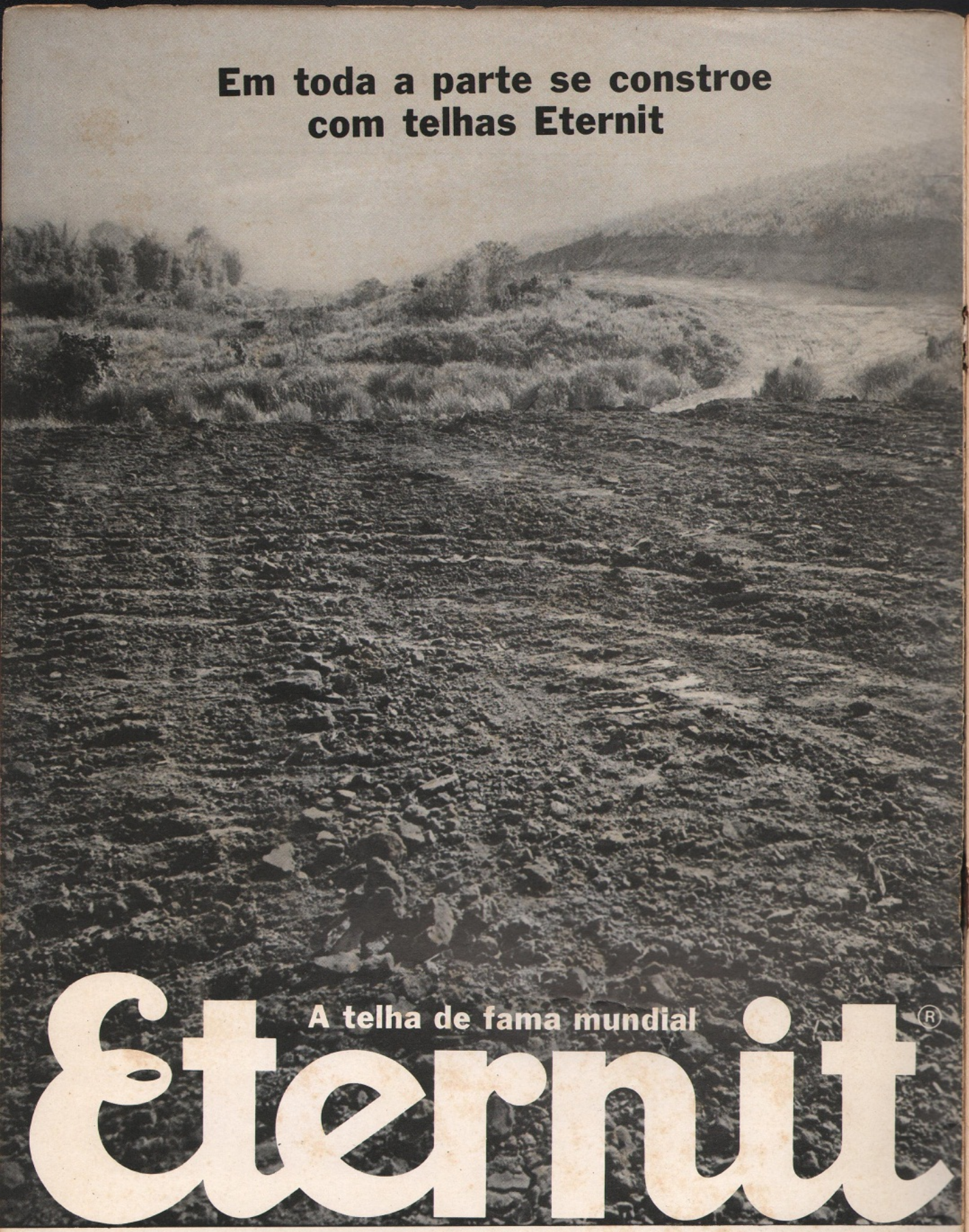


malasartes

Nº1 Set./out./nov. 1975 Cr$15,00

ANÁLISE DO CIRCUITO
FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL
O PROBLEMA DO PROVINCIANISMO
CONSCIÊNCIA MARGINAL / Literatura
ARTE DOS ANOS 70



Fábricas: São Paulo • Rio de Janeiro • Salvador • Goiânia • Curitiba • **Filiais:** Aracajú • Baurú • Belo Horizonte • Brasília • Chapecó • Campinas • Campo Grande • Campos • Cascavel • Cuiabá • Curitiba • Feira de Santana • Fortaleza • Goiana • Governador Valadares • Itabuna • Itajaí • Juiz de Fora • Londrina • Medio São Francisco • Porto Alegre • Porto Velho • Recife • Rio de Janeiro • Ribeirão Preto • Salvador • Santos • São José dos Campos • São Paulo • Uberlândia • Vitória • Volta Redonda.

malasartes

EDITOR RESPONSÁVEL
Mario Aratanha

EDITORES
Bernardo de Vilhena
Carlos Vergara
Carlos Zilio
Cildo Meirelles
José Resende
Luiz Paulo Baravelli
Ronaldo Brito
Rubens Gerchman
Waltércio Caldas

ARTE
Maria del Carmen Zilio (Editor)
Waltércio Caldas
Luiz Paulo Baravelli
Anita Slade

Endereço
Av. Almirante Barroso 90 salas 701/5
tels. 242 2882 222 9191 222 2829

Composição, fotolitos e impressão
Imprinta Rua Sacadura Cabral 107 Rio

Foto da capa Arnaldo Pappalardo

As matérias assinadas são da responsabilidade de seus autores.

4 INTRODUÇÃO

5 ANÁLISE DO CIRCUITO
Ronaldo Brito

7 PONTOS DE UM PINTOR
L. P. Baravelli

8 LEITURA SILENCIOSA
Waltercio Caldas Junior

10 ARTE DEPOIS DA FILOSOFIA
Joseph Kosuth

14 QUEM SE DESLOCA RECEBE
QUEM PEDE TEM PREFERÊNCIA
Cildo Meirelles

20 ROUPA DENTRO DO CORPO
R. Gerchman

24 FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL
José Resende

26 TEORIA DO NÃO-OBJETO
Ferreira Gullar

28 CARLOS ZILIO

30 O PROBLEMA DO PROVINCIANISMO
Terry Smith

33 Cinema
A VIAGEM PROGRAMADA
Haroldo Marinho Barbosa

34 Literatura
CONSCIÊNCIA MARGINAL
Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena

INTRODUÇÃO

Malasartes é uma revista de arte que começa a circular a partir deste número. É dirigida e editada por Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Ronaldo Brito, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman.

O interesse central de Malasartes são as artes visuais, mas estaremos atentos de um modo geral a todos os campos culturais. Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um ismo. Vindos de formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar.

Malasartes é portanto uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, Malasartes preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas.

Além dos artigos e trabalhos de nossa autoria, pretendemos publicar material de outros artistas, críticos e teóricos que estiverem interessados em colaborar conosco. Publicaremos ainda entrevistas e algumas traduções que consideremos importantes, procurando também reeditar trabalhos e textos mais antigos que estejam por uma razão ou outra no esquecimento. Com isso deixamos claro que Malasartes é um projeto aberto, porque se considera representante de uma tendência, não sendo porta-voz de um grupo, mas de uma posição.

Malasartes é editada e impressa no Rio de Janeiro e distribuída para o Rio e para São Paulo em livrarias, faculdades, galerias, museus e em algumas bancas. Haverá um sistema de entrega domiciliar e de assinaturas para outras cidades. Malasartes tem quatro números anuais, com uma tiragem inicial de 5.000 exemplares. É impressa em tamanho 23 x 32, off-set, preto e branco, terá em média cerca de 40 páginas e permitirá um máximo de 25% de anúncios.

Correspondência para Caixa Postal 5112, ZC 37, Rio,
a/c Carlos Vergara.

Jogo Leilão de Arte da Estrela

ANÁLISE DO CIRCUITO

Ronaldo Brito

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetiche ao invés do produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas. O seu verdadeiro público em potencial, os estudantes, estão distantes dela. E não por escolha, mas por causa de uma situação que é necessário, mais que nunca, compreender.

I CIRCUITO E MERCADO DE ARTE

Nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. Ainda parecem, talvez. Mas a frase acima não tem mais valor crítico: a esta altura é uma simples constatação que, permanecendo nesses estreitos termos, pode mesmo servir como obstáculo para uma investigação mais rigorosa acerca da situação da arte no Brasil. (Por situação da arte entenda-se não apenas o momento produtivo dos artistas mas o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais.)

Vamos colocar as questões pertinentes. A questão agora não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. A questão não é diagnosticar um sintoma mas conhecer uma realidade para poder intervir nela. Esta não é somente uma distinção epistemológica. Talvez por aí passe a linha que separa duas posições sem dúvida antagônicas em relação ao circuito: a dos que pretendem transformá-lo e a dos que pretendem acompanhá-lo em suas mudanças.

Não é suficiente, por exemplo, afirmar que a implantação e consolidação do mercado foi o fator dominante na arte brasileira dos anos 70, ampliando o público comprador dentro de um certo setor (afastando outros setores, certamente) e produzindo graves distorções tanto na área de produção — é o caso do famoso "estilo" acrílico — quanto na área crítica — sacralizando obras desimportantes, recalcando outras importantes, etc. É preciso analisar os vários aspectos dessa ideologia do mercado que foi e ainda é dominante no circuito. É ingênuo supor que ela se reduza a uma questão financeira e que todo o seu jogo seja descobrir o que é vendável e o que não é.

Para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito — artistas, críticos, colecionadores, marchands e público — e colocou-os a serviço de sua ideologia. Por razões sobretudo locais, essa ideologia era e continua sendo extremamente conservadora. Não, por acaso, mas por absoluta necessidade. O problema do mercado é, em última análise, conquistar um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe. (Num certo nível, o discurso da arte funciona como um nítido processo de discriminação social(1).

O objetivo do mercado brasileiro é manter intacto o secular estatuto da arte no mundo ocidental:
a arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã-ocidental.
a arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social.
a arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião.

A manutenção dessas "verdades" é, paradoxalmente, necessária à ideologia de um mercado que, num outro plano, sabe muito bem o que representa a arte para a maioria de seus compradores: uma sofisticação de consumo, uma peça de decoração, no máximo mais um objeto-fetiche, como os automóveis. Mas é sem dúvida o substrato inconsciente desse estatuto que sustenta o consumo de arte nesse nível. É ele que o mercado luta para conservar, modernizando-o, recriando-o a cada nova investida. A tarefa de vender arte nesse sentido prende-se obrigatoriamente à tarefa de defender o estatuto vigente da arte na sociedade — afinal é este estatuto que assegura em última instância a possibilidade do comércio de arte. Daí a necessidade do mercado de elaborar uma estratégia que, sobre cada aspecto específico do circuito, atue de modo pertinente. Trata-se de conservar os valores da arte, o seu mítico e decisivo apelo de consumo. A coisa artística, por excelência.

Uma análise da performance de nosso mercado sem as considerações acima, conduz a conclusões equivocadas. A primeira delas, em curso, é a de atribuir ao mercado uma rigidez que lhe é por definição estranha. A recusa da produção contemporânea, o privilégio dos suportes tradicionais, a volta nostálgica ao passado, suas notórias características, devem ser tomadas exatamente pelo que são: manobras táticas, nada mais. Nos últimos anos, o mercado oficial de arte no Brasil utilizou quase exclusivamente um dispositivo de reação cultural — o bloqueio — que não é sequer o mais eficiente. Na defesa do estatuto tradicional da arte, o bloqueio da produção crítica é uma forma até certo ponto arcaica, embora sempre presente numa ou noutra medida. O processo de recuperação é sem dúvida mais ágil e eficaz, até do estrito ponto de vista comercial. Isso porque inclui a apropriação do produto, distante já de seus pressupostos de produção e devidamente inscrito com as marcações da ideologia oficial. Bloqueio e recuperação são os elementos a serem conceituados, não basta analisar os chamados fenômenos de mercado como os leilões, etc.
Através do bloqueio e da recuperação é que o mercado tenta assegurar o controle da produção, e da fruição do trabalho de arte. Controlar a produção significa não apenas privilegiar e recalcar linguagens mas divulgá-las de certa maneira, num espaço que porta significações prévias, convencionais, neutralizadoras do efeito crítico das propostas. Controlar a fruição também é possível, uma vez que ao vender trabalhos o mercado vende não apenas o objeto mas uma determinada leitura dele. (Prática extensiva a toda a chamada sociedade de consumo, segundo Baudrillard(2).)
A ação do mercado portanto está longe de se restringir às transações financeiras. Ele age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda. A ideologia do mercado, por sua vez, opera para enquadrar em limites previamente fixados esse produto até certo ponto explosivo, o trabalho de arte. Operação meticulosa, incessante, que permite a apropriação de um objeto ao mesmo tempo em que se lhe esvazia os significados. Para tanto é necessário atuar em todo o espaço ao redor do trabalho. Examinemos o percurso:

a) O lugar da exposição. Deve ser obviamente institucionalizado como tal (Duchamp já demonstrou como mictório exposto em galeria vira obra de arte). Mais ainda, a própria escritura da exposição deve obedecer a critérios tradicionais, estreitamente solidários de uma certa maneira de "contemplar" arte. É fácil perceber que um trabalho contemporâneo, lido de maneira tradicional, tem efeitos tradicionais.
Para o mercado brasileiro, esses aspectos aparentemente acessórios são taticamente importantes: reforçam, para consumidores ávidos de segurança social, o caráter de solidez e imutabilidade da arte.

b) Os textos críticos. Funcionam como esotéricos apoios publicitários às obras. No caso o esoterismo é imprescindível: trata-se de manter a arte no terreno do ininteligível, do sublime, do não discursivo. O "mundo à parte", enfim. Quando não são vagas divagações metafísicas, esses textos se posicionam de um modo mítico em relação à arte, afastando assim os profanos. O fetiche do trabalho de arte — o que o torna traço distintivo de superioridade no grupo social, o que o torna feixe de medíocres projeções psicológicas — deve ser preservado a todo custo. A função objetiva desses textos não é produzir conhecimento, nem sequer situar os trabalhos no ambiente cultural. Estão ali para superpor mais um nível ao discurso que vai envolver o produto e torná-lo, num primeiro momento, objeto cultural e em seguida objeto de prazer e consumo. O objeto de arte (o nome de seu autor), a galeria (o nome da galeria), o texto (o nome do crítico) são os elementos dessa equação comercial destinada a vender algo que não é apenas objeto mas também e prioritariamente signo social, distribuidor de status. (A rigor são os investimentos sociais que recortam o objeto do mundo das coisas em geral e o transformam em obra de arte.)

Do ponto de vista teórico, esses textos são insignificantes. Defendendo, conscientemente ou não, o isolamento do circuito em relação ao mundo exterior (isto é, a vida social), nem por isso intentam analisar a especificidade do trabalho de arte, auxiliando assim o confusionismo necessário a um mercado que tem como procedimento básico a homogeneização dos discursos, colocando lado a lado propostas diversas entre si. Através da conivência com esse confusionismo e do jogo de aplicação de rótulos — uma forma de eludir questões e recalcá-las — a maioria da produção textual representa um papel até certo ponto importante no dispositivo de recuperação do trabalho de arte. Servem ao mesmo tempo como proteção ao circuito — sempre em função da posição distinta das chamadas belas-artes na sociedade — e como agentes de dispersão do significado dos trabalhos, uma vez que escamoteiam sua especificidade.

c) A mundanidade. É praticamente a única base externa do nosso circuito de arte. Uma espécie de prolongamento das galerias em dias de inauguração. Para ela sobretudo fluem no momento os efeitos dos trabalhos e nela sobretudo são consumidas as suas significações. A mundanidade está tradicionalmente ligada às artes — e às chamadas artes plásticas em particular — mas num circuito sob o domínio da ideologia do mercado ela se torna assustadora e ridiculamente presente. À sua maneira vaga e desinteligente, exerce uma pressão considerável sobre a produção e a fruição, determinando indiretamente linguagens, privilegiando escolhas e impondo nomes específicos. Como toda audiência, aliás. Talvez não seja exagerado incluir a mundanidade como setor específico do circuito de arte como se apresenta hoje no Brasil.

II CIRCUITO E PRODUÇÃO

A década de 70 inaugurou um novo período na arte brasileira ao estabelecer vínculos concretos entre produção e mercado. Até então o circuito de um modo geral comportava-se de forma mais ou menos amadora, ou melhor, artesanal. Como é notório, a consolidação do mercado de arte brasileiro — o chamado boom — se fez por intermédio de artistas cujas linguagens eram, digamos, redundantes e que por isso mes-

mo tinham penetração mais fácil junto ao público. A produção contemporânea, submetida também a pressões mais amplas, foi violentamente recalcada.

É claro entretanto que não há contradição insuperável entre arte contemporânea e mercado, desde que respeitadas determinadas condições. Pode-se vender tudo, inclusive os xeroxes dos conceituais. Como espero ter demonstrado acima, a ênfase na "descoberta" de artistas do passado foi sobretudo uma questão de "timing" comercial. Era necessário criar, na cabeça do consumidor ignaro, uma "história" da arte brasileira, eleger os heróis, os mitos de nossa tradição cultural. Talvez estejamos ainda vivendo parcialmente essa fase. Mas aproxima-se o momento (se já não está em curso) em que a produção contemporânea será maciçamente confrontada com o mercado: algumas poucas obras serão bloqueadas, a maioria recuperada e entre essas uma ou outra sacralizada. O jogo recomeça, com as mesmas regras.

A apropriação pelo mercado da produção contemporânea não transforma significativamente o circuito. No máximo, introduz modernizações urgentes: o incentivo a suportes menos gastos, a reforma da escritura tradicional das exposições, um maior apoio teórico, etc. Uma atitude criticamente inteligente dos artistas (não só deles, mas de todos os que se interessam por arte contemporânea), em defesa de um campo de ação mais livre para os seus trabalhos, envolve a formulação de uma estratégia de ação dentro do mercado e do circuito que reconheça esse fato. Convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inescedível.

O primeiro movimento dessa estratégia seria a meu ver uma luta no sentido de uma maior independência do circuito em relação ao mercado e, mais especificamente em relação à ideologia do mercado. Não se trata, de aboli-la (algo impossível no regime capitalista) mas de restringir a sua penetração, multiplicando discursos críticos paralelos ao seu. Permitir uma fruição menos classista e mais inteligente de seus trabalhos é um interesse unânime dos artistas contemporâneos. Todos desejam que seus produtos sejam consumidos no devido nível: como fatos culturais, polarizadores de debates e leituras críticas.

É óbvio que o simples ingresso de seus trabalhos no mercado — fato afinal desejável — não implica a obtenção desse nível de fruição. Pelo contrário. O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas, não. Mas pelo menos desde a arte conceitual a produção contemporânea é cada vez mais uma crítica explícita e cerrada ao sistema da arte como está constituído. E essa crítica atinge desde o mascaramento da base conceitual sobre a qual progride o trabalho de arte — mascaramento que é uma das constantes da ideologia do mercado — até a organização das mostras e o próprio estatuto do artista na sociedade.

Independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora — sem prejuízo, é claro, do rigor de articulação interna do trabalho, quesito que me parece indispensável — e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas.

Politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia de arte vigente. E é sobretudo em relação a essa ideologia que a meu ver se define um trabalho contemporâneo: uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte. Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea.

Entenda-se bem que não estou propondo uma norma de atuação para os artistas. Faço apenas a defesa de uma inteligência programática frente ao circuito de arte e ao mercado em particular. A partir do raciocínio que entende o circuito como um sistema com suas regras próprias — e que se pretende isolado, quase mítico — considero que só uma ação contínua tem alguma chance de transformá-lo. Não há dúvida porém de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de "ser criador" — posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil — e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.

III CIRCUITO E AMBIENTE CULTURAL

Transformar o circuito de arte, como imagino, significa em primeiro lugar romper com o seu estatuto específico dentro de nosso ambiente cultural. A sua pouca eficácia como manifestação decorre evidentemente da posição vagamente elitista que sempre se lhe atribui no conjunto das chamadas artes. Em parte, é claro, por causa de seu aspecto imediata e diretamente comerciável. Mas, ao contrário do que se costuma pensar, mais do que palco de compra e venda de objetos, o circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica por parte de um pequeno círculo de pessoas. Esse círculo, presente em cada localidade, desempenha um papel muito secundário mas talvez indispensável para o sistema de um modo geral. O circuito de arte hoje no Brasil, por exemplo, se reduz praticamente a uma vaga e inútil movimentaçãozinha sem maiores conseqüências.

A simples presença da produção contemporânea no interior do circuito, repito, não basta para transformá-lo. Aqui, outra vez, é preciso desfazer certos equívocos persistentes. Não é verdade que o circuito reaja sectariamente quando defrontado com novas linguagens, nem é verdade que tenha algo assim como preferências estilísticas irreversíveis. Os seus representantes estão sempre e por definição muito menos presos a opções e linguagens pessoais do que a uma determinada maneira de olhar e tratar arte. A dita vanguarda é incômoda apenas na medida em que circunstancialmente coloca em xeque o modo vigente desse olhar e desse tratamento. Isto é, quando se percebe que ela está colocando em xeque esse sistema.

É fácil compreender que, a priori, o circuito não tem nada contra nenhum trabalho — na medida em que pode inclusive recuperá-lo. Recuperar um trabalho é precisamente vender e estabilizar uma leitura "recuperada" dele. Em princípio, o circuito está pronto a abrigar toda e qualquer obra que julgue não afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável. Nos chamados centros adiantados, ele vive em busca de novas experiências — o nosso, como vimos, está preso ainda ao velho esquema — que servem para mantê-lo como espetáculo atraente, mas basicamente luta pela mesma coisa: a indevassabilidade, o caráter quase iniciático de que se reveste o aprendizado da leitura de arte, a distinção e segurança social advindas de sua freqüência.

Mas se é impossível modificar a ideologia do mercado é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto. É possível pelo menos criar situações alternativas dentro dele. A tentativa de atrair para a audiência da arte contemporânea um público de estudantes que é deliberadamente (será preciso explicar como?) mantido à margem pode ser no momento um lance interessante. Talvez seja o início de um vínculo mais forte entre arte e ambiente cultural que é urgente estabelecer: a partir desse vínculo é que se poderá combater com maior eficácia o consumismo da ideologia do mercado. A criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (em universidades e espaços públicos) com pessoas de fora do circuito me parece importante atualmente. Como importante talvez seja ter uma tática de contato com as instituições — menos comprometidas com a ideologia do mercado — que permite uma intervenção em seus espaços e permita obter delas uma projeção mais ampla para discursos críticos paralelos ao do mercado.

Para a elaboração de uma ampla estratégia de intervenção no circuito brasileiro de modo a torná-lo atuante culturalmente vejo dois pontos prioritários, um no campo da prática outro no campo da teoria:

1 — A reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito.
Contra essa reorganização, o circuito reage de várias formas — seja tentando configurar como grupismo sectário toda e qualquer movimentação nesse sentido, seja recuperando trabalhos individuais contemporâneos, recortando-os de seu contexto crítico. O fator mais importante que age contra essa reorganização, entretanto, é a própria introjeção por parte dos artistas da ideologia do mercado e do estatuto da arte em nossa sociedade de um modo geral. Levado a acreditar na mítica personalização da figura do artista — passando a viver o seu papel social sob forma de privilégio — os artistas costumam encarar-se uns aos outros como rivais. Dessa maneira, superlegitimam o modo de ação do mercado.

É além disso evidente que o estatuto do artista na sociedade não cobre apenas o aspecto econômico — o artista sendo levado a pensar em si mesmo como uma pequena indústria. Há mitos amplamente difundidos que de uma maneira ou de outra sustentam esse estatuto e compelem a comportamentos específicos. A reação ao pensamento discursivo e à própria inteligência é um desses comportamentos típicos que inibe ou limita a sua prática. Assim como o "olho" — metonímia de uma qualidade intangível que alguns apenas teriam — substitui a inteligência[3] na fruição oficial de arte, talvez se possa dizer que o "talento" (o gênio, etc.) substitui na ideologia de muitos artistas o trabalho intelectual. De posse de uma cultura apenas literária, quando não de uma orgulhosa ignorância, torna-se impossível para eles compreenderem com rigor a situação de seus trabalhos no ambiente cultural. Muitos ainda estão enlevados com a velha noção de artista e sentem uma certa nostalgia dela. Mas a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea exige uma ação coletiva dentro da qual a superação desse estatuto é absolutamente necessária.

2 — A formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira
Feita de modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial de arte, resultante em última análise de uma idéia acerca da função da arte na sociedade.

A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural.

(1) Ver artigo de Simón Marchán Fiz, "El Objeto Artístico en la Sociedad Industrial Capitalista", no livro El Arte en la Sociedad Contemporânea (Fernando Torres Editor).
(2) Ver La Societé de Consommation, de Jean Baudrillard (Collection Idée-Gallimard).
(3) Ver L'Amour de l'Art, de Pierre Bourdieu (Editions Minuit)

PONTOS DE UM PINTOR
L.P. Baravelli

Não há solução porque não há problema.
Marcel Duchamp

1. As artes visuais são retangulares

pintura	cinema
escultura	televisão
desenho	teatro
gravura	gráfica, livros
arquitetura	etc.

Há exceções.

2. Os retângulos não existem em forma visível na natureza.

3. Arte é artificial. Escolher um retângulo como campo de uma expressão é uma exclusão da natureza.

4. Os limites do retângulo são os limites do universo conhecido. Fora do quadro não há "nada".

5. A superfície do retângulo representa as tipicidades do universo.

6. Arte é a criação de uma ilusão. Inclusive da ilusão de realidade e de transcendência.

7. Toda arte é abstrata.

8. Toda arte é conceitual. Não existe uma arte "mais" conceitual que outra.

9. Arte é a impureza que torna sua autodefinição tautológica, incompleta.

10. No retângulo que é o campo de representação que cada arte cria tudo é possível.

11. Não existe atividade humana que não tenha retângulos como referência.

12. Escolher um retângulo como campo de expressão é colocar-se em "condição de abstração" e portanto em "condição de arte".

31. Existe uma película de tensão superficial entre a arte e a vida.

14. Trabalhar dentro dos limites de um retângulo significa que vai-se agir/raciocinar/emocionar-se "abstratamente". Este retângulo não corresponde a nada conhecido.

15. O quadro na parede (o retângulo no ar) declara sua inexistência e seu destacamento do mundo real.

16. Arte é uma ligação impossível do real para o ideal.

17. O ângulo reto, o número zero e a noção de infinito são três dos pontos de passagem.

18. Toda arte tem um elemento de representação de algo fora dela e um elemento auto-reflexivo, na qual a técnica está incluída.

19. A função mágica da ação direta sobre a realidade atribuída aos desenhos dos caçadores primitivos nas paredes das cavernas tem sentido dentro de uma perspectiva "pré-retângulo".

20. O espectador vê um quadro corrigindo as distorções reais de ângulos e distâncias de observação; só é possível se ver um retângulo visualmente exato de uma posição que se projete sobre o centro geométrico, sob condições de iluminação prevista, etc. Nada disso, porém, é importante. Quanto maior um quadro, maior a distorção e mais o espectador deixa de fora. O espectador participa de uma experiência sensorial, filtrada por um conceito.

21. A escultura tem uma base cúbica, um isolante entre o mundo concreto e o mundo abstrato.

22. Os pintores barrocos (Tiepolo) investigavam a possibilidade de que a representação se tornasse real, eliminando os limites claramente retangulares: um teto de igreja, de contorno e superfície irregulares, tinha a intenção de fazer os espectadores "entrarem" no céu. Pintura-verdade.

23. Minimal art = arte da mínima atenção.

24. A escultura não escapa do raciocínio ortogonal. É sempre possível distinguir uma frente, laterais, etc. O espectador leva consigo um triedro tri-ortogonal e vê as coisas através dele, como uma lente. Na maioria das vezes é o único critério que ele tem.

25. Sobre a escultura ter "infinitos" pontos de observação:
Ninguém jamais verá qualquer escultura de infinitos ângulos: é preciso se contentar com um número "razoável" de observações. (Nos livros de arte as peças mais importantes têm duas ou mais fotos, as mais corriqueiras, uma só.) E grande parte da fama de Henry Moore vem do fato que suas peças têm ângulos inesperados, quando vistas de todos os "lados" — mais Escultura por Tonelada Cúbica.

26. Quanto maior uma pintura, mais aumenta seu campo de representação, mas ao mesmo tempo a sensação de presença, de sua realidade física. Quando se constata que a Guernica é "Cubismo aplicado" é desse paradoxo que está se falando.

27. Aprender significa aprender a abstrair.

28. O retângulo em branco é o ideal. O primeiro elemento é a impureza original que estabelece um diálogo. Este retângulo jamais voltará a ser ideal mas agora tem a condição de ser uma obra de arte.

29. Se um pintor começa por um traço é um fato. Se por uma cor é uma situação. (Yves Klein e as telas azuis).

30. Arte é um processo de tornar igual para se passar de um ponto a outro.

31. A tragédia de Pollock foi sua abdicação da condição humana de se olhar na horizontal. (O horizonte é o limite — a impureza — entre o céu e a terra.) A perspectiva animal. O esforço — a sua arte — foi vencer a entropia e colocar o borrão em um retângulo e elevá-lo do chão.

32. Os artistas construtivistas tomaram uma organização que sempre esteve presente e a usaram como o assunto de seus trabalhos. Do mesmo modo os artistas conceituais se concentraram nos elementos auto-reflexivos que sempre existiram na própria idéia de fazer arte. Ou David Hockney que comenta a pincelada "mínima", técnica de quem está aprendendo o elemento abstrato da pintura (daí a curiosa sensação abstrata de seu trabalho).

33. A maior parte do aprendizado e da participação é feita através de representações e reproduções. Um espectador de futebol, acostumado a assistir jogos pela TV, ao ver um jogo em pessoa estranha a distorção do retângulo do campo, sente falta dos playbacks e slow motions a que está acostumado, se distrai com o espetáculo paralelo das arquibancadas e a falta de uma descrição linear de nomes e jogadas. Ou seja, ele precisa de uma "retangulação" do jogo para poder vê-lo como jogo. Do ponto de vista do pensamento abstrato, o futebol é mais real na televisão.
Uma foto antiga é nostálgica em si; uma reportagem de turismo em uma revista mostra mais coisas que o turista poderia ver, etc.

34. McCracken e a ironia do paralelepípedo perfeito fora da vertical, dentro (ou quase dentro) de uma organização ortogonal.

35. Há trabalhos que começaram como pinturas e se estenderam além e para fora dos limites da tela. Se a diferença é pouca, vemos estes elementos ainda referidos ao retângulo original; se passa de um certo limite, a percepção da estrutura ortogonal mais próxima é a referência seguinte. O abandono da base transforma a escultura quase que automaticamente em uma peça ambiental.

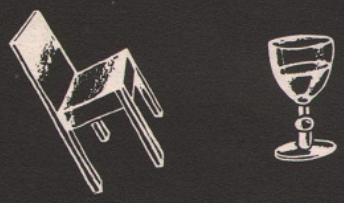
36. A arte ambiental (o espaço expressivo) nasceu do vácuo deixado pela arquitetura, que é obrigada, na sociedade de massa, a se afastar em direção à produção, à ecologia e à legislação.

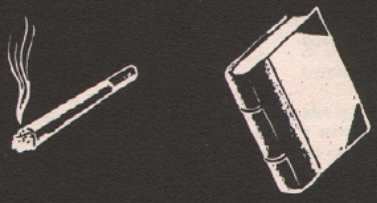
37. Buckminster Fuller é visionário ao propor a troca de nosso módulo cúbico por um mais lógico, tetraédrico. O problema não é de lógica mas de simbologia.

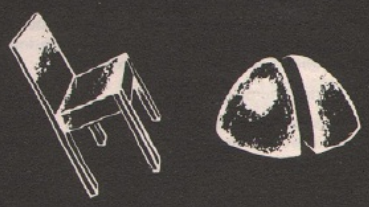
38. As pessoas mais primitivas têm uma visão menos cúbica da arquitetura. Sempre me impressionou elas colocarem móveis de canto nas salas. É uma volta a uma forma orgânica, fisiológica.

39. A história da geladeira:
Alguém compra uma geladeira e por acidente é entregue uma que está deformada, fora de esquadro. Apesar disso a geladeira funciona perfeitamente bem. Mas será devolvida, com certeza, porque se comprou uma máquina de gelar e um paralelepípedo.

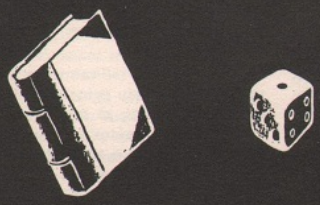
LEITURA SILENCIOSA

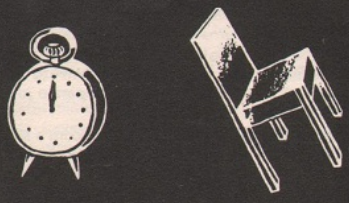


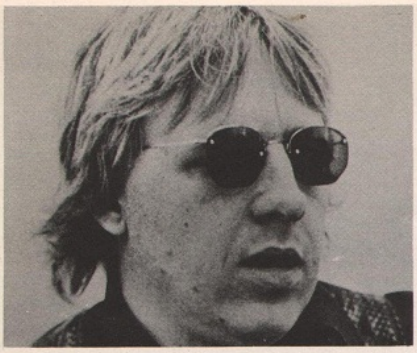




WALTERCIO CALDAS JUNIOR







ARTE DEPOIS DA FILOSOFIA
Joseph Kosuth

Espécie de texto básico da arte conceitual, o texto de Kosuth foi publicado em praticamente todos os órgãos importantes de arte internacionais. Em 1969, apareceu nos Estados Unidos, em 1973 na França e agora, pela primeira vez, no Brasil. Embora passados seis anos, permanece como ponto de referência indispensável para a compreensão do desenvolvimento da arte contemporânea, pelo menos em um dos seus principais segmentos de pesquisa.

O fato de recentemente ter-se tornado moda entre os físicos uma atitude favorável à religião . . . marca sua falta de confiança na validade de suas próprias hipóteses, o que, por parte deles, é uma reação ao dogmatísmo anti-religioso dos cientistas do século dezenove e uma conseqüência natural da crise através da qual a física acaba de passar. — A.J.Ayer.

. . . uma vez compreendido o Tractatus, não haverá mais a tentação de nos ocuparmos com filosofia — que não é empírica, como a ciência nem tautológica, como a matemática. E assim como o fez Wittgenstein em 1918, abandonaremos a filosofia que, como se concebe tradicionalmente, está arraigada na confusão. — J.O. Urmson.

A filosofia tradicional — quase por definição — sempre se preocupou com o não dito. O enfoque praticamente exclusivo dado ao dito pelos filósofos lingüistas analíticos do século vinte é a suposição convencionada de que o não dito é não dito porque é impossível de ser dito. A filosofia hegeliana fazia sentido no século dezenove e deve ter sido tranqüilizadora para um século que estava apenas conseguindo superar Hume, o Iluminismo e Kant[1]. A filosofia de Hegel foi também capaz de dar cobertura a uma defesa de crenças religiosas já que fornecia uma alternativa para a mecânica de Newton, se acomodava ao crescimento da história como disciplina e aceitava a biologia de Darwin[2]. Também parece ter conseguido uma solução aceitável para o conflito entre ciência e teologia.

O resultado da influência de Hegel foi que uma grande maioria dos filósofos contemporâneos é, na realidade, pouco mais que historiadores da filosofia e, por assim dizer, Bibliotecários da Verdade. Começa-se a ter a impressão de que "não há mais nada a dizer" e, certamente, se percebemos as implicações do pensamento de Wittgenstein — do pensamento influenciado por ele e daquele posterior a ele — não precisamos considerar neste artigo a filosofia "do Continente"[3].

Haverá uma razão para a "irrealidade" da filosofia em nossa época? Talvez isso possa ser respondido examinando a diferença entre nosso tempo e os séculos precedentes. No passado, as conclusões do homem a respeito do mundo estavam baseadas nas informações que obtinha — se não de modo específico, como os Empiristas, então de forma geral, como os Racionalistas. Na verdade, a proximidade entre ciência e filosofia era tão grande, que muitas vezes os cientistas e filósofos eram as mesmas pessoas. Na realidade, dos tempos de Tales, Epicuro, Heráclito e Aristóteles até Descartes e Leibnitz, "os grandes nomes da filosofia eram também os grandes nomes da ciência"[4].

Não é necessário provarmos aqui que o mundo percebido pela ciência do século vinte é muito diferente do século precedente. Será então possível que o homem tenha aprendido tanto, que sua informação seja tal que ele não pode mais acreditar no raciocínio da filosofia tradicional? Será possível que ele saiba tanto a respeito do mundo para chegar a estes tipos de conclusão? Como declarou Sir James Jeans:

. . . Quando a filosofia utilizou os resultados da ciência, não foi apropriando-se da descrição matemática da forma dos eventos, mas sim apropriando-se da então usual descrição pictórica desta forma e, desse modo, não se apropriou de um certo conhecimento, mas de conjeturas. Muitas vezes, tais conjeturas eram suficientemente boas para um mundo-do-tamanho-dos-homens mas não, como agora sabemos, para estes processos mais gerais que controlam os acontecimentos do mundo-na-escala-do-homem e nos trazem mais para perto da verdadeira natureza da realidade[5].

E continua:

Uma conseqüência disso é que a discussão padrão de muitos problemas — como os de causalidade e vontade, materialismo ou mentalismo — está baseada em uma interpretação da forma dos eventos que não podemos mais aceitar. As bases científicas dessas antigas discussões foram desgastadas e, com elas, todos os argumentos . . .

O século vinte trouxe consigo um tempo que poderia ser chamado "do fim da filosofia e do início da arte". Naturalmente, ao dizer isso, não estou falando no sentido literal, mas sim como uma "tendência" da situação. Certamente, a filosofia lingüística pode ser considerada como herdeira da empirismo, mas é uma filosofia de única engrenagem[7]. Existe, certamente, uma "condição de arte" para a arte anterior a Duchamp, mas suas outras funções ou razões-de-ser são tão pronunciadas que sua habilidade de funcionar claramente como arte limita tão drasticamente sua condição de arte que é arte apenas de modo mínimo[8]. Em nenhum sentido mecanicista existe uma conexão entre o "fim" da filosofia e o "início" da arte, mas não que este fato seja inteiramente acidental. Embora as mesmas razões possam ser responsáveis por ambas as ocorrências, a conexão é idéia minha. Levanto todos esses assuntos para analisar a função da arte e, subseqüentemente, sua viabilidade. E faço isso para possibilitar a outros a compreensão do raciocínio de minha arte — e por extensão, a de outros artistas — assim como para que se compreenda mais claramente o termo "arte conceitual"[9].

A FUNÇÃO DA ARTE

As principais diretrizes para explicar a posição inferior da pintura são que os avanços em arte certamente não são sempre obtidos em termos formais. — Donald Judd (1963).

Metade, ou mais da metade, dos melhores trabalhos de arte dos últimos anos não é de pintura nem de escultura. — Donald Judd (1965).

Tudo que a escultura tem, meu trabalho não tem. — Donald Judd (1967).

A idéia se torna uma máquina de fazer arte. — Sol LeWitt (1965).

A única coisa a dizer a respeito de arte é que ela é uma coisa. Arte é arte-como-arte e tudo o mais é tudo mais. Arte como arte não é nada mais que arte. Arte não é o que não é arte. — Ad Reinhardt (1963).

O significado é o uso. — Wittgenstein.

Um enfoque mais funcional ao estudo dos conceitos tende a substituir o método da introspecção. Em lugar de tentar compreender ou descrever conceitos nus, por assim dizer, o psicólogo investiga o modo pelo qual esses conceitos funcionam como parte integrante de crenças e julgamentos. — Irving M. Copi.

Significado é sempre um pressuposto da função. — T. Segerstedt.

. . . o assunto das investigações conceituais é o significado de certas palavras e expressões — não as coisas e situações a respeito das quais estamos falando quando usamos tais palavras e expressões. — G.H. Von Wright.

O pensamento é radicalmente metafórico. A união por analogia é seu princípio e sua lei de formação, seu nexus causal, já que o significado só emerge através dos contextos causais, pelos quais um signo representa (toma o lugar de) um exemplo de uma espécie. Pensar em algo é tomar este algo como se fosse de uma espécie (uma descrição) e este "como" traz (aberta ou disfarçadamente) a analogia, o paralelo, o gancho metafórico, o campo, a ligação, o impulso através do qual a mente se firma. Ela não poderá se firmar se não dispuser de um ponto de apoio pois seu pensamento é o apoio, a atração dos semelhantes. — I.A. Richards.

Nesta seção irei discutir a separação entre estética e arte; considerar brevemente a arte formalista (porque é uma das principais proponentes da idéia da estética como arte), e afirmar que arte é algo semelhante a uma proposição analítica e que é a existência da arte enquanto tautologia que lhe permite permanecer "indiferente" aos pressupostos filosóficos.

É necessário separar estética da arte porque a estética se ocupa com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, uma das pontas de lança do que se constituía a função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a "beleza" — e, portanto, o gosto — tinha também a obrigação profissional de discutir arte. Esse hábito gerou a noção de que existia uma conexão conceitual entre arte e estética, o que não é verdade. Até recentemente, esta idéia nunca havia entrado drasticamente em choque com o pensamento artístico, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as outras aparentes "funções da arte" (representação de temas religiosos, retratos de aristocratas, preenchimento de detalhes arquitetônicos, etc.) usavam arte para ocultar arte.

Quando objetos são apresentados dentro do contexto da arte (e até recentemente os objetos eram sempre usados) eles são tão passíveis de considerações estéticas como quaisquer outros objetos do mundo, e uma consideração estética sobre um objeto existente no reino da arte significa que a existência dos objetos, ou seu funcionamento dentro de um contexto de arte, é irrelevante para o julgamento estético.

A relação da estética com a arte não é dessemelhante daquela entre estética e arquitetura, no fato de que uma obra de arquitetura tem uma função muito específica e um "bom" projeto está relacionado em primeiro lugar com a eficiência com que cumpre sua função. Então, julgamentos sobre a aparência do projeto são assuntos que correspondem ao gosto e, através da história, podemos encontrar diferentes aspectos de arquitetura sendo louvados em diferentes épocas, dependendo da estética específica dessas épocas. O pensamento estético foi tão longe ao ponto de

transformar em obras de arte modelos de arquitetura não diretamente relacionados com a "arte" (por exemplo, as pirâmides do Egito).

As considerações estéticas são, de fato, sempre estranhas à função de um objeto, ou à sua "razão-de-ser", a menos que a razão-de-ser desse objeto seja estritamente estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, pois a principal função da decoração é "acrescentar algo a alguma coisa para torná-la mais atraente; adornar, ornamentar"(10) e isso está diretamente relacionado com o gosto. Isso nos leva diretamente à arte "formalista" e crítica correspondente(11). A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, literalmente falando, pode-se razoavelmente afirmar que sua condição artística é tão mínima que, para todos os efeitos funcionais, não é arte, mas sim meros exercícios de estética. Acima de tudo, Clement Greenberg é o crítico do gosto. Atrás de cada uma de suas decisões se esconde um julgamento estético que reflete o seu gosto. E o que reflete o seu gosto? O período de sua consolidação como crítico, o período "real" para ele: os anos cinqüenta(12).

Que mais se poderia pensar, considerando suas teorias — se é que elas têm alguma lógica — do seu desinteresse por Frank Stella, Ad Reinhardt e outros que se ajustariam a seu esquema histórico? Será porque ele tem" . . . uma antipatia básica, em termos de experiência pessoal"? (13). Ou, em outras palavras, "ele não gosta do trabalho desses artistas"?

Mas na tabula rasa filosófica da arte, "se alguém chama algo de arte", disse Don Judd, "isso é arte". Isto posto, a escultura e a pintura formalistas podem se beneficiar de uma "condição artística", mas apenas em virtude de sua apresentação em termos de idéia artística (por exemplo: uma tela retangular esticada sobre suportes de madeira, e pintada com tais e tais cores, usando tais e tais formas, dando tal e tal experiência visual, etc.). Se, sob esta luz observarmos a arte contemporânea, perceberemos que os artistas formalistas desenvolveram um esforço criativo mínimo e (de modo geral) todos os que trabalham como pintores ou escultores.

Isto nos faz concluir que a arte e crítica formalistas aceitam como definição de arte aquela que se baseia apenas no aspecto morfológico. Embora uma vasta quantidade de objetos ou imagens de aparência semelhante (ou aparentados entre si) pareçam estar relacionada (ou associada) por uma similaridade de "leituras" experimentais/visuais, não se pode, a partir disso, reivindicar uma relação artística ou conceitual.

É óbvio então que a situação de dependência da crítica formalista pela morfologia conduz necessariamente a uma visão favorecida da morfologia no campo da arte tradicional. E, neste sentido, essas críticas não estão relacionadas (como Michael Fried nos quer fazer acreditar com suas descrições detalhadas de pinturas e sua parafernália "erudita") a um "método" científico ou qualquer espécie de empirismo. A crítica formalista real é mais que uma análise dos atributos físicos de determinados objetos que, por acaso, existem dentro de um contexto morfológico. No entanto, isso não acrescenta nenhum conhecimento (ou fatos) à nossa compreensão da natureza da função da arte. Tais críticas também não questionam se os objetos analisados são mesmo arte ou não, passando ao largo do elemento conceitual nos trabalhos de arte. E o fato de não questionarem os elementos conceituais nos trabalhos de arte é que a arte formalista é arte apenas em virtude de sua semelhança com obras de arte anteriores. É uma arte sem mente. Ou, como Lucy Lippard tão sucintamente descreveu as pinturas de Julles Olitsky: "são Musak visual" (14).

Críticos e artistas formalistas não questionam a natureza da arte, mas, como escrevi em outro lugar: Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está investigando a natureza da pintura, não está investigando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura) aceita a tradição que as acompanha e isso porque o termo arte é geral enquanto o termo pintura é específico. Pintura é uma espécie de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Está aceitando que a natureza da arte seja a dicotomia européia tradicional pintura/escultura(15).

A mais forte objeção que se pode erguer contra uma justificação morfológica para a arte tradicional, é que as noções morfológicas de arte incorporam um implícito conceito a priori das possibilidades da arte. E tal conceito a priori da natureza da arte (como sendo diferente das propostas artísticas de cunho analítico) torna impossível questionar sua natureza. E este questionamento é um conceito fundamental para se compreender a função da arte.

A questão da função da arte foi levantada em primeiro lugar por Marcel Duchamp. Na verdade é Marcel Duchamp que tem o crédito de ter dado à arte sua própria identidade. (Pode-se certamente observar uma tendência a esta auto-identificação da arte a partir de Manet e Cezanne e através do Cubismo(16), mas suas obras são tímidas e ambíguas em comparação com o trabalho de Duchamp.) A arte "moderna" e o trabalho anterior parecem estar ligados por sua morfologia. Em outras palavras, a "linguagem" da arte permanecia a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia "falar outra linguagem" e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro ready-made não modificado de Marcel Duchamp. A partir desse trabalho, a arte deixou de enfocar a forma da linguagem para preocupar-se com que estava sendo dito, o que em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Esta mudança — de "aparência" para "concepção" — foi o início da arte moderna e o início da arte conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente.

O valor dos artistas posteriores a Duchamp pode ser medido de acordo com seu questionamento a respeito da natureza da arte, que é outra forma de dizer "o quanto acrescentaram à concepção de arte" ou o que não estava lá, antes de começarem. Os artistas questionam a natureza da arte ao apresentar novas proposições quanto à sua natureza. E, ao fazer isso, não pode haver preocupação quanto à "linguagem" gasta da arte tradicional, na medida em que esta atividade se baseia no pressuposto de que há apenas um modo de se equacionar propostas artísticas.

Muitas vezes aparece o argumento — particularmente com referência a Duchamp — de que objetos de arte (tais como os ready-mades, naturalmente, mas toda a arte está aí implicada) são, depois de alguns anos, julgados como objets d'art e as intenções dos artistas se tornam irrelevantes. Tal argumento implica uma noção pré-concebida, agrupando fatos não necessariamente relacionados. A questão é a seguinte: como já assinalamos, a estética é conceitualmente irrelevante em termos de arte. Assim, qualquer coisa física pode se tornar um objet d'art, isto é, pode ser considerada de bom gosto, agradável esteticamente, etc., mas isto não leva em conta a aplicação de um objeto em um contexto artístico, ou seja, seu funcionamento em um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador coloca pés em uma pintura e a utiliza como mesa de jantar, este não é um ato relacionado com a arte ou o artista, pois enquanto arte esta não era a intenção do artista.)

E o que é verdadeiro para o trabalho de Duchamp se aplica à maioria da arte posterior a ele. Em outras palavras, o valor do Cubismo — por exemplo — é sua idéia no campo da arte e não as qualidades físicas ou visuais de uma pintura específica, ou a particularização de certas cores ou formas, pois tais cores ou formas são a "linguagem" da arte e não seu significado conceitual enquanto arte. Quando consideramos o caráter conceitual da arte, carece de sentido contemplar, hoje, uma "obra-prima" do Cubismo como sendo arte. (Aquela informação visual que foi única na linguagem do Cubismo já foi inteiramente absorvida e se relaciona estreitamente com a maneira de lidar-se "lingüisticamente" com a pintura — por exemplo, o que uma pintura cubista significava como conceito e experiência para, digamos, Gertrude Stein, está além de nossa especulação porque aquela pintura "significava" então algo diferente do que significa agora.) O "valor" atual de uma pintura cubista original não difere em princípio do valor de um manuscrito original de Lord Byron ou do avião Spirit Of Saint Louis, exposto no Smithsonian Institute. (Na verdade, os museus cumprem a mesma função do Smithsonian Institute — do contrário, por que a ala Jeu de Paume, do Louvre, exibe as paletas de Cezanne e Van Gogh tão orgulhosamente como suas pinturas?) As obras de arte se transformam em pouco mais que curiosidades históricas. Em termos de arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais que sua paleta. Ambas são "peças de coleção"(17).

A arte "vive" ao influenciar novos trabalhos e não por existir como resíduo físico das idéias de um artista. A razão por que diferentes artistas do passado são "revividos" é que algum aspecto de seu trabalho se torna "utilizável" por artistas vivos. Parece pouco sabido que não há "verdade" quanto ao que seja arte.

Qual a função da arte, qual a sua natureza? Se continuarmos nossa analogia de que as formas que a arte assume se constituem em sua linguagem, poderemos perceber que uma obra de arte é uma proposição, apresentada dentro do contexto da arte como um comentário da própria arte. Podemos então prosseguir e analisar os tipos de "proposições".

A apreciação feita por A.J. Ayer da distinção kantiana entre analítico e sintético nos será util: "uma proposição é analítica quando sua validade depende apenas das definições dos símbolos que contém, e sintética quando sua validade é determinada pelos fatos da experiência"(18). A analogia que pretendo fazer é entre a condição artística e a condição da proposição analítica. Nesse sentido, as formas de arte que se referem mais claramente à arte — aquelas que não podem ser creditadas como nada mais (que arte) — São as mais próximas de proposições analíticas.

As obras de arte são proposições analíticas, isto é, se observadas dentro de seu contexto — como arte — não veiculam quaisquer informações sobre outra coisa. Uma obra de arte é uma tautologia no sentido em que é a apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que aquele determinado trabalho de arte é arte, isto é, uma definição de arte. Então, o fato daquilo ser arte é, a priori, verdadeiro (que é o que Judd quer dizer ao afirmar que "se alguém chama algo de arte, isso é arte").

Certamente, é quase impossível discutir arte em termos gerais sem falarmos em tautologias — pois tentar "agarrar" arte por qualquer outra "alça" seria apenas enfocar outro aspecto ou qualidade da proposição que é habitualmente irrelevante à "condição artística" de um trabalho. Então, principiamos a perceber que a "condição artística" é um estado conceitual. O fato de as formas de linguagem nas quais o artista enquadra suas proposições serem muitas vezes códigos ou linguagens "exclusivos" é uma conseqüência inevitável da libertação da arte das constrições morfológicas; e daqui se depreende que é preciso estar familiarizado com a arte contemporânea para apreciá-la e entendê-la. Do mesmo modo, podemos entender por que o homem da rua é intolerante em relação à arte artística e sempre requisita uma arte que possua uma "linguagem" tradicional. (E compreendemos por que a arte formalista "vende como pão quente".) Apenas na pintura e na escultura todos os artistas falam a mesma linguagem. O que os formalistas chamam "Arte da Novidade" é muitas vezes a tentativa de encontrar linguagens novas, embora tal linguagem não signifique, necessariamente, a construção de proposições (por exemplo, a maior parte da arte cinética ou eletrônica).

Outro modo de expor, em relação à arte, aquilo que Ayer afirmou a respeito do método analítico no contexto da linguagem seria o seguinte: a validade das proposições artísticas não depende de qualquer pressuposição empírica — e muito menos estética — a respeito da natureza das coisas. Pois o artista, assim como o analista, não está diretamente preocupado com as propriedades físicas das coisas. Ele está preocupado apenas com duas idéias: a primeira é o modo como a arte é capaz de crescimento conceitual e a segunda, o modo como suas proposições são capazes de acompanhar logicamente esse crescimento(19). Em outras palavras, as proposições de arte não são factuais, mas lingüísticas em caráter, ou seja, não descreve o comportamento de objetos físicos ou mentais, mas exprimem definições de arte ou as conseqüências formais dessas definições. Como conseqüência, podemos dizer que a arte funciona em uma lógica. Veremos que a marca característica de uma investigação puramente lógica é que ela se ocupa com as conseqüências formais de nossas definições (de arte) e não

com o questionamento de fatos empíricos[20].

Repetindo: o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que também é uma tautologia, isto é, a "idéia de arte" (ou "trabalho") e a arte são a mesma coisa e podem ser apreciadas enquanto arte sem sairmos do contexto de arte para verificação.

Por outro lado, consideremos por que a arte não pode ser (ou encontra dificuldades ao tentar) uma proposição sintética. Ou quando a verdade ou falsidade de sua asserção é verificável em campos empíricos. Ayer declara:

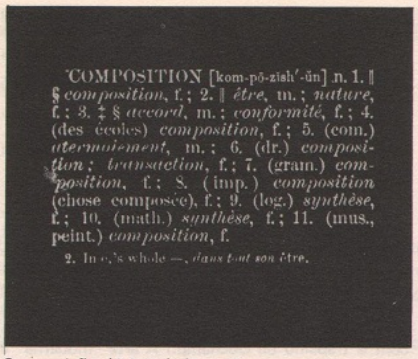
. . . O critério pelo qual determinamos a validade de uma proposição analítica ou a priori não é suficiente para determinar a validade de uma proposição empírica ou sintética. Pois é característico de proposições empíricas que sua validade não seja puramente formal. Dizer que uma proposição geométrica ou um sistema de proposições geométricas é falso é dizer que se contradiz a si próprio. Mas uma proposição empírica ou um sistema de proposições empíricas pode estar livre de contradições e ainda ser falso. É falsa não por ser defeituosa formalmente, mas porque não satisfaz algum critério material[21].

A irrealidade da arte "realística" se deve a sua colocação como uma proposição artística em termos sintéticos: sempre se tem a tentação de "verificá-la" empiricamente. O estado sintético do realismo não nos traz circularmente de volta à estrutura maior de questões a respeito da natureza da arte (como o fazem os trabalhos de Malevitch, Mondrian, Pollock, Reinhardt, o início de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris e outros) mas ao invés nos lança fora da "órbita" da arte para o "espaço infinito" da condição humana.

O expressionismo em estado puro, para continuar com os termos de Ayer, pode ser considerado desse modo: "uma sentença que consistisse de símbolos demonstrativos não expressaria uma proposição genuína. Seria mera ejaculação, de modo algum caracterizando aquilo a que supostamente se referia". Obras expressionistas são, de modo geral, essas "ejaculações" apresentadas na linguagem morfológica da arte tradicional. Pollock é importante porque pintava sobre a tela solta, estendida no chão. O que não é importante é ele depois ter colocado esses borrões em chassis e tê-los pendurado contra a parede. (Em outras palavras, o que é importante em arte é o que se traz para ela e não a adoção do que já existia previamente.) O que é ainda menos importante para a arte são as noções de Pollock a respeito de "auto-expressão" porque esses tipos de significados subjetivos são inúteis para quem não tenha estado envolvido pessoalmente com o artista. E ainda, sua qualidade "específica" os coloca fora do contexto artístico.

"Eu não faço arte", diz Richard Serra, "estou envolvido em uma atividade; se alguém quer chamá-la de arte, é problema seu, mas não sou eu quem vai decidir a esse respeito. Isso tudo é definido depois". Serra, então, está muito consciente das implicações de seus trabalhos. Se está, realmente, apenas "descobrindo" o que o chumbo faz (gravitacionalmente, molecularmente, etc.) por que alguém deveria pensar nessa função como arte? Se ele não assume a responsabilidade por seu trabalho ser arte ou não, quem deveria ou poderia assumir? Certamente, o trabalho de Serra parece ser empiricamente verificável: o chumbo pode cumprir funções e ser utilizado para diversas atividades físicas. Em si, este fato não leva a outra coisa que conduzir-nos a um diálogo sobre a natureza da arte. Em certo sentido podemos afirmar que Serra é um primitivo — não tem nenhuma idéia a respeito de arte. Então, como sabemos de "sua atividade"? Porque ele nos disse que essa atividade é arte através de suas ações após o "acontecimento" dessa atividade. Ou seja, pelo fato de negociar com várias galerias, colocar o resíduo físico de sua atividade em museus (e os vender a colecionadores de arte — mas como já assinalamos, colecionadores são irrelevantes à "condição de arte" de um trabalho). O fato de Serra negar que seu trabalho seja arte e ao mesmo tempo brincar de artista é mais do que um paradoxo. Ele secretamente sente que se alcança a condição "artística" empiricamente.

Então, como declara Ayer:


COMPOSITION [kom-pō-zish'-ŭn] n. 1. ‖ § *composition*, f.; 2. ‖ *être*, m.; *nature*, f.; 3. ‡ § *accord*, m.; *conformité*, f.; 4. (des écoles) *composition*, f.; 5. (com.) *atermoiement*, m.; 6. (dr.) *composition*; *transaction*, f.; 7. (gram.) *composition*, f.; 8. (imp.) *composition* (chose composée), f.; 9. (log.) *synthèse*, f.; 10. (math.) *synthèse*, f.; 11. (mus., peint.) *composition*, f.

2. In e.'s whole —, *dans tout son être.*

Composição. (AAIAI). (Coleção particular)

Não existem proposições empíricas absolutamente certas. Apenas as tautologias são certas. Questões empíricas são apenas hipóteses que podem ser confirmadas ou desacreditadas através de experiências sensoriais. E as proposições em que registramos as observações que verificam essas hipóteses são também hipóteses que estão sujeitas ao teste de experiências sensoriais subseqüentes. Assim, não existe proposição final[22].

O que se encontra em todos os escritos de Ad Reinhardt é uma tese muito similar de "arte-como-arte" e que "arte está sempre morta, e uma arte 'viva' é uma decepção"[23]. Reinhardt tinha uma idéia muito clara a respeito da natureza da arte, e sua importância está longe de ser reconhecida.

Já que as formas de arte que podem ser consideradas proposições sintéticas podem ser verificadas pelo mundo, devemos deixar de lado a asserção tautológica da arte e considerar informações "exteriores", para que possamos entender tais proposições. Mas, para que consideremos isso arte, é necessário ignorar essas mesmas informações externas porque tais informações (qualidades experimentais, note-se) têm seu próprio valor intrínseco. E, para que possamos compreender esse valor, não precisamos de um estado de "condição de arte".

A partir daí é fácil perceber que a validade da arte não está ligada à apresentação de experiências visuais ou quaisquer outras. Que isto possa ter sido uma das funções paralelas da arte nos séculos precedentes, não é diferente. Apesar de tudo, o homem, mesmo no século dezenove, vivia num ambiente visual bastante estandardizado. Ou seja, geralmente podia-se predizer o que seria visto dia após dia. Seu ambiente visual na parte do mundo em que vivia era razoavelmente consistente. Em nossa época encontramos um ambiente drasticamente mais rico em termos de experiência. Podemos voar pelo mundo em questão de horas e dias, não meses. Temos o cinema, a televisão colorida, assim como o espetáculo artificial das luzes de Las Vegas ou os arranha-céus de Nova Iorque. O mundo inteiro está aí para ser visto e todo mundo pode, sentado em sua sala de estar, observar os homens andando na lua. Certamente não se pode esperar que objetos de pintura e escultura, assim como a arte, possam competir com isso em termos de experiência.

A noção do "uso" é relevante para a arte e sua "linguagem". Recentemente, o cubo ou a caixa têm sido muito usados no contexto da arte. (Por exemplo, foram utilizados por Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell e McCraken — sem mencionar a quantidade de cubos ou caixas que vieram depois.) A diferença entre estes vários usos da caixa ou do cubo está diretamente relacionada com as diferentes intenções dos artistas. E mais — particularmente no trabalho de Judd — o uso do cubo e da caixa ilustra muito bem nossa definição anterior de que um objeto é arte somente quando inserido no contexto da arte. Uns poucos exemplos tornarão isso mais claro. Pode-se dizer que se uma das caixas de Judd fosse encontrada cheia de sucata, num ambiente industrial ou mesmo numa esquina, não seria identificada com arte. Depreende-se então que a compreensão e consideração da caixa de Judd são requisitos de observação a priori para que possamos "vê-la" como trabalho de arte. Torna-se necessária uma informação anterior a respeito do conceito de arte e do conceito de um artista para a apreciação e compreensão da arte contemporânea. Todos e quaisquer atributos físicos (qualidade) dos trabalhos contemporâneos, se considerados separadamente e/ou especificamente, são irrelevantes para o conceito artístico. O conceito artístico (como disse Judd, apesar de em outro sentido) precisa ser considerado como um todo. Considerar partes de um conceito é invariavelmente considerar aspectos irrelevantes à sua condição artística — é como ler partes de uma definição.

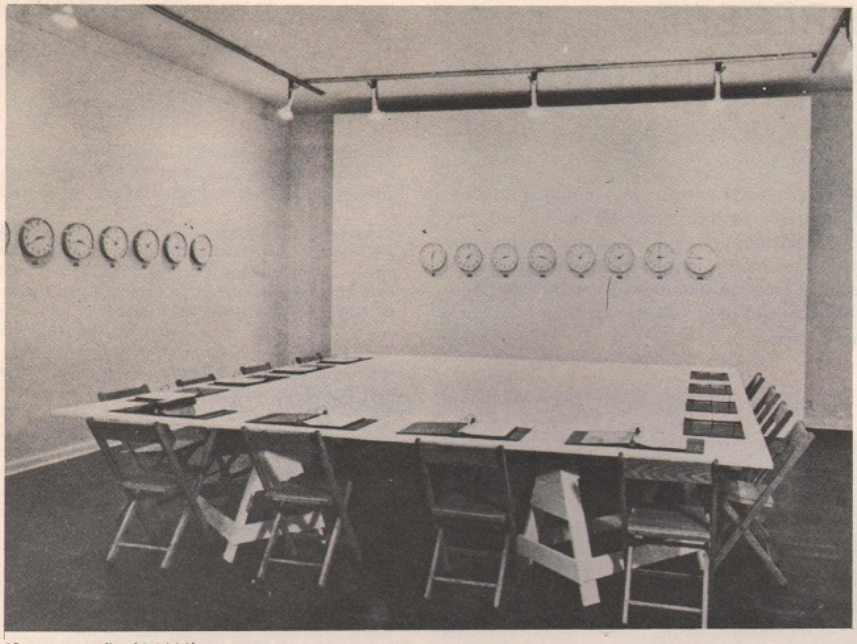
Então, não é surpreendente que a arte que possua uma morfologia menos arraigada seja o exemplo pelo qual iremos decifrar a natureza do termo geral "arte". Pois onde há um contexto existindo separadamente de sua morfologia e consistindo de sua função, resultados conformistas e predizíveis são menos prováveis. E é no fato de a arte moderna possuir uma "linguagem" com a história mais curta, que reside a possibilidade do abandono dessa "linguagem". Então, podemos compreender por que a arte que se origina da pintura e da escultura ocidental é a mais enérgica, que mais questiona (sua natureza) e a menos comprometida de todos os pensamentos de "arte" em geral. Em última análise, utilizando os termos de Wittgenstein, todas as artes têm entre si apenas uma semelhança "de família".

Sendo assim, as várias qualidades relacionáveis com uma "condição artística" existentes na poesia, novela, cinema, teatro, nas várias formas de música, etc. são os aspectos mais dignos de confiança em relação à sua função de arte, como definida nesse artigo.

Não está o declínio da poesia diretamente relacionado a uma metafísica sugerida no uso feito pela poesia da linguagem "comum" como linguagem artística?[24]. Em Nova Iorque, os últimos estágios da decadência da poesia podem ser observados na tendência dos poetas "concretos" em utilizar objetos reais e teatro[25]. Será que eles estão vendo a irrealidade de sua forma de arte?

Vemos agora que os axiomas de uma geometria são apenas definições, e que os teoremas de uma geometria são, simplesmente, conseqüência lógica dessas definições. Uma geometria não se ocupa em si com o espaço físico; como tal, podemos dizer que ela se "ocupa" de nada. Mas podemos usar uma geometria para raciocinar a respeito do espaço físico. Ou seja, uma vez dada uma interpretação física aos axiomas, podemos prosseguir e aplicar os teoremas aos objetos, que satisfazem os axiomas. Se uma geometria pode ser aplicada, ou não, ao mundo físico real, é uma questão empírica que sai do âmbito da própria geometria. Não tem sentido, então, perguntar qual das várias geometrias que conhecemos é falsa e qual é verdadeira. Enquanto estiverem livres de contradição, são todas verdadeiras. A proposição que declara que determinada aplicação de uma geometria é possível não é, em si, uma proposição dessa geometria. Tudo o que a geometria nos diz é que se algo puder se encaixar nas definições, também satisfará os teoremas. É, portanto, um sistema lógico puro e suas proposições são proposições puramente analíticas. — A.J. Ayer.

É aqui que proponho se apoie a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de seus pressupostos, a habilitação da arte para existir dependerá não só de sua não-prestação de serviços — como entretenimentos, experiência



8ª Investigação. (AAIAI).
3ª Proposição. (Galeria Leo Castelli)

(visual ou de outras espécie) — ou decoração — que é algo facilmente substituível pela cultura Kitsch e pela tecnologia — mas, ao contrário, ela permanecerá viável por não assumir uma atitude filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer indiferente a julgamentos filosóficos. Dentro deste contexto é que a arte apresenta semelhanças com a lógica, a matemática e também a ciência. Porém, enquanto estas outras atividades são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas por seu próprio bem.

Neste período do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um empreendimento que preencha o que, em outras épocas, poderia ser chamado de "necessidades espirituais do homem". Ou, outro modo de dizer isso seria que a arte se ocupa analogamente com o estado das coisas "além do mundo físico" onde a filosofia tinha que fazer asserções. E a força da arte está em que até mesmo a frase anterior é uma asserção e não pode ser verificada pela arte. A única reivindicação da arte é a arte. Arte é a definição de arte.

* Publicado pela primeira vez em Studio International, outubro 1969.

(1) Morton White, A Era da Análise (Mentor Books, NY), p. 14.

(2) Ibid. p. 15

(3) Quero dizer aqui existencialismo e fenomenologia. Mesmo Merleau-Ponty, com sua posição intermediária entre empirismo e racionalismo não pode expressar sua filosofia sem o uso de palavras (usando portanto conceitos) e, como conseqüência, como se pode discutir uma experiência sem distinções claras em nós e o mundo?

(4) Sir James Jeans, Física e Filosofia (University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan), p. 17.

(5) Ibid. p. 190.

(6) Ibid. p. 190.

(7) A tarefa que tal filosofia se propôs é a única "função" que ela pode cumprir sem fazer asserções filosóficas.

(8) Isto é visto na seção seguinte.

(9) Quero deixar claro que não falo aqui por ninguém mais. Cheguei a essas conclusões sozinho e, na verdade, é desse pensamento que minha arte se desenvolveu desde 1966, senão antes. Apenas recentemente percebi, ao encontrar Terry Atkinson que ele e Michael Baldwin compartilham de idéias semelhantes às minhas, embora não idênticas.

(10) Webster's New World Diccionary of The American Language.

(11) O nível conceitual do trabalho de Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen, e outros, é tão precariamente baixo que, o pouco que existe é fornecido pelos críticos que os promovem. Isto é visto mais adiante.

(12) As razões de Michael Fried para usar os argumentos de Greenberg refletem sua situação de erudito, como acontece com muitos outros críticos formalistas. Mas a razão principal suspeito que seja seu desejo de trazer seus estudos eruditos para o mundo moderno. Pode-se facilmente simpatizar com seu desejo de ligar, digamos, Tiepolo com Jules Olitski. No entanto não se deve esquecer que a coisa que um historiador mais gosta é história, mais ainda que arte.

(13) Lucy Lippard usa esta citação em uma nota de rodapé no catálogo da exposição retrospectiva de Ad Reinhardt, janeiro 1967, p. 28.

(14) Lucy Lippard, "Constelação à Luz Crua do Dia: The Whitney Annual", Hudson Review, Vol. 21, nº 1 (primavera, 1968).

(15) Arthur R. Rose, "Quatro Entrevistas", Arts Magazine (fevereiro, 1969).

(16) Como Terry Atkinson assinalou em sua introdução à revista Art-Language (Vol. 1, nº 1), os cubistas nunca questionaram se arte tinha características morfológicas, mas quais eram aceitáveis em pintura.

(17) Quando alguém "compra" um Flavin, não está comprando uma decoração luminosa, porque se estivesse, poderia simplesmente ir à uma loja de ferragens e comprar os materiais por uma quantia consideravelmente menor. Não se está comprando nada, está se subsidiando a atividade de Flavin como um artista.

(18) A. J. Ayer, Linguagem, Verdade e Lógica (Dover Publications, NY), p. 78.

(19) Ibid. p. 57.

SQUARE, n. 1. *carré*, m.; 2. *place* (carrée), f.; 3. (de damier, d'échiquier) *case*, f.; 4. (de tissu) *carreau*, m.; 5. † *nombre de quatre; quatre*, m.; 6. † *escadron*, m.; 7. † § *règle; régularité*, f.; 8. † *chose; affaire*, f.; 9. † *égalité*, f.; *pied d'égalité*, m.; *niveau*, m.; 10. † § *étendue*, f.; 11. † *querelle*, f.

Quadrado (coleção particular)

(20) Ibid. p. 57.

(21) Ibid. p. 90.

(22) Ibid. p. 94.

(23) Catálogo da retrospectiva de Ad Reinhardt (Jewish Museum, janeiro, 1967) escrito por Lucy Lippard, p. 12.

(24) É o uso, pela poesia, da linguagem comum tentando dizer o indizível que é problemático, não algum problema inerente no uso da linguagem dentro do contexto de arte.

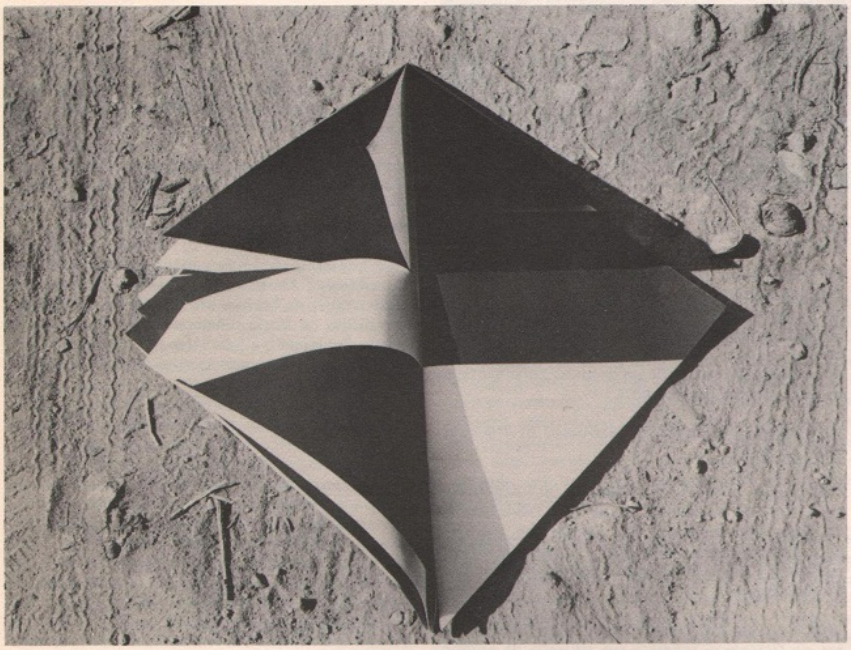
(25) Ironicamente, muitos deles se intitulam "Poetas Conceituais". Muito deste trabalho é muito similar ao de Walter de Maria e isto não é uma coincidência; o trabalho de Maria funciona como uma espécie de poesia "objetual", e suas intenções são muito poéticas: ele realmente quer que seu trabalho mude as vidas dos homens.

(26) Op. cit., p. 82.

QUEM SE DESLOCA RECEBE QUEM PEDE TEM PREFERÊNCIA (Gentil Cardoso)

Os trabalhos a seguir publicados são, às vezes, bastante diferentes entre si. Mas têm uma característica comum: de uma forma ou outra foram marginalizados pelo circuito, seja de um modo direto, seja pelas próprias condições de violência econômica em que opera. Como toda proposta crítica surgida nos últimos anos não puderam encontrar uma veiculação eficaz e algumas têm agora o seu primeiro contato público. O presente material obedece ao critério de escolha de Cildo Meirelles e foi produzido por: Umberto Costa Barros, Alfredo Fontes, Guilherme Vaz, Luiz Fonseca, Cláudio Paiva, Tunga, Cildo Meirelles e Vicente Pereira.

COLLARES



GUILHERME VAZ

PEQUENA NOTÍCIA METEOROLÓGICA

O sentimento de intensidade pode de muitas maneiras apaixonar pessoas, épocas e movimentos. (dadá não é um momento histórico, mas um recurso de comportamento utilizável a qualquer momento.) Na América Shazam, na França Rrose Sélavy no Brasil . . ./. Nas Gerais e no Planalto Central cegos servem de guias para cães. Digamos: Dadá nasceu no Brasil, ou para o viver latino-americano o dadaísmo europeu sabe a um certo sabor de aquarelas do mestre Pancetti. Os jornais que o digam.

Entre os anos 1969/1972 . . . alguns artistas desenvolveram no Rio (ponto apenas central de suas ações) trabalhos em torno de uma alta intensidade. Existe uma lei natural que diz que, para haver fusão entre elementos extremamente diferentes, é necessária uma temperatura ambiente altíssima. É possível que isto também ocorra nos fenômenos da percepção. Em altas temperaturas as categorias, os elementos, são checados em sua intensidade. Um artista plástico transforma-se em músico (Cildo Meirelles: compacto Caraxia 1970) ou um músico em artista plástico (Guilherme Vaz: Objetos Quentes 1969). Nada em tudo (Tereza Simões: telas brancas 1970), crítica de arte em arte (Frederico de Morais: Exposição Nova Crítica Sobre Exposição Agnus Dei 1970), percursos em "trabalhos" (Luis Alphonsus: Tunel 1969), lixo em linguagem (Bárrios 1969). As identidades dos locais de apresentação: teatros, galerias, e museus, foram expandidas e transformadas na idéia, ainda hoje perigosa, da onipresença dos locais de apresentação e atuação. (Diversos trabalhos foram realizados em esquinas, terrenos baldios, matas, dentro d'água, nas geografias do apartamento, e em museus (Salão da Bússola, MAM), galerias (Agnus Dei, Petite Galerie), salas de concerto (A tribo e o nada, Cinemateca, MAM) e no Modern Art Museum, Nova Iorque (INFORMATION 1970). Foram imaginados e experimentados mercados paralelos, e o mercado tornou-se linguagem. Hoje esta energia e a maioria dos artistas que a habitavam estão dispersados. Pessoalmente sinto aconteceu a todas as outras áreas de criação: do cinema ao teatro, à música. Ao que tudo indica Rrose Sélavy não é mais encontrado perambulando pelas ruas de Pindorama. Algo aconteceu. E presenciamos serenamente o nascimento de uma criação gorda, balofa e inócua. Os cursos dos rios foram mudados: o homem é poderoso.

O Objetivo final dessa dinâmica parece bem sábio: o de que a serpente morda a cauda, os rios revertam suas águas nas nascentes, e o incesto seja celebrado com roupas de domingo e bandas de música no carnaval. Águas duras em Pedras Moles. O sentimento de intensidade pode de muitas maneiras apaixonar pessoas, épocas e movimentos. 1 de julho de 1975

Guilherme Vaz
Quimera. Museu de Arte Moderna, 1974
De 16 a 30 de setembro realizou uma série de concertos no mesmo local.
Fotos Caco

CILDO MEIRELES

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS
Abril/Maio 1970

1. PROJETO COCA-COLA.

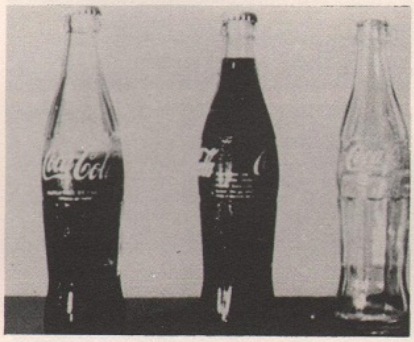
Circuito é uma repetição. Circuito é a circulação criada pela repetição. Circuito é a repetição cíclica da trajetória de uma informação através de um veículo.

Dividindo os vários tipos de circuito em dois grupos, basicamente, teremos: circuitos de controle centralizado e circuitos de controle descentralizado. Entre estes últimos interessa-me particularmente o circuito de bebidas e refrigerantes em garrafas de vidro. A Coca-Cola, por exemplo.

Depois de beber uma Coca-Cola, você devolve o casco vazio ao comerciante. Em troca ele lhe dá uma garrafa cheia. E envia o casco vazio para a fábrica. Lá, através de processos automáticos, ele é lavado, desinfetado, e torna a ser cheio de Coca-Cola. Após o que esta garrafa cheia é novamente enviada para o comerciante, que a venderá a outra(s) pessoa(s). Assim, sempre que você compra e bebe uma Coca-Cola e devolve o casco vazio ao comerciante, você está, por meio deste ato, criando e alimentando este circuito. Você e outras milhares de pessoas que também bebem Coca-Cola.

Inserções em circuitos ideológicos neste caso: gravar opiniões críticas e informações nas garrafas de Coca-Cola e devolvê-las à circulação. As opiniões devem ser gravadas, em tal caso (refrigerantes e bebidas), nas garrafas. O processo de gravação pode ser o da decalcomania por silk-screen (serigrafia sobre plástico) impresso com tinta branca vitrificada. A mesma tinta que a fábrica usa para imprimir o nome Coca-Cola na garrafa. A inserção é mimética, pois a tinta sendo branca, só aparece quando a garrafa torna a ser cheia.

Descobrir novos circuitos, descobrir melhores maneiras de gravar as inserções, executar e divulgar constantemente inserções em circuitos ideológicos é a realidade deste trabalho.



Inserções em circuitos ideológicos.
Projeto Coca-Cola. Abril/Maio 1970
Foto Jeferson Silva

Inserções em circuitos antropológicos.
Black pente. 1971/1973

INSERÇÕES EM CIRCUITOS

Quando numa definição filosófica de seus trabalhos, M. DUCHAMP afirmava que, entre outras coisas, seu objetivo era libertar "a Arte do domínio da mão", certamente não imaginava a que ponto chegaríamos em 1970. O que à primeira vista podia ser facilmente localizado e efetivamente combatido tende hoje a localizar-se numa área de difícil acesso e apreensão: o cérebro.

É evidente que a frase de DUCHAMP é o exemplo, hoje, de uma lição mal aprendida. Muito mais que contra o domínio das mãos, DUCHAMP lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos, contra enfim, o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de Arte nada significa além de que as mãos estão limpas.

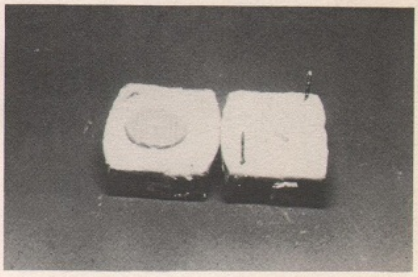
Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar mais as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.

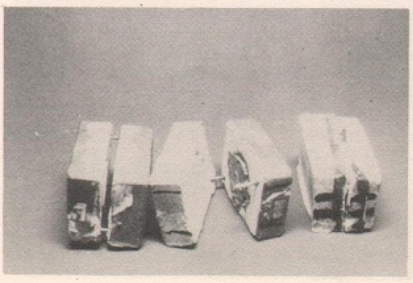
O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo.

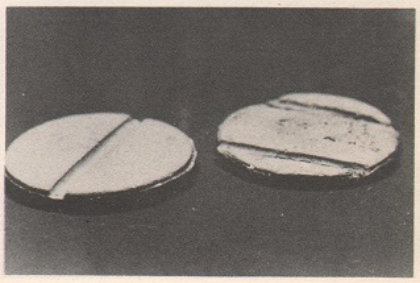
Abril de 1970

ARTE — CULTURA

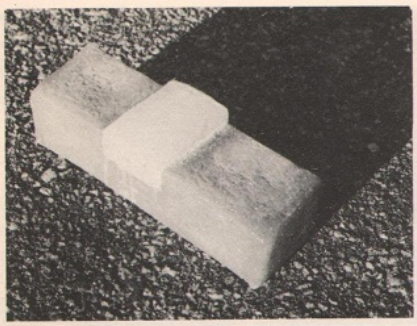
Se a interferência de M. DUCHAMP foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de DUCHAMP teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte, não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do Pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.

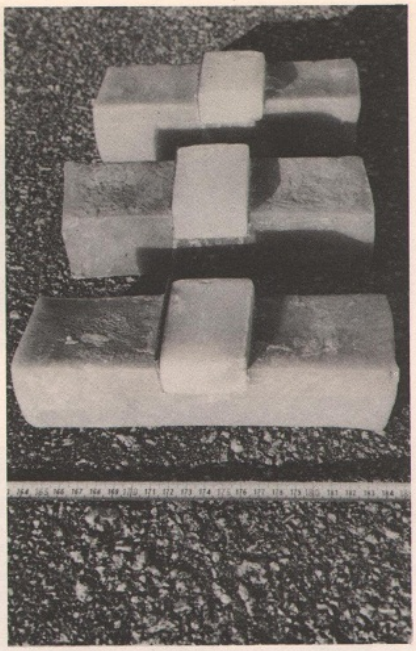






Blind Hotland nº 3. Múltiplo. 1971/1973
Fotos Luiz Alphonsus





TUNGA

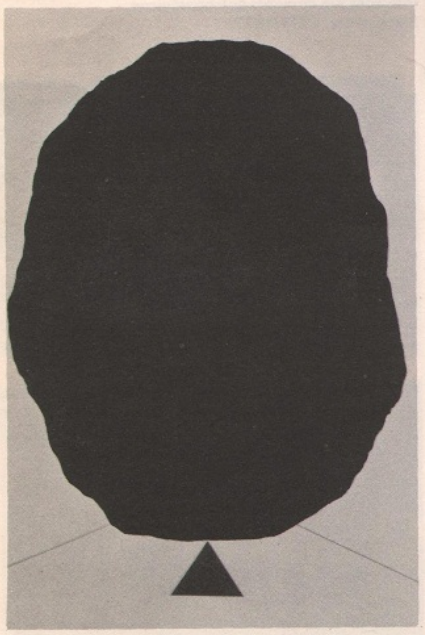
DEPOIMENTO

O campo de ação do meu trabalho é o desejo. Os meus desenhos pretendiam a figuração do que Freud chamou os processos primários do psiquismo, estritamente ligados à sexualidade. Os meus experimentos de agora são, a meu ver, um aprofundamento desse trabalho acerca do desejo. Eles estão baseados sobretudo na relação entre matérias, energias, coisas físicas e minha fantasmática pessoal. Neste trabalho, não me preocupo em extrair as qualidades estéticas das matérias usadas. Elas me importam apenas na medida em que me "falam" e se enquadram no meu trabalho.

Da mesma forma, estudos físicos de peso, equilíbrio, resistência, pressão, etc. presentes nos meus experimentos, não importam em si mesmo mas apenas enquanto servem para reproduzir complexos mecanismos de tensão e explosão análogos ao modo de operar do desejo.

CLAUDIO PAIVA

Desenho, 1974



VICENTE PEREIRA

TRAILERS DE "QUEM ACORDAR PRIMEIRO, POR FAVOR, ME ACORDE!"

1. Stela (chegando cansada da rua corre pra geladeira. é madrugada)
STELA: Quanto mais animada é a festa, mais esganada eu volto ao lar. Eu vou entrar de sola nessa comida. Hum . . . batata, tomate, canjica, carne, carne! (Entra a mãe, na penumbra)
ANA NERI: Stelinha Baistarleite! Tira esse frango da boca.
STELA: (Engasgando) . . . Porra, mamãe Há trinta e dois anos que a senhora me vigia.
ANA NERI: Stelinha, modere o seu vocabulário. Pensa que eu já não sei?
STELA: Sabe o que, nojenta?
ANA NERI: Que você já traçou a vizinhança toda. Stelinha, modere-se! Somos novas no quarteirão.
STELA: O quê? Vamos ter a mesma conversa de novo? Mamãe, eu estou voltando de um baile e estou faminta, entendeu? Vou comer até me arrasar. Saia da frente. Eu vou comer esta galinha.
ANA NERI: Stelinha, pare! A compulsão vai te levar pra convulsão.
STELA: Sai pra lá, sua hipocondríaca. Sai! Vai cuidar do doente do seu marido. Vai, antes que ele se afogue em catarro.
ANA NERI: É preferível que a tuberculose o mate que saber que sua filha foi furada!
STELA: Fui furada, sim. E daí?
ANA NERI: Vazada, Stelinha. Os rapazes da rua te vazaram! Você anda de pernas juntas que é pra não cair as tripas.
STELA: Claro. Tenho a quem puxar. Sou da família das largas.
ANA NERI: Cala-te! (Dá-lhe um tapa na cara) Respeite a sua mãe, sua leitoa. (e . . . etc!)

TRAILER 2

STELA: (Dando uma machadada na mãe) Onde é que você pensa que vai, escrota? Pensa que eu sou otária? Volta pro túmulo que vamos continuar nosso pique eterno.
ANA NERI: (Agonizando) Eu não estava preparada pra isso. Stelinha, eu preciso viver. Eu não estava preparada . . .
STELA: Morra, vagabunda. Você se dá melhor com a tumba.
ANA NERI: Vou te perseguir feito uma alma penada. Eu não te darei paz. Meu espírito vai te enlouquecer. Até que você estoure, e essa casa fique com as suas tripas escorregando nas paredes sujas que o seu pai nunca teve dinheiro pra pintar. Eu não largarei nem você nem as paredes!

TRAILER DE "SAPORE DE SALE"

1. (Uma praia, dia clareando, dunas, gaivotas. Uma mulher de maiô corre de um homem de calção)
MULHER: (Rolando com o homem na areia, rindo) Não vou fazer o que me pede. (Ri)
HOMEM: Ora, Rose Carlitche . . . Será que você não compreende que eu estou entre a cruz e a espada? De um lado o verão, doutro lado, você. Quer que eu morra?
MULHER: Rafael, aqui na praia não. Há muita areia.
HOMEM: O que você esperava encontrar numa praia. Lençóis?
MULHER: Vamos nadar, Rafael. Eu quero nadar!
HOMEM: Ah, Rose, vem cá. Não tem ninguém na praia. Vem cá.
MULHER: Rafael, eu quero cair na água. (Sai correndo, Rafael atrás)
HOMEM: Te pego, sua vaquinha.
(Voltam do mar molhados)
MULHER: Vou passar bastante óleo. Quero ficar bronzeadinha.
HOMEM: Deixe que eu passo.
MULHER: Devagar. Ou isso vem acompanhado de massagem?
HOMEM: Rose, quero que você seja minha agora! Assim, cheia de óleo, sol e areia. Assim, Rose.
MULHER: Não tentes. Sabes que podes despertar um vulcão!
(e etc . . .)

TRAILER 2

(Na praia, mais tarde, Rose e Rafael após a morte de Iris por Rafael sob instigação de Rose)
ROSE: Livre-se dela. Livre-se dela, depressa!
RAFAEL: Maldita! Maldita! Não posso nem gozar as férias em paz.
ROSE: Rafael, na escola da vida não há férias!
RAFAEL: Não quando se conhece Rose Carlitche.
ROSE: Jogue-a na água. Sem roupa e que pareça uma afogada.
(Rafael arrasta o cadáver pela areia)
RAFAEL: Rose Carlitche, a padroeira dos afogados. Mas ela mesma não bebe água do mar.
ROSE: Jogue-a no mar, Rafael.
(e etc.)

TRAILER 3 (Ainda na praia, Rose e Rafael)

ROSE: Rafael, não entremos em detalhes ou nossas vidas irão pro buraco.
RAFAEL: Está bem, Rose. Não há o que recordar.
ROSE: Não há mesmo. E não se esqueça de que você está diante de uma mulher de maiô.
RAFAEL: Tire-o!
ROSE: Tire-o, você.
RAFAEL: Vai queimar a pontinha dos seios, nesse sol.
ROSE: Quero ficar negra.
RAFAEL: Você é negra, Rose.
ROSE: Meu bem, se existe alguma coisa negra entre a gente são tuas mãos, Rafael.
RAFAEL: E sua língua, "amore".
(E beijam-se)

TRECHO DE "A ESTRELA DALVA"

(Abertura)
CENA: Um quarto com grande janela dando para o infinito. São seis horas da tarde; Dalva, de pé, fita o horizonte perdendo-se no crepúsculo.
VOZES DO ALÉM: Sapa! Sapona! Sapa! S-a-p-o-n-a! ! !
DALVA: Queria ser atriz! Eu quero ser atriz! (Espeta um seio com um alfinete) Por este sangue que corre deste seio solteiro, noite, noite, tudo que anda na noite, tudo que passa pela madrugada, faça-me atriz!!!
VOZES DO ALÉM: S-A-P-A! Sapona . . .
DALVA: Exu de Altamira! Me guie pelo firmamento artístico. Te prometo o meu primeiro compacto e meu primeiro longa-metragem se essas graças eu conseguir.
(Surge Donana, a mãe)
DONANA: Ah! Quer ser atriz, né sua vagabunda? Tome um pouco de corrosivo, alma endemoninhada. (Joga ácido no rosto de Dalva) Vai ser atriz, sua danada. Vai ser cantora de rádio, sua Billie Hollyday do brejo! (Dalva grita de dor.) Cala-te! Cala já essa matraca. Afinal de contas eu ainda não te queimei a alma.

TRECHOS DE "A NOITE DO IGUAPE"

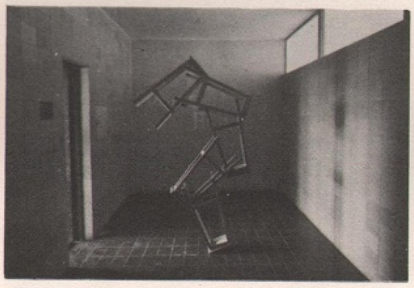
APRESENTADOR: Vamos ver qual é o envelope para Miss Bancrévia! OK, Norma. "Você acha que a agressividade do homem é natural ou imposta pelo meio em que vive?"
MISS BANCRÉVIA: Um recente estudo no Alabama provou que a agressividade do homem não é natural nem imposta pelo meio, e sim, um meio de se defender. (Aplausos) O que seria do homem, sem uma carabina, nu, indefeso, solto por este planeta de feras e intempéries que a própria natureza comete? ? ?!!!!
APRESENTADOR: Muito bem, Miss Bancrévia. Pena que nosso tempo seja excasso, senão poderíamos ouvir esta formidável explanação de Miss Bancrévia, Norma Cavalcanti. (Aplausos) Galáxia entrevista agora, Lúcia Consolação, Miss Urubupungá! A pergunta para Miss Urubupungá é: "Qual é a personalidade mundial que você mais admira?"
MISS URUBUPUNGÁ, LUCIA CONSOLAÇÃO: O caráter!

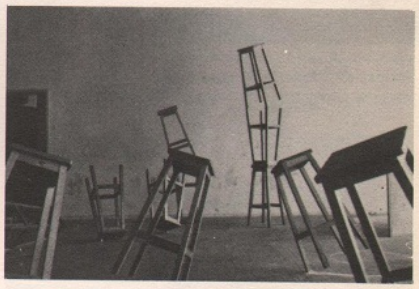
TRAILER 2 (Tobias varrendo a passarela. Desce do céu Nossa Senhora Aparecida)
NOSSA SENHORA: Sandra vai ser miss!!!

Vicente Pereira
Foto Ary Brandi

UMBERTO COSTA BARROS

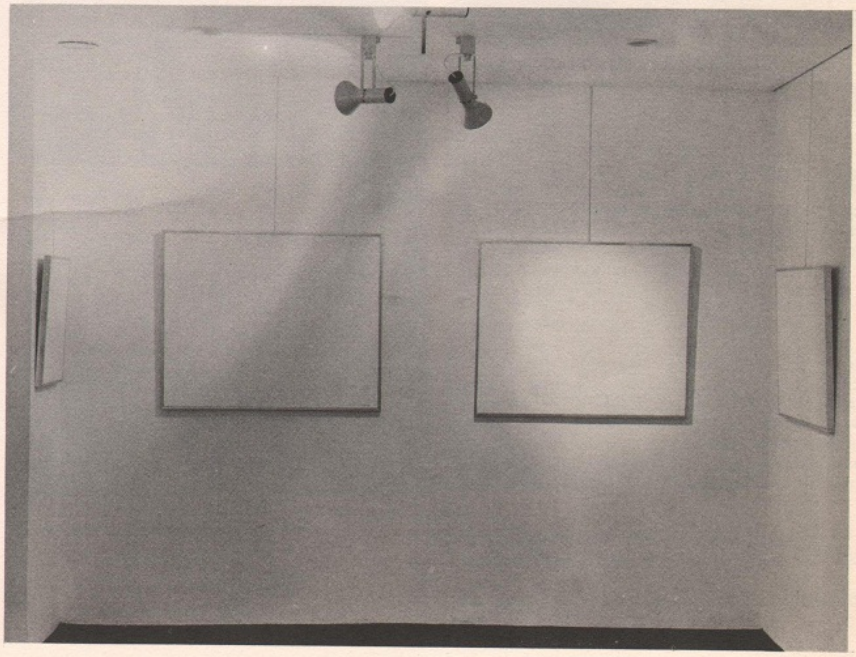
Ilha do Fundão, 1969





TERESA SIMÕES

Telas brancas, 1970



CICLO

O descobrimento e a síntese de uma forma e as diretrizes de toda forma ou apenas uma forma determinada, junto de sua própria existência e a do ser humano, em qualquer estado de conservação, de tempo, de espaço, estão unidos à complexidade da realização do homem.

Surge uma forma, imagem concreta da mentalização de significados tentados ou só idealizados; a pesquisa e o estudo dos elementos, das partes da obra nascida, dão corpo à obra repleta agora de seus significados mais diretos; a exposição da obra, o contato público de sua limitação temporal e espacial — outro estado de conservação dá mostras de seu esgotamento; por fim, morre a síntese de opções tomadas e os restos de uma estrutura.

Nasce a participação, a transmutação do individual coletivo. A obra tem capacidade de se misturar, suas formas são possuídas; que divididas passam a ser comum a tudo, para serem novamente redescobertas.

Supermercado
Palácio dos Desejos

APRESENTA

MÚLTIPLOS múltiplos
de
alfredo fontes

com
TODOS OS GOSTOS, VONTADES
E DESEJOS.

participação especial
VOCÊ.

esta é uma peça em que você é o ator, as estantes o cenário com o qual você dialoga, tentando obter sua projeção.

projeção total nas estantes de arte.

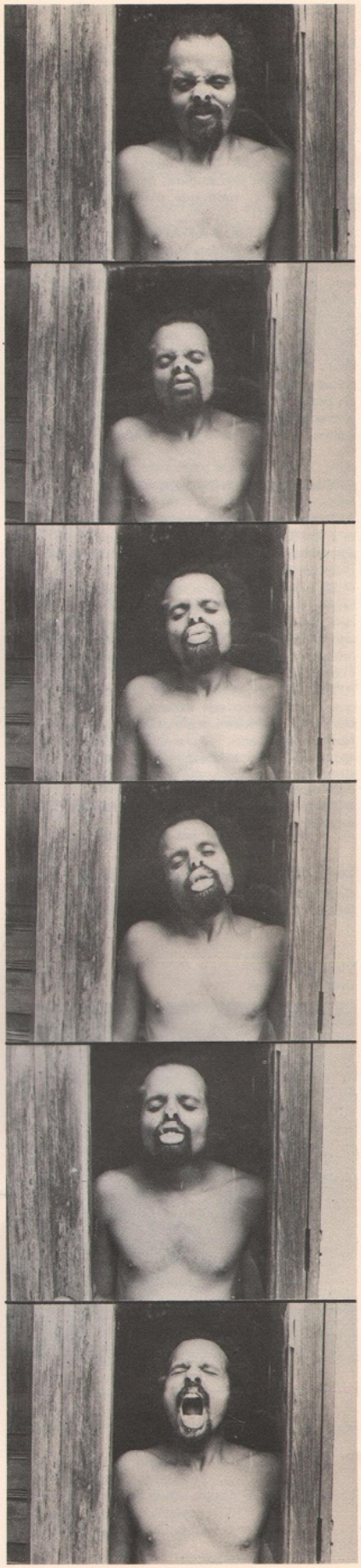
ALFREDO FONTES

Foto Sergio Augusto Porto

Foto Luiz Alphonsus

Foto Sergio Augusto Porto

BARRIO
1975
Foto Irma



LUIZ ALPHONSUS

1973

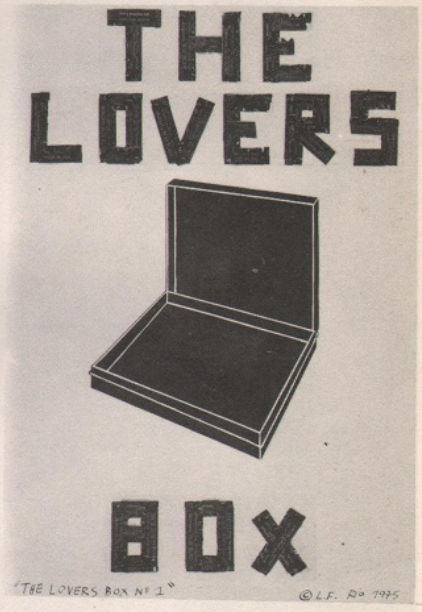
LUIZ FONSECA

Sad young man

Love/hurt

The crucifixion

Self-portrait w/ Jim
Foto Bobby Stayman



SILVIANO SANTIAGO &
LUIZ FONSECA

O GRANDE AURÉLIO

Espicaçar. (De es-pico-açar) V.t.d. 1. Ferir com bico (falando-se de aves). 2. Picar com instrumento agudo. 3. Esburacar, furar. 4. Instigar, animar, estimular, incitar: espicaçar a curiosidade. 5. Afligir, magoar, torturar: Aquela triste lembrança espicaçava-o. Sin. ger. (p.us.): apicaçar. Conjuga-se como laçar.

O PEQUENO LITTRÉ

Casse-tête (1960 Furet) n.m. Massue de, pierre de certains peuples sauvages. "Ton casse-tête est orné de dents de crocodiles" Chat. Natch. IX 398. Petit bâton très court, plombé à une de ses extremités fig. Vin qui porte à la tête Travail, calcul, jeu qui, exigeant une grande attention, fatigue la tête Casse-tête chinois, sorte de jeu Bruit continu et fatigant.

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus amigos têm sido campeões em tudo.
. . . . . .
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes.
F. Pessoa, Poema em Linha Reta.

ROUPA DENTRO DO CORPO

R. Gerchman

Reconstrução de um todo num espaço histórico, ahistoricamente, sem perder de vista as partes: os artistas aqui reunidos em 4 páginas se contradizem no tempo e no espaço/obra (pensamento). Nos pareceu interessante agrupá-los para uma possível leitura onde unidades autônomas com significados diversos possam formar um novo todo de significado uno/aberto/a Histórico.

Roupa/Corpo/Roupa.
Lygia Clark 1967 Rio.

Roupa de trabalho na selva.
Samantha Lomba 1974
cidade-laboratório Humboldt, Mato Grosso.

Flavio de Carvalho com "New Look"
São Paulo, 1956

Helio Oiticica capa 23 p.30 1965/71.
Luiz Fernando Guimarães veste
próximo ao cais 42, Nova Iorque 3/9/72.

Pescador João construindo jacá.
Margem do rio Cuiabá, Mato Grosso.

"New York World's Center".
Joaquim Tôrres Garcia 1921,
Nova Iorque.

Jaca/cajamanga/caju.
Rubens Gerchman 1975, Mato Grosso.

Índio Uaiká, Rio Marauia
Alto Rio Negro, Amazonas.

Diagramação de R. Gerchman

JOAQUIM TÔRRES GARCIA "New York World's Center" EUA 1921
Tôrres Garcia veste em seu corpo New York. Em 1921 Tôrres Garcia intuiu que a sua maneira de entender e se apropiar da Megalópolis seria torná-la do tamanho de seu próprio corpo pintando na roupa o mapa da cidade (up e downtown, Broadway, 42 st., o West, o East) englobado gráfico/magicamente com o nome genérico: World's Center, (meu corpo).

SAMANTHA LOMBA roupa de trabalho na selva (cidade-laboratório Humboldt) Mato Grosso 1975
. . . "Amazônia. Mais da metade da superfície da lua coberta de rios e florestas sempre verdes. Radiação solar intensa, num único dia pode chover mais do que num mês em São Paulo. Insetos que gostam de sangue humano. O homem vive mergulhado num mar de ar úmido em ascensão. Um mundo pré-histórico. 59% do território do Brasil. Quase 5 trilhões de metros quadrados. A roupa de trabalho na selva é uma nova pele do homem industrial que se metamoforseia para penetrar, sobreviver e produzir no novo ambiente".

RUBENS GERCHMAN Abrigo/Jacá/Cajamanga/Caju Mato Grosso 1975
Grandes frutas/abrigo onde a pessoa entra, carregando-as por dentro, invertendo sua posição e função original: viveiro de peixes que servirão de alimento. Descrição: cesto feito com tiras de taquara.
Como se faz: as tiras de taquara são cortadas de véspera, num quarto minguante, e conservadas num lugar úmido para manter a flexibilidade do material no momento da confecção do jacá. O sistema de construção se inicia com oito tiras colocadas perpendicularmente que receberão as outras tiras diagonalmente e equidistantes, totalizando 32 tiras tecidas horizontalmente. Na confecção trabalham dois homens. Os jacás foram observados nas comunidades de pescadores das margens do rio Cuiabá, Mato Grosso.

HELIO OITICICA Anotações sóbre o parangolé RJ 1965
. . . "O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu estar como 'indivíduo' no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo 'coletivo' ".

SOBRE LYGIA CLARK Jean Francis Held Paris 1971
. . . "Um homem e uma mulher vestem-se com roupas frouxas. Ela lhe toca, o peito e encontra formas postiças, lisas e suaves. Ele a toca, ela é rugosa e peluda. Cada qual se descobre no inverso da imagem do outro, reflexo oposto de seu próprio sexo. A inocência fundamental dos impulsos. Eis o inimigo do corpo. O eu que pensa. O indivíduo. Todas as tentativas para reencontrar o corpo esquecido — sejam elas deliberadas ou vagamente nostálgicas, ioga, transes, força vital de Reich, meditação — recusam unanimente a consciência individual.

LYGIA CLARK Da supressão do Objeto. (anotações)
. . . "O artista que perde a autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou a sua personalidade como obra, passou a ser sua própria assinatura. Outros se voltaram para o misticismo na necessidade ainda de uma poética transferente. Acabar com o 'objeto transferencial' e assumir-se me parece sua maior dificuldade".

FLAVIO DE CARVALHO com "New Look" São Paulo 1956
Em 1956 na movimentadíssima rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo, Flavio de Carvalho sai no meio do povo vestido com um saiote (Tutu) meias rendadas de bailarina e uma larga blusa ventilada com aberturas laterais, para clima tropical. Mais tarde a roupa foi exibida na Itália. Flávio, querendo um dia sentir a reação de uma multidão enfurecida, enterra o chapéu na cabeça e entra correndo no meio de uma procissão em sentido contrário. Só escapou de um linchamento porque se refugiou num botequim, onde a polícia vai resgatá-lo depois.

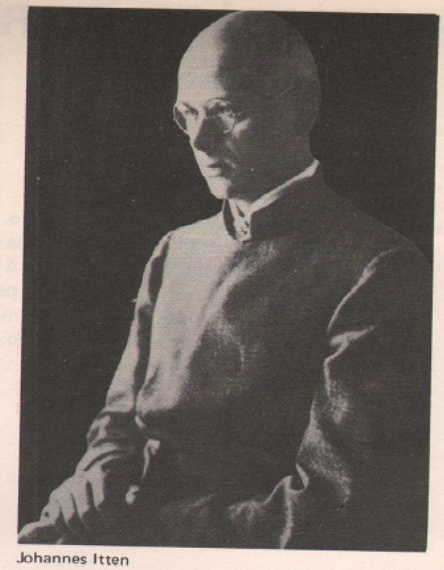
David Burliuk

DAVID BURLIUK "Eu Burliuk" pintura raionista/futurista na bochecha esquerda vestes coloridas Moscou 1913
Em 1913 os poetas e artistas futuristas russos, Maiakovsky, Livshits, Kruchenyk Larionov, Goncharova e os irmãos Burliuk começaram a ganhar amplo reconhecimento público, eles eram vistos como o melhor entretenimento possível com seu antusiasmo alucinante, declamações selvagens e suas loucas e imprevistas aparições em público. Instigados por David Burliuk, os Futuristas Russos faziam conferências públicas, publicavam jornais sobre seu trabalho e realizavam filmes descrevendo a loucura cotidiana como "A criação não pode ser comprada" com cenários de Maiakovsky e como intérpretes Burliuk e o próprio Maiakovsky entre outros, filme realizado em 1918. Para um recital de poesias na "Sociedade dos Amantes das Artes" eles pintaram suas faces, usaram colheres de pau nas lapelas e acabaram por recitar seus poemas pelas ruas e esquinas moscovitas, com Burliuk, vestindo um colete com faixas de cores primárias, botões de pedras falsas e brincos pendendo das orelhas. O poster para o evento cultural foi impresso em papel higiênico. Por ocasião de uma "viagem futurista" os artistas visitaram o país todo lançando o manifesto de Larionov "Por que nós pintamos nossas faces". Burliuk escreveu em seu rosto "EU BURLIUK" (foto), pintou pássaros e flores, hieroglifos e signos "raionistas".
Raionismo: Em exposição organizada por Larionov intitulada "ALVO", Moscou Março/abril 1913, foi lançado no catálogo o "Manifesto Futurista Raionista" assinado por Larionov, Goncharova e 9 outros artistas declarando: "o estilo das pinturas raionistas denotam formas espaciais que saem da interseção de raios refletidos por vários objetos, formas escolhidas pela vontade do artista". A exposição incluía Malevich, como também pinturas de crianças e cartazes,

SOBRE LYGIA PAPE série tropicália 2 "OVOS", Hélio Oiticica Paris/Londres 1969
. . . "Os 'ovos' são estruturas em cubos, vazadas embaixo, feitas para abrigar uma pessoa agachada no interior, com os outros cinco lados cobertos por papel fino de cor ou plástico, qualquer material de fácil ruptura, de modo que a pessoa que estiver dentro do abrigo-ovo cúbico possa romper de qualquer maneira, como um pássaro de um ovo. O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis tem um ciclo, uma duração a que chamo crerepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, alegria-depressão, não nos conduz a manifestações que possam ser "exibidas", como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam-comunicavam muito melhor: nada da intelectualidade de 'happenings' ou 'events' — o 'momento vital' que esperava para ser 'vivido' na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo".

Ovo, 1967. Lygia Pape

Rodchenko



Johannes Itten

Rrose Sélavy

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Giorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo.
MARINETTI
(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Aminari di Berezzo!
MARINETTI
(1° Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete**, di **pace**, di **cautela** o d'**indecisione**, portò sempre il lutto, o il perlato, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre dissimulato da sfumature e da linee **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme sentite, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un pessimismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di tessute tinte tedione, effeminate e decadenti. Tonalità e ritmi di **passo desolante**, funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, e carine, sbiadite, fantasiti, sentimentali e smilzanti.

2. — Tutte le linee e le foggie pedanti, professorali e tentenlebo. I disegni a righe, a quadretti, a **punzini diplomatici**.

3. — I vestiti da lutto, tristissimi adatti per i barchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

4. — L'equilibrio **mediocrista**, il cosidetto buon gusto e la cosidetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, costringono, legano i muscoli; l'uniformità di goffi rivestiti e tutte le **cintechiature**. I bottoni inutili, i colletti e polsini inamidati.

Nei futuristi vogliamo: Liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'odio [illegible] paurosa e quantunque da pessimismo [illegible] e dall'inerzia

Vestito bianco - rosso - verde
portato dal parolibero futurista Longoni, nelle Serate [illegible] del Futurismo contro i professori [illegible] e [illegible] dell'Università di Roma [illegible] Dicembre 1913

Balla, roupas antineutrais

RODCHENKO com a roupa do trabalhador por ele criada em 1920

Somente artistas como Rodchenko e Tatlin, de alto calibre e convicção, foram capazes de continuar trabalhando nos anos vinte como desenhistas industriais, quando já grande parte do programa Productivista tinha sido abandonado ou mal interpretado. Rodchenko produziu uma grande quantidade de equipamentos utilitários além da roupa: fogões, utensílios domésticos, uma cabine telefônica, mobília retrátil e desmontável etc . . . concebidos em função das necessidades reais do proletariado seminômade. Imediatamente depois da revolução russa Rodchenko e Tatlin estavam envolvidos no ensino dos VCHUTEMAS (Estudos de Arte Altamente Técnicos) formados em nov. 1920 derivados dos SVOMAS (Ateliers de Arte Livre), duraram até 1930 com departementos de Têxteis, Tipografia, Cerâmica, Trabalhos em metal e madeira e Arquitetura. Malevitch ensinava nos VCHUTEMAS. Rodchenko como diretor, reorganizou o departamento de trabalhos em metal com idéia de arte industrial e produção em massa. Tatlin com dois estudantes, trabalha num modelo de 6 metros de altura para o Monumento da Terceira Internacional em Petrogrado. Malevich rebatiza sua escola na pequena cidade de Vitebsk de UNOVIS (o novo em arte), com alunos entre 14/16 anos forma um grupo que tem como emblema um quadrado negro na manga. Nesta cidade publica 34 desenhos suprematistas.

Em agosto 1920, nas ruas de Moscou, Gabo e Pevsner distribuem seu "Manifesto Realista" contraposto logo em seguida pelo manifesto de Rodchenko e Stepanova, "Productivista".

JOHANNES ITTEN com roupa Bauhaus Weimar 1921

A roupa vestida pelo próprio Itten foi por ele desenhada para ser a veste usada pelos seguidores da MAZDAZNAN, doutrina a que pertenciam todos os seus discípulos na Bauhaus assim como ele próprio iniciado em Herrliberg, no Lago Zurich. Itten, admirado e idolatrado por seus discípulos mantinha constantes tes reuniões, conferências, exercícios espirituais, refeições e em grupo, trabalhando para o objetivo da doutrina: a perfeição. Iniciava-os nos mistérios da reencarnação e outros segredos da doutrina. A saúde, os movimentos e a nutrição eram importantes na iniciação e a cozinha da Bauhaus era conduzida segundo os princípios MAZDAZNAN numa época em que a desintegração econômica da Alemanha tornava difícil a aquisição de comida decente. Fazia-se então comida não estragada segundo a doutrina mas sem a qualidade nutritiva necessária o que dava um aspecto esverdeado a seus seguidores, Itten cozinhava com magia, segundo seus discípulos, e um convite para uma refeição preparada por ele tornava-se um grande privilégio uma vez que ele sabia extrair dos alimentos todas as sutilezas dando-lhes o necessário equilíbrio nutritivo.

GIACOMO BALLA, roupas antineutrais Itália 1914

. . . "Nós devemos destruir a vestimenta tradicional, epidérmica sem cor, funerária, decadente, chata e doente. Nos materiais abolir: o desbotado, o bonitinho, caprichosas cores neutras, desenhos com listras, xadrez ou bolinhas. O corte e o feitio. Abolição da simetria das linhas estáticas, punhos uniformes, lapelas, mau corte etc. . . Pôr um ponto final de uma vez por todas nestas exumadas vestimentas de hipócrita aparência de luto. As ruas apinhadas, reuniões, teatros, cafés têm uma atmosfera de funeral porque as roupas refletem o miserável e grosseiro humor dos tradicionalistas de hoje.

. . . Nós queremos confortáveis e práticas roupas Futuristas, Dinâmicas, Agressivas, Espantosas, Desejadas, Violentas, Voadoras (sugerindo o vôo, alçar, correr), Ágeis, Alegres, Iluminadas (para ter luz nos dias de chuva), Fosforescentes, decoradas com lâmpadas elétricas.

Designs adaptados com dispositivos pneumáticos para serem usados no impulso de um momento, podendo assim qualquer um alterar sua roupa de acordo com as necessidades de seu estado de espírito. As modificações serão: Amoroso, Arrogante, Persuasivo, Diplomático, de Una Nuance, de Muitas Nuances, Maciamente. Sombreado, Policromado, Perfumado. Como resultado teremos uma grande variedade de roupas mesmo numa cidade onde a população tem a imaginação pobre . . ."

Balla desenhou uma gravata em forma de retângulo onde uma moldura coberta de celulóide abrigava uma lâmpada. Nos momentos mais inflamados de uma conversa ele acionava um dispositivo que fazia a lâmpada piscar.

Na exposição surrealista em Paris fev. 1938 Duchamp vestiu um manequim feminino com seu colete, paletó, chapéu e sapatos colocando dentro do bolso uma lâmpada que acendia e apagava.

Manequim de Duchamp

RROSE SÉLAVY por Man Ray Paris 1921

Duchamp posa para Man Ray como Rrose Sélavy, as mãos e o chapéu são de Germaine Everling, amante de Picabia. Existe outra versão em que Duchamp ressalta a feminilidade do assunto, esconde a orelha com cabelos, afina a palma da mão e desenha uma rendada manga escondendo o braço. A primeira vez em que Duchamp se assina Rrose Sélavy é em "Fresh Widow" em 1920. A explicação de Duchamp é caracteristicamente livre de qualquer lógica: "Era uma espécie de ação readymadysmo. Primeiramente pensei em conseguir um nome judeu que achei ser muito bom em vista de minha origem católica. Não encontrei nenhum, então a idéia saltou sobre mim, porque não um nome feminino? Maravilhoso! Muito melhor do que trocar de religião seria trocar de sexo. Rose era o nome mais comum nesta época na França, e Sélavy, é claro, é 'c'est la vie' ".

FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL
J. Resende

A arte é sobretudo um modo de conhecimento. Como tal, seu relacionamento com o mercado é sempre difícil, truncado. O interesse do artista é aprofundar um processo de investigação intelectual. O do mercado é um objeto vendável. A proposta de integrar a arte na Universidade envolve, é claro, problemas de difícil solução. Mas pelo menos coloca o trabalho de arte na perspectiva correta e coloca os artistas numa situação mais produtiva: próximos dos seus companheiros que lidam com o conhecimento e sua divulgação.

A formação do artista contemporâneo deve ser definida a partir de um conceito preciso de seu papel na sociedade. Tal conceituação implica discutir o espaço ocupado, hoje, pela arte no corpo da cultura e, mais, implica verificar a relação, decorrente, entre o processo formativo do artista e sua real possibilidade de atuação.

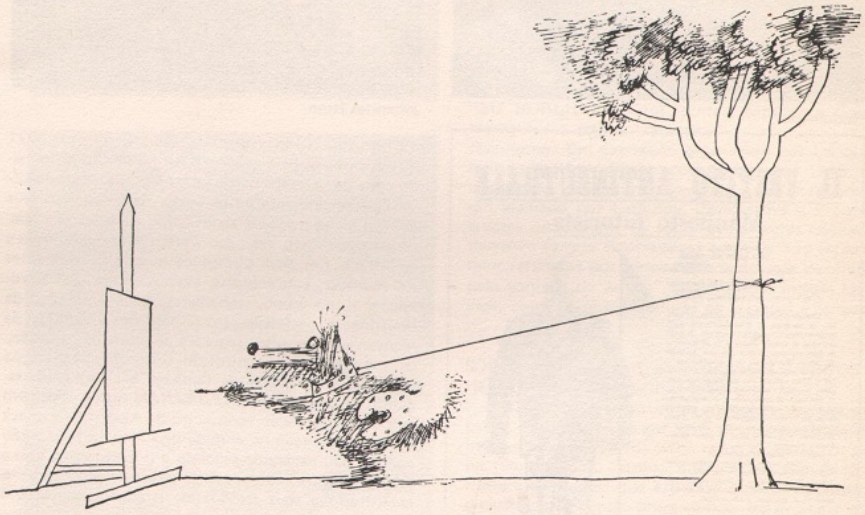
O lugar da arte, como está preconizado pelo sistema, tem sido circunscrito recentemente pelo mercado, mantido e apoiado pelas elites sociais e econômicas do país, em busca de um bem que lhes confira status; comportamento tradicional aliás, apesar da novidade desse mercado. Arte tem sido referida ainda, pelo velho paternalismo do poder público, que encampa e institui prestígio ao subsidiar manifestações e valores artísticos. De outro lado, sua atuação tem sido delimitada à margem do corpo da cultura, pelas próprias "elites" culturais — extensão, freqüentemente rala, das mesmas elites sócio-econômicas — que conferem à manifestação artística um hermetismo e uma forma de conhecimento quase diletante pela sua inoperância no processo social.

Na verdade, tanto a Semana de 22 quanto as Bienais que se sucederam 30 anos depois, referências importantes para a arte brasileira, representam o comportamento cultural de uma mesma elite oligárquica que, embora modificando padrões e introduzindo novas referências artísticas àquele momento, detém, ainda hoje, a visão ociosa da cultura, que conota arte o seu requinte e status superior e que pretende nacional os critérios de sua escolha(1).

Embora referida dessa maneira, arte, enquanto forma de pensamento, não tem merecido o aval dessa mesma cultura no sentido da sistematização de seu conhecimento. É importante ressaltar que o acesso à sua linguagem tem-se feito, conservadoramente, através de uma visão que pressupõe o inatingível (a estética), o transcendental, o revelador (a ética), e é a posição de oráculo que lhe serve de pedestal, quando não o "funcionalismo decorativo", versão "moderna" do mesmo conceito. Além de contemporaneamente atrelada às já óbvias questões do mercado, arte está sendo usada pelas novas áreas da expressão — comunicação, tv, propaganda — como atividade subsidiária — exercício "criativo" ou decorativo — e tem permanecido, em ambas situações, decididamente atolada, e justificada, numa visão psicológica, que só tem feito acentuar a posição mítica do artista na sociedade.

Não se pretende discutir aqui problemas, mais do que conhecidos, do nosso processo cultural, mas, sim, trazer algumas questões ligadas à formação do artista no Brasil, que levantam e questionam limites desse processo, na medida do paradoxo implícito em um conceito de cultura que conota secundários e/ou diletantes, processos de conhecimento que não rentáveis(2), mas que admite — e se permite — a rentabilidade do "status da cultura"...

Nesse sentido, importa lembrar que o artista brasileiro tem surgido de uma formação próxima do autodidatismo; seu contato com a arte tem-se feito através de um relacionamento mestre-discípulo, com artistas mais velhos, ou cursos universitários de atividades afins, como arquitetura, ou atividades ligadas a imagem, como a gráfica; as escolas de Belas Artes, há muito, não preenchem mais seu papel formativo e deixaram de ser, inclusive, referência para um possível questionamento crítico. Certas instituições como o MAM do Rio de Janeiro e a FAAP de S. Paulo, tentaram preencher esse vazio em determinado momento, criando cursos mais sistematizados, que, entretanto, mantiveram, de certa forma, uma imagem diletante.



Steinberg

Recentemente, cursos de artes plásticas foram introduzidos nas Universidades através das Faculdades de Comunicação. O que ocorre, porém, é a sua integração quase como arcabouço teórico para atividades ditas práticas: propaganda, jornalismo, tv, gráfica, desenho industrial, etc . . . , posição cômoda e ideal para manter a situação da arte dentro do sistema, na medida em que não se define como atividade autônoma e, dessa forma, não define o campo de atuação específico do artista. O papel da arte nessa direção é claro: "calçar" com atributos culturais ferramentas eficientes do sistema — propaganda, tv, etc(3).

É necessário, portanto, que se reproponha a arte como objeto de conhecimento específico; que o acesso à sua linguagem, despida das revelações transcendentais ou manifestações do depoimento psicológico mais íntimo do artista — que só servem, enfatize-se mais uma vez, para mitificar a arte — configure-se em diálogo mais direto, onde seu discurso seja objeto (do conhecimento) e não meio. Trata-se, portanto, de compreender arte enquanto linguagem (pensamento) e de formular sua leitura, o objetivo primeiro. Trata-se ainda, de perceber que a arte, enquanto forma de pensamento, em si mesmo integrado, portanto em um processo cultural mais amplo, deve ser entendida e questionada neste nível de abordagem.

Preconizar, entretanto, um processo didático eficiente a partir de tais objetivos, se traduz em impasse: a inoperância do profissional (idealmente formado) em um contexto que não lhe reserva espaço e que lhe deixa como alternativa uma atuação no fio da navalha — entre o isolamento estéril e a publicidade diluidora; entre o mercado e a marginalidade (procedente, no entanto, na sua atitude, mas passível de uma mitificação conveniente ao sistema). O problema central não reside na formação em si, como se vê, mas na possibilidade concreta de atuação. Em outras palavras, o problema é determinar o posicionamento real do artista na sociedade.

Equacionar esta questão ao nível formativo, remete, em um primeiro momento, a modelos de escola que que tentaram estabelecer o elo profissão/meio social. A referência mais imediata é a Bauhaus, que possuía uma intenção e ideologia nesse sentido. Sua proposta parece hoje insustentável e o que resta dela, devidamente deteriorada, está em curso em algumas escolas voltadas especificamente para o designer, absorvido pelo sistema e incentivador do consumo.

Modelos mais contemporâneos são as escolas americanas e/ou inglesas que, no momento, são as únicas reconhecidas como instituição. Definem-se integradas ao sistema, na medida em que fazem parte do circuito oficial (não podendo ser referência, portanto, fora dele) e, dessa forma, ao lado das galerias, museus, crítica, etc. reforçam e endossam a posição do mercado que, aliás, de um tempo para cá, ganhou o apadrinhamento considerável do Estado (ex.: o conhecido prêmio de Rauschemberg em Veneza, sob pressão da política Kennedy) e tem sido veiculado, eficientemente ao nível internacional, pelas revistas que criaram, inclusive, uma "história da arte" — a partir da década de 60 — referenciada no próprio mercado, ou seja, a novidade constante.

Por outro lado, é importante salientar que as escolas nesses dois países, apesar de integradas no sistema, detêm a tradição de exercer arte como processo de conhecimento, o que de certa forma têm-lhes assegurado o privilégio da maioria dos questionamentos relevantes da arte contemporânea.

É evidente que a situação da arte no Brasil remete-se a um contexto cultural outro, além das óbvias defasagens sócio-econômicas, mas é necessário que se enfatize que essa situação tem sido definida, mais recentemente, por um circuito que se desenvolveu prematuramente, antes que a arte pudesse se estruturar como referência, portanto; nesse sentido, qualquer modelo que venha acentuar esse circuito e se integrar na sua visão, sem questioná-lo, torna-se claramente indesejável.

A difícil tarefa de inverter a questão da arte, de referenciada a referenciadora, somente será viável, entretanto, se seu isolamento for rompido e, principalmente, se sua incorporação em um processo cultural abrangente for instituída (e não enquadrada, portanto . . .) dentro do sistema.

Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isso, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento, culturalmente atuante na sociedade.

É, pois, taticamente importante devolver ao Estado a responsabilidade de manter e criar condições para o desenvolvimento de uma das áreas do conhecimento, numa afirmação do processo cultural como um todo; preconizar a Universidade significa a possibilidade de negar concessões ao paternalismo, seja do poder público, seja das entidades economicamente fortes, tendentes sempre à compartimentação da cultura — forma de controle de seu desenvolvimento; significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerável às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige. Ao contrário, a Universidade, enquanto instituição que se pretende relativamente autônoma de ingerências externas, é o espaço correto para a sistematização de um conhecimento específico de arte.

Na verdade, não se trata aqui de defender uma situação nova e salvadora; antes disso, interessa verificar e enfatizar a falta de um espaço, comum e público, para a discussão da arte e, relativamente independente, para a atuação do artista. Nesse sentido, abrir um espaço para a arte não improvisa, antes retoma, um caminho já percorrido por outras áreas do conhecimento.

A pertinência da atividade universitária no contexto social contemporâneo remete-se, sem dúvida, aos questionamentos e à crise dos valores da cultura ocidental; de outro lado, refere-se às contingências específicas de cada país. No Brasil, que é o que no momento interessa discutir, convém lembrar que a abertura de universidades é um fato recente — a USP tem quarenta anos — e, além disso, deve-se ter em conta que apenas 1% da população global do país chega ao curso superior; nesse sentido, o papel da Universidade não está totalmente determinado e seus serviços à comunidade tem sofrido, por motivos vários e conhecidos, a carência de uma definição — é suficiente que se lembre a Física, ou as ciências humanas em geral, áreas do conhecimento que estão se estruturando nesse processo e tentando a delimitação de campos pertinentes à atuação no social.

A complexidade de tais questões não vem ao caso analisar aqui e não se pretende particularizar ou levantar problemas, mas, sim, reconhecer neles a especifidade do momento brasileiro. A incorporação da arte na Universidade significa sujeitá-la aos questionamentos do processo, de uma forma ampla, e colocar em tese a viabilidade, ou não, de sua interferência nesse processo.

Objetivamente, o espaço na Universidade reservado às artes plásticas (e à arte em geral) define-se em relação às outras áreas pelo caráter expressivo implícito na sua conceituação. Nesse sentido, a formação de um artista é pensada com base em dois alicerces: o exercício com a linguagem (a manifestação expressiva) e o contato com um repertório de conhecimentos que possam determinar uma intenção para essa linguagem (a atividade especulativa). Essas duas abordagens se relacionam dialeticamente e não podem ser pensadas separadamente, ou com predominância de uma sobre a outra, sob risco de mal entendidas distorções: se a ênfase maior é dada ao exercício com a linguagem, o que ocorre comumente é a verificação — compulsiva — das capacidades expressivas da pessoa, o que, em si, não constitui interesse para a arte, e sim para a psicologia. De outro lado, se a ênfase maior dá-se no engajamento em uma intenção adequada, corre-se o risco de tornar-se a arte uma ilustração de problemas alheios a ela, sem uma real convicção na força de significado que constitui o uso da linguagem em si mesma — o que é, no fundo, negar sua existência enquanto forma de pensamento.

Sistematizar um conhecimento que, em última instância, focaliza a expressão artística no seu conceito, implica desvincular a arte das mediações que lhe são conferidas e que dificultam, portanto, a discussão sobre seu real significado no mundo contemporâneo. Nesse sentido, implica levantar a delicada questão da procedência ou viabilidade, hoje, da expressão artística no processo social (o que recolocará, entre outros, os problemas levantados pela "vanguarda conceitual", conotada apenas na sua intenção política e, sob esse título, devidamente consumida e diluída pelo sistema).

De outro lado, arte remetida ao seu conceito detém a possibilidade de se relacionar de forma independente com outras áreas do conhecimento em função de quadros de referências — e não dos esquemas justificatórios da sua existência . . .

Em relação ao processo didático, entender a formação de um artista significa, paralelamente a outras áreas da Universidade, defender a atuação profissional como detonador desse processo, na medida em que métodos de trabalho e níveis de abordagem são as referências pertinentes a uma formação que se pretende crítica. Na verdade, o distanciamento entre corpo teórico e manifestação prática, ou, em outras palavras, a cisão entre o professor (de arte) e profissional (da arte) é preconizadora provável, e indesejável, de modelos(4).

Nesse sentido, a atuação profissional do artista na Universidade abre, objetivamente, perspectiva para o desenvolvimento do trabalho: realimentado pelas múltiplas leituras pertinentes à sua área de atuação e exposto ao diálogo constante que o relacionamento interdisciplinar deve, em princípio, propor, seu entendimento se faz, portanto, através da sistematização da linguagem (a manifestação expressiva) e de sua inserção em um processo cultural abrangente (a especulação teórica).

A Universidade, enquanto centro de produção, levanta critérios e estabelece referências; quebra, na verdade, o isolamento do artista e o desgaste de um trabalho autogerador. Não é portanto a liberdade ideal que se preconiza, mas a possibilidade concreta dessa liberdade de atuação. É desnecessário lembrar ainda que o Museu e a Crítica, calços importantes do circuito, são englobados nesse processo de formação profissional, o que pressupõe, de um lado, desmistificar a instituição Museu, remetendo-a a uma função informativa, articulada por uma atividade crítica reconhecível; e pressupõe, de outro lado, o embasamento teórico a uma crítica que se afirme especulativa e, dessa forma, corretamente entendida na sua postura frente ao circuito.

Furtar-se a arte desse processo, significa correr o risco de, cada vez mais, esvaziar-se conceitualmente. A falta de uma perspectiva estimulante e a impossibilidade de uma gratificação objetiva nas atuais condições de trabalho são visíveis hoje, ao longo do circuito.

A Universidade significa, finalmente, abrir um espaço para o relacionamento arte/público, colocado de uma forma concreta: não se pretende obrigatório o conhecimento da linguagem da arte, mas se pretende necessário o conhecimento de seu processo de produção. Em outras palavras, é desmitificar o ato criador como o passe de mágica, o acesso (revelado) aos valores da "cultura"(5); é reconhecer na arte o processo configurador de uma visão, e não, o ato preconizador de uma intuição.

Em outra instância, esse espaço, área comum entre a Universidade e a Cidade, remete-se a uma atuação pública além do projeto de formação: significa acesso ao de certa forma, e por razões óbvias, enclausurado "mundo da cultura universitária", que não apenas o vestibular estreito; deve romper o distanciamento entre o público universitário e o público em geral. Nesse sentido, não se trata de veicular cultura, visão ingênua e diluidora, mas de referenciar, organizar e sistematizar processos culturais, não no espaço da Universidade, mas em um espaço urbano geral(6) É reconhecer neste espaço aberto à manifestação expressiva a possibilidade de reforço à atividade universitária enquanto serviço à comunidade.

(1) O mercado de arte tem ratificado essa visão: as obras mais valorizadas continuam sendo os Di, as Tarsilas, os Portinari de quarenta anos atrás. Da mesma forma, a Bienal institucionalizando critérios de premiação e escolha, preservou uma visão paternalista da cultura.

(2) Mais recentemente os Institutos de Pesquisa sofreram a pressão do governo, no sentido de se tornarem uma empresa rentável. A pesquisa pura perderia, sem dúvida, a possibilidade de desenvolvimento.

(3) Manifestações como o cinema, por utilizarem meios industriais e por representarem a possibilidade de comercialização em massa, definem-se já como produtos culturais com certa autonomia de critérios. Nesse sentido, artes plásticas questionam esse problema de forma mais aguda, na medida em que não é produto facilmente comercializado em larga escala e, como forma de conhecimento, está controlado por valores alheios ao seu real significado.

(4) É conveniente lembrar que a Universidade exige, por lei, uma produção em tempo determinado, de seus professores (mestrado, doutoramento), sem o que, são automaticamente eliminados do quadro docente, numa clara afirmação que é o sociólogo, o historiador, o físico e não o professor simplesmente, o profissional que a Universidade contrata.

(5) Tal questão levanta, entre outras, o mal entendido da "participação popular" e da "criatividade coletiva", que conotam arte uma responsabilidade didática. No fundo e sempre, defesa simplória de seu status superior: incentivar o público a uma participação no ato criador é expô-lo ao ridículo, imaginá-lo imbecil, frisando exatamente o conceito implícito nesse paternalismo didático — cultura/povo - e desinteressando o público das razões reais da obra de arte.

(6) Importa lembrar que festivais de música universitários indicam as possibilidades reais nesse sentido, embora o que se espera é que a Universidade assuma e controle esse espaço que empresários têm utilizado como aval e à revelia, para abertura de novos mercados. Nesse sentido, delimitando um público tão específico quanto elitizante.

TEORIA DO NÃO-OBJETO
Ferreira Gullar

É intenção de Malasartes publicar textos históricos fundamentais para uma compreensão crítica da arte brasileira. Este importante texto (aparecido pela primeira vez em março de 1959, no Suplemento do JB) ligado a um importante movimento — o neoconcretismo — foi o escolhido para abrir a série. Trata-se de uma das mais inteligentes produções teóricas da arte brasileira e sua leitura, no momento, contribui para dinamizar o debate da arte entre nós.

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se tende à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. Toda obra de arte verdadeira é, portanto, um não-objeto, e se adotamos agora esta denominação é porque ela nos ajuda a enfocar os problemas da arte atual de um ângulo que nos parece novo(1).

MORTE DA PINTURA

A questão posta obriga-nos a um retrospecto. Quando os pintores impressionistas, deixando o atelier pelo ar livre, procuraram apreender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começou a morrer. Nos quadros de Monet os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos. A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, toda possibilidade de controle da expressão pictórica se limitava à coerência interna do quadro. Pouco depois, Maurice Denis diria que "um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota — é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira". A abstração não tinha nascido ainda mas os próprios pintores figurativos, como Denis, já a anunciavam. Cada vez mais, o objeto representado perdia significação aos seus olhos e em conseqüência disso o quadro, como objeto, ganhava importância.

Com o cubismo, o objeto é brutalmente arrancado de sua condição natural, transformado em cubos, o que virtualmente lhe imprimia uma natureza ideal: esvaziava-o daquela obscuridade essencial, daquela opacidade invencível que caracteriza a coisa. Mas o cubo é tridimensional, ainda possui um núcleo, um dentro que era preciso consumir — e isso foi feito pela fase dita sintética do movimento. Já então o que sobra do objeto é pouca coisa. E é com Mondrian e Malevitch que a eliminação do objeto continua. O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis colados, números, letras, areia, estopa, prego, etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra, que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto. A esta última tendência pode se filiar a pintura dita abstrata, de signo e de matéria, que se exacerba hoje no tachismo.

Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade. Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos puros, requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela, o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela — como presença material — torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.

O problema que Mondrian se propôs não poderia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda a outra — indicando que ela confina com o espaço exterior — ainda essas linhas se opõem a um fundo e a contradição espaço-objeto reaparece. Inicia, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos: Broadway Boogie-Woogie e Victory Boogie-Woogie. Mas a contradição não se resolve de fato, e se Mondrian vivesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela.

OBRA E OBJETO

A tela em branco, para o pintor tradicional, era mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação — como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores — a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra — objeto especial,uma significação e uma transcendência.

É fato que as coisas se passaram com alguma morosidade, com equívocos e descaminhos certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro já indica a necessidade de substituir a ficção pela realidade. Quando mais tarde o dadaísta Kurt Schwitters constrói o seu Merzbau — feito com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua — ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem se confundir. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre blague de Marcel Duchamp enviando à exposição do Independentes, em Nova York (1916), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do ready-made foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum. Nesse front, os artistas foram batidos pelo objeto.

Desse ponto de vista, tornam-se bem claras e até certo ponto ingênuas algumas extravagâncias que hoje aparecem como vanguarda da pintura. Que são as telas cortadas de Fontana expostas na V Bienal, senão uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real? Que são os quadros de Burri com estopa, madeira ou ferro, senão o retomar — sem a mesma violência e antes transformando-os em belas-artes — dos processos usados pelos dadaístas? O mal, entretanto, está em que tais obras só conseguem o efeito do primeiro contato e não logram permanecer na condição transcendente de não-objeto. São objetos curiosos, estranhos, extravagantes — mas objetos.

O caminho seguido pela vanguarda russa mostrou-se bem mais profundo. Os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, como as arquiteturas suprematistas de Malevitch, indicam uma revolução coerente do espaço representado para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas. A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (De Stijl) a figura desaparece completamente; com os construtivistas russos (Tatlin, Pevsner, Gabo), a massa é eliminada e a escultura despoja-se da sua condição de coisa. O fenômeno é parecido: se a pintura que nada representa é atraída para a órbita dos objetos, com muito mais força essa atração se exerce sobre a escultura não figurativa. Tornada objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquele: a massa. Mas isso não basta. A base — que equivale na escultura à moldura no quadro — fora eliminada. Vantongerloo e Moholy-Nagy tentaram realizar esculturas que se mantivessem no espaço, sem apoio. Pretendiam eliminar da escultura o peso, outra característica fundamental do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura de Pevsner, do que entre esta e uma obra de Maillol, de Rodin ou de Fidias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amilcar de Castro. Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais — não-objetos — para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.

FORMULAÇÃO PRIMEIRA

O problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado pelos críticos em suas implicações significati-

FEITO (OBJETO-FEITO) ETC.

vas, estéticas. Registrava-se o fenômeno, mas como um detalhe curioso que escapava à verdadeira problemática da obra de arte. O que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele "deserto", de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Dissemos, no início deste artigo, que toda obra de arte verdadeira é um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.

Colocada a questão nestes termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam — embora desesperadamente — a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.

(1) A expressão não-objeto foi, por sugestão minha, adotada por Lygia Clark para designar os seus últimos trabalhos que são construções feitas diretamente no espaço. Mas o sentido de tal expressão não se restringe a ser o nome de trabalhos particulares, pois não-objetos são também as esculturas de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, as últimas obras de Hélio Oiticica, Aloisio Carvão e Décio Vieira, bem como os livros-poemas dos poetas neoconcretos.

Artes Plásticas

Teoria do não-objeto

Ferreira Gullar

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias àqueles objetos. O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento sociocultural, integralmente perceptível, que se revela à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. Toda obra de arte verdadeira é, portanto, um não-objeto, e se adotamos agora esta denominação é porque ela nos ajuda a enfocar os problemas da arte atual de um ângulo que nos parece novo. (1)

DO OLHO À PINTURA

A pintura pode obrigá-nos a um retrospecto. Quando os pintores impressionistas, deixando o atelier para sair, procuravam aprender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começava a morrer. Nos quadros de Monet, os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos. A realidade ao mundo natural transferiu-se de objetos para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, tida a necessidade de contornar da expressão pictórica se revela a correlação íntima do quadro. Pouco depois, Mallarmé teria dito que "um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota — é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas de certa maneira". A pintura não tinha mais de atender nem aos próprios objetos figurativos, como Degas, já a anunciavam. Cada vez mais, o objeto representado perdia significação aos seus olhos, e em consequência disso o quadro, como objeto, ganhava importância.

Com o cubismo, o objeto é bruscamente arrancado de sua condição natural, transformado em cubo, e que virtualmente lhe imprimia uma natureza ideal: desaparecia daquela obscuridade essencial, daquela densidade interior que caracteriza a coisa. Mas o cubo é tridimensional, ainda possui um núcleo, um interior que era preciso consumir — e isso foi feito pela face oposta do movimento. Da redução do que restava do objeto à pura coisa. E é com Mondrian e Malevitch que a eliminação do objeto continua. O objeto que se pulverizara no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que faz sua desarticulada, a procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros ela é sintética, fase intermediária não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis-colados, números, letras, aeria, cetópia, pirgo etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma, que teria implacavelmente despejar a pintura de toda e qualquer contaminação com o mundo outra, que tetanza do objeto ao signo e que [illegible] necessita manter o espaço, o ambiente [illegible] nascido da representação do objeto. A esta segunda tendência pode se filiar a pintura dita abstrata — o signo e de matéria, que se renovaria hoje no tachismo.

Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e tira da continuidade. Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos [illegible], requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os resíduos do mundo, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela, o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela — como presença material — torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la nos também dá-lhe uma transcendência que a subtrai à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.

O problema que Mondrian se propôs não podia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o plano com as suas das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda a outra — indicando que ela continua com o espaço exterior —, ainda essas linhas se colocam a um fundo, e a contradição espaço-objeto permanece. Inseria, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos: *Broadway Boogie-Woogie* e *Victory Boogie-Woogie*. Mas a contradição não se resolve de fato, e se Mondrian viesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela.

OBRA E OBJETO

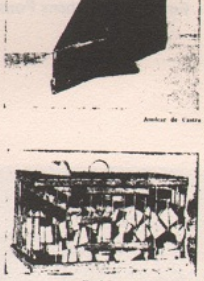
A tela em branco, para o pintor tradicional, era o novo suporte material sôbre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inserí-lo no mundo. Essa moldura era o meio-término entre a ficção e a realidade, ponte e amarada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tasta-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação — como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores — a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de opô-la a esse espaço, pela aparição da obra — objeto especial — uma significação e uma transcendência.

É fato que as coisas se passaram, em alguma medida, com equívocos e desvantagens certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel-colado, da aeria e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro já indica a necessidade de substituir a ficção pela realidade. Quando mais tarde o dadaísta Kurt Schwitters constrói o seu Merzbau — feito com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua —, ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem se confundir. Binal dêsse nítido extravasamento entre a obra de arte e o objeto e a célebre frase de Marcel Duchamp enviando para a exposição do Independentes, em Nova Iorque (1916), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do *ready-made* foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em reverter o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre êle e os demais objetos novas relações. A limitação dêsse processo de transfiguração do objeto está em que êle se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, recomplicando-a para o nível comum. Nesse trajeto, os artistas foram batidos pelo objeto.

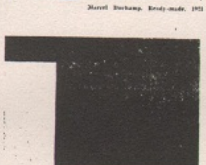
Dêsse ponto-de-vista, tornam-se bem claras e até certo ponto ingênuas algumas extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura. Que são as telas cortadas de Fontana expostas na V Bienal senão uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução não de um corte real? Que são os quadros de Burri com estopa, madeira ou ferro, senão o reinstalar — sem a mesma violência e antes transformando-o em belas-artes — dos processos usados pelos dadaístas? O mal, entretanto, está em que tais obras só conseguem o efeito do primeiro contato, e não logram permanecer na condição transcendente de não-objeto. São objetos curiosos, estranhos, extravagantes — mas objetos.

O caminho seguido pela vanguarda russa mostrou-se bem mais profundo. Os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, como as arquiteturas suprematistas de Malevitch, indicam uma evolução corretiva do espaço representado para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

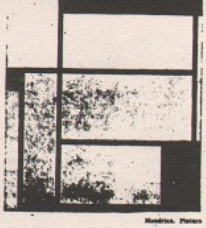
A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (*De Stijl*) a figura desaparece completamente, com os construtivistas russos (Tatlin, Pevsner, Gabo), a massa é eliminada, e a escultura despoja-se da sua condição de coisa. O fenômeno é parecido: se a pintura que nada representa é atraída para a órbita dos objetos, com muito mais força essa atração se exerce sôbre a escultura não-figurativa. Tornada objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquele: a massa. Mas isso não basta. A base — que equivale na escultura à moldura do quadro — foi eliminada. Vantongerloo e Moholy-Nagy tentaram realizar esculturas que se mantivessem no espaço, sem apoio. Pretendiam eliminar da escultura o peso, outra característica fundamental do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relêvo de Tatlin e uma escultura de Pevsner, do que entre esta e uma obra de Maillol, *Ce* Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amilcar de Castro. Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais — não-objetos — para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.



Amilcar de Castro

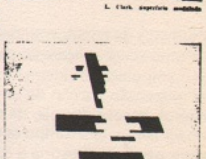


Marcel Duchamp. Ready-made, 1915

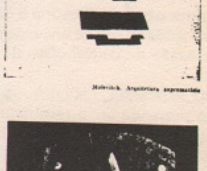


Mondrian. Pintura

L. Clark, superfície modulada



Malevitch. Arquitetura suprematista



Tatlin. Contra-relevo

FORMULAÇÃO PRIMEIRA

O problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca teria sido examinado pelos críticos em suas implicações significativas, estéticas. Registrava-se o fenômeno, mas como um detalhe curioso que escapava à verdadeira problemática da obra de arte. O que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esfôrço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquêle "deserto", de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Dissemos, no início dêste artigo, que tôda obra de arte verdadeira é um não-objeto. Melhor será dizer que tôda obra de arte *tende* a ser um não-objeto e que êsse nome só se aplica, com perrisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.

Colocada a questão nestes têrmos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam — embora desesperadamente — a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

Esse caminho pode estar na criação dêsses objetos especiais (não-objetos) que se realizam fora de tôda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.

(1) A expressão não-objeto foi, por sugestão minha, adotada por Lygia Clark para designar os seus últimos trabalhos que são construções feitas diretamente no espaço. Mas o sentido de tal expressão não se restringe a ser o nome de trabalhos particulares, pois não-objetos são também as esculturas de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, as últimas obras de Hélio Oiticica, Aloisio Carvão e Décio Vieira, bem como os livros-poemas dos poetas neoconcretos.

suplemento dominical
JORNAL DO BRASIL sábado, 19 e domingo 20 de dezembro de 1959

CARLOS ZILIO

Malasartes pretende convidar, em cada número, um artista para apresentar, visual e conceitualmente, sua exposição. Com isso pensa estar contribuindo para transformar a leitura de arte vigente no Brasil.

Se, tradicionalmente, o artista encontrava na mudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação. Assim, o trabalho escrito, a performance e outras atividades foram desenvolvidas como uma ampliação no relacionamento do artista com o público.

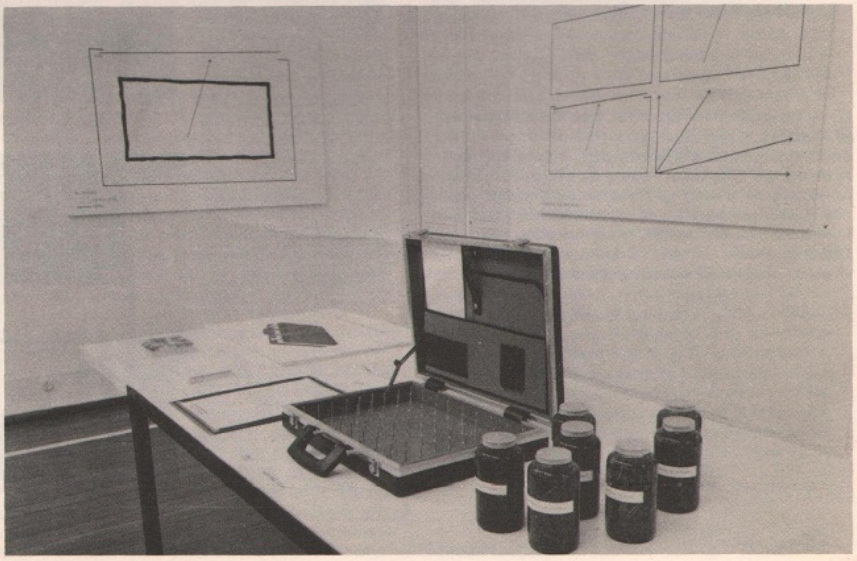
A mudança de comportamento está diretamente ligada a uma nova concepção de arte. Entendê-la como uma manipulação de elementos formais é, certamente, uma apreensão parcial de um complexo mais amplo. Partimos da consideração de que arte é uma forma de conhecimento. Seu campo se localiza, por exemplo, no mesmo plano da filosofia e da ciência, com as devidas distinções no uso de linguagens particulares, relação de formação de concepções, de pensamentos, de idéias.

Esta exposição, realizada com trabalhos de 73 e 74, não pretende ser o resultado da disposição deles nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma de significados isolados, mas como conceito totalizador.

Se o objetivo á atingir um determinado circuito, a exposição não se situa fora dele, a não ser criticamente. Ainda que esteja genericamente localizada dentro das formulações internacionais, o que em última análise é inerente à própria cultura e, conseqüentemente, ao próprio circuito nacional, é neste último que ela encontra a sua origem e a sua meta. Sendo crítica, reconhece as suas limitações e não pretende oferecer uma opção radical, mas procura intervir abrindo alternativas contrárias aos aspectos mais retrógrados do circuito.

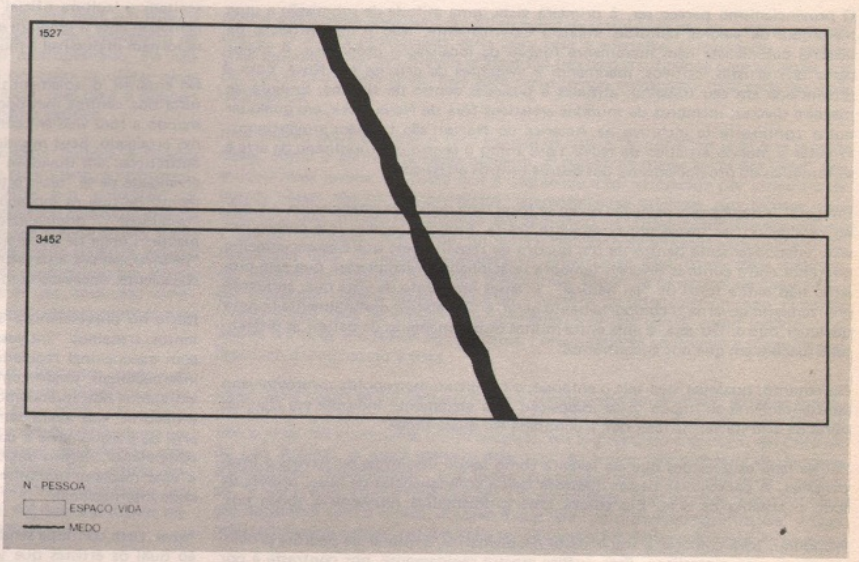
Alguns componentes básicos são importantes de se destacar. Há uma tentativa de romper com o fetichismo que separa o trabalho de arte do espectador. Nesse sentido foram dados elementos que lhe possibilitassem uma reflexão mais direta, através, principalmente, da explicitação do código. São diversos os tipos de suportes utilizados. Acreditamos que não existem suportes mais ou menos contemporâneos em si. A questão é não deixar que sejam manipulados pelo circuito. Não existem cores, bastam o preto e o branco. As idéias são representadas pelos elementos suficientes à sua concretização. Deste modo, estabelecemos uma relação direta entre o real, a reflexão e a economia de meios na representação. A realidade não comporta o supérfluo.

Cartão postal, 1974
Foto Paulo Rubens Fonseca

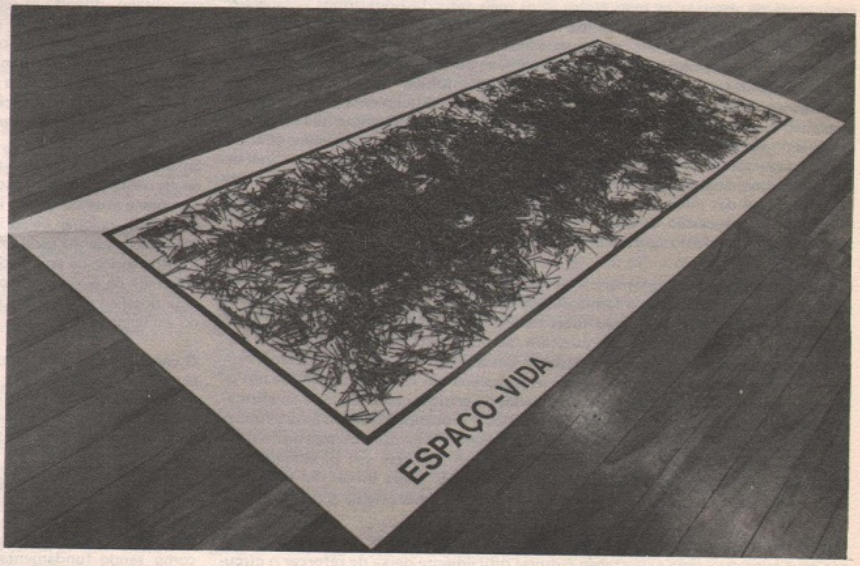


Vista parcial da exposição
Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt
Foto Pedro Osvaldo Cruz

Carlos Zilio
Nasceu no Rio de Janeiro em 1944
Participou entre outras das seguintes coletivas
1965 Salão de Abril da Petite Galerie MAM Rio
1966 Opinião 66 MAM Rio
XV Salão Nacional de Arte Moderna MEC Rio
1967 Nova Objetividade Brasileira MAM Rio
9º Bienal de São Paulo
IV Salão de Arte Moderna de Brasília
Ciclo de Estudos da Arte Brasileira Galeria Macunaima Escola Nacional de Belas Artes GB
1973 XXII Salão Nacional de Arte Moderna MEC Rio
30º Salão Paranaense (prêmio de aquisição)
1974 Prospectiva MAC São Paulo
1975 Exposição individual
Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt



Sem título, 1974
144x94
Foto Pedro Oswaldo Cruz



Espaço-vida, 1975
Exposição na Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt
Foto Pedro Oswaldo Cruz

O PROBLEMA DO PROVINCIANISMO

Terry Smith

Um tema central em termos de política cultural dos países subdesenvolvidos é o provincianismo. A aceitação passiva, defasada, de modelos culturais impostos pelas matrizes dominantes. Um australiano, Terry Smith, discute aqui os percursos e dilemas dos circuitos locais de arte diante da supremacia de Nova Iorque e tenta fornecer elementos para se compreender as regras desse jogo ideológico: o sistema da arte.

O provincianismo parece ser, à primeira vista, uma atitude de submissão a uma hierarquia de valores culturais imposta externamente. Não é nem produto da história colonialista nem meramente função da localização geográfica. A maior parte dos artistas, críticos, marchands e visitantes de galerias em Nova York é provinciana em seu trabalho, atitudes e posições dentro do sistema. Embora de maneira diversa, membros de mundos artísticos fora de Nova York, em qualquer outro continente (e inclusive na América do Norte), são também provincianos. Projetar o mundo artístico de Nova York como o centro metropolitano da arte é sintomático do provincianismo dos outros centros artísticos.

Em geral tratamos esta projeção como se fosse uma realidade estabelecida — e o é, no sentido de ser quase universalmente aceita. Embora aqueles que conseguem viver adequadamente dentro de um quadro de respeito pelo que é essencialmente diferente entre culturas diversas (embora relacionadas) reconheçam que esta projeção não tem a força de "lei natural". É antes um ponto de vista que, enquanto efetivamente governa o comportamento geral, é tão relativo culturalmente quanto qualquer outro. Ou seja, é uma entre muitas outras maneiras de definir as diferentes situações em que nos encontramos.

No entanto, qualquer que seja o enfoque, o complexo metropolitano/provinciano constantemente se impõe. Essa imposição está claramente indicada em algumas obras de arte (talvez na maioria), e conotada em quase todas.

Pôr de lado as questões que ela levanta como sendo insolúveis ou triviais é irresponsável. A consciência dessas questões leva a conseqüências de ação, através de todo o sistema de arte. Ela coloca uma problemática relevante a todos nós.

Proponho, para começar a tratar desta problemática, explorar os padrões provincianos na arte australiana. Esta análise mostra rapidamente, por contraste e por comparação, uma quantidade de padrões semelhantes na arte americana. Meu método consistirá, em grande parte, em constatar o óbvio, um procedimento não muito usual nesta área de polêmica.

Tal qual sua história política, o desenvolvimento da arte australiana é caracterizado por variações sobre o tema da dependência. Apesar de nem todas essas variações terem sido respostas às transformações da arte britânica, a maior parte delas o foi até os anos 50. A arte britânica em si raramente tem inovado desde os meados do século dezenove. Seu progresso tem estado em grande parte na sua capacidade de absorver os mais fracos — os mais sutis, se preferirmos — aspectos das sucessivas ondas de movimentos artísticos franceses. Os artistas australianos obtinham então seus estímulos de segunda mão. Quando o expressionismo abstrato se tornou proeminente no início dos anos 50, os pintores australianos tenderam a reagir às manifestações européias, esto é, à "l'art informel", ao grupo Cobra, aos pintores espanhóis de textura, etc. No entanto, isto dificilmente é um processo mecânico e os artistas australianos não reagiram a todos os movimentos europeus. O realismo do século dezenove, o Dada, e a Pop Art, por exemplo, encontraram poucos seguidores. Todos os outros estilos tiveram áreas maiores ou menores de seguidores que devotaram sua maturidade artística a dominar e em seguida a elaborar aspectos das iniciativas imitadas. Esse processo continua incólume hoje em dia, como uma sucessão de ecos fiéis, sempre abertos a se renovar ao som de um novo chamado vindo do outro lado da divisa.

Porém os estilos europeus/americanos não são adotados em sua totalidade: seu caráter é distorcido porque a familiaridade com eles é tardia, e quase sempre com as formas maduras do estilo. As lutas de inovação simplesmente não têm valor fora da situação cultural em que surgiram. Se um artista provinciano visita a metrópole e esbarra por acaso numa situação dessas, ela lhe é em geral imcompreensível. Mais distorções ocorrem quando os trabalhos são vistos só através de reproduções, que habitualmente vêm acompanhadas de críticas inadequadas e de afirmações críticas de artistas. Em resumo, os modelos e protótipos chegam às províncias destituídos de seus contextos genéticos. Carregam o fato (que os transforma) de chegarem unilateralmente do centro metropolitano. Parecem sair diretamente do estado da arte, e serem feitos por "heróis da cultura", para tomar seu lugar predestinado em uma sucessão de "grandes momentos" da história da arte.

O isolamento dá a essas exportações culturais uma conotação talvez insuspeitada por seus autores — uma exportação cultural dificilmente deixa de reforçar o círculo vicioso do conservadorismo. Ian Milliss coloca isso sucintamente: "Na Austrália, onde as raízes culturais da sociedade branca dominante estão geograficamente do outro lado do mundo, a 'cultura oficial', com suas distorções históricas, é aceita quase universalmente, porque a evidência física que a contradiria está faltando. Essa contradição diz respeito, em particular, aos militantes políticos radicais: ou aceitam a 'cultura oficial' sem a questionar, como o Partido Trabalhista, ou impensadamente a rejeitam em sua totalidade, por pura política. De qualquer maneira tornam impossível a mudança social a que almejam".

No entanto, o isolamento geográfico é apenas uma medida do distanciamento cultural dos centros metropolitanos. É sem dúvida óbvio que a maioria dos artistas mundo a fora vive em comunidades artísticas que se formam em um provincianismo arraigado. Seus mundos estão repletos de tensões provocadas por dois termos antitéticos: um duvidoso impulso para o regionalismo (procura da possibilidade e validade de se "fazer arte boa e original aqui mesmo") e um relutante reconhecimento de que as inovações geradoras da arte e o critério para julgar padrões de "qualidade", "originalidade", "interesse", "força", etc. são determinados externamente. Longe de encorajar arte inocente, de pureza ingênua, não maculada por "história demais e pensamento demais", o provincianismo produz uma arte autoconsciente, obcecada com o problema da identidade que deveria ter.

Neste nó provincianista é surpreendente que artistas australianos tenham criado tantos trabalhos "interessantes". Atualmente eles expõem pelo mundo inteiro com excepcional regularidade, montando "representações fortes" em exposições internacionais, sendo comentados em revistas, etc. Isto quer dizer que nos últimos vinte anos nós aprendemos a fazer a arte que todos fazem e fazê-la tão bem como a maioria. Mas assim também têm feito quase todos os demais; os circuitos de arte da Escandinávia e da América do Sul estão repletos de artistas fazendo arte competente, dentro das categorias correntes. As feiras de arte têm-se condenado a uma maçante monotonia por seu próprio sucesso em promover uma uniformidade internacional.

Nova York continua sendo o centro metropolitano para as artes visuais em relação ao qual os artistas que vivem no resto da América, Holanda, Alemanha, Brasil, Inglaterra, França, Japão, Austrália, etc. mantêm um relacionamento provinciano. Eles estão fazendo uma arte indistinguível daquela feita pela maioria dos artistas novaiorquinos, porém essa arte precisa ser canalisada através de Nova York para que possa ter uma chance de "transformar a cultura" de modo significativo, mesmo que essa cultura seja a de seus próprios países de origem. E, por sua vez, Nova York depende vitalmente do input de artistas estrangeiros.

O vanguardismo acelerado é um pilar instituído no mundo artístico de Nova York. Na verdade Nova York almeja garantir sua continuidade como centro metropolitano, ditando as regras do jogo em termos de vanguarda — de tal maneira que seja o único juiz de quem deve entrar no jogo, de como se joga e de quem ganha. Uma vanguarda tão altamente convencionalizada parece refletir a mais moderna história da arte (embora esta também seja continuamente remodelada para que Nova York continue sendo a maior autoridade em movimentos atuais) mas na verdade é conseqüência do dinamismo específico de um mercado no qual os artistas competem para vender suas obras tão idênticas.

Se um artista aceita esse sistema, a recompensa pode ser atraente: uma sensação de ser testado em profundidade, de se posicionar entre os melhores do mundo, de crer que a atuação de um indivíduo pode contar no mundo da arte e da cultura, isso sem mencionar celebridade e dinheiro. Mas com ou sem recompensas (e não importa o quanto cada um aceite ou proteste) os convites constantes do sistema forçam todos os envolvidos a isolar-se. A mais típica característica local (isto é, regional) de Nova York poderia ser a totalidade de suas autocontradições como uma possível cultura. Ser membro dessa cultura é, paradoxalmente, estar garantindo a alienação dela.

O vanguardismo acelerado dos centros metropolitanos assume, de dentro de uma comunidade provinciana, uma aparência ainda mais ameaçadora. Como posso julgar esses novos estilos? Qual deles torna o meu redundante? Como isso pode acontecer? Posso eu adaptar, expandir, estender minha arte até o ponto de competir nesse novo desafio? Se eu não puder, o que será de meu trabalho?

O artista provinciano vê então seu envolvimento com relação à arte em termos de estilos de arte, de noções conflitantes da história da arte — todas determinadas no centro metropolitano. A principal estrutura de sua auto-imagem é aceita, não inventada. Uma construção própria, em nível que este artista poderia entender como sendo fundamental, constantemente o ilude, especialmente enquanto ele faz sua arte. Essa é uma das razões pelas quais não há na Austrália arte de vanguarda e apenas uma pequena arte acadêmica e pouco competente conseguiu emergir, com raras exceções. No todo, apareceram algumas misturas ecléticas e excêntricas, com toques regionais que às vezes podem ser fortes e consistentes. Mas esses toques são raros e infrutíferos para a maioria dos artistas regionais.

Foto Bina Fonyat

Uma cruel ironia do provincianismo é que, enquanto o artista paga um tributo exagerado às concepções de história da arte e aos padrões de julgamento de "qualidade", "significação", "interesse", etc. do centro metropolitano, ele não tem por definição de sua situação (distância) nenhum processo de afetar essas concepções e padrões. Ele pode satisfazer seu público local, mas para o público internacional será quase invisível, ou, às vezes, divertidamente exótico.

A transmissão artística tem mão única e, embora Jackson Pollock e Sidney Nolan sejam vistos como "grandes artistas" pelo público australiano, é inconcebível que Nolan possa ser visto dessa maneira em Nova York. E a "grandeza" de Nolan na Austrália é diferente da de Pollock. Nolan é admirado como um grande artista australiano, enquanto Pollock é reconhecido como um grande artista, e sua americanidade é aceita como aspecto secundário de sua realização artística. Nessas circunstâncias o máximo que um artista pode aspirar é ser considerado um artista de segunda classe. Há uma leve plausibilidade na observação de que, enquanto sociedades provincianas têm produzido muito bons artistas, pelo menos neste século não geraram grande artista.

Ocorre aqui, claramente, um caso grave de padrões duplos. Conceitos inteiros de arte têm sido formados sobre a base de um critério internacional imperfeitamente assimilado (e este vem, atualmente, do mundo artístico de Nova York). As estimativas das realizações de artistas regionais às vezes se baseiam nesses critérios, ou em determinantes que reconhecem as limitações do quadro regional. No primeiro caso o artista sempre perde, no segundo pode vencer depressa demais. Se o artista provinciano e seu público aceitam a dicotomia metropolitana/provinciana como um dado, parece que esta alternância de padrões vai continuar até que, por algum milagre, o centro artístico regional se torne um centro metropolitano.

Na Austrália, dúvidas como essas invadem a cultura. Os artistas vivem inquietamente dentro delas. Ninguém se sente parte de uma comunidade grande e diversificada o bastante para ser auto-suficiente — uma ilusão que Nova York dá freqüentemente. Durante a década passada se tornou clichê constatar um (assim chamado) boom na pintura australiana. Mas todos esses novos artistas (alguns poucos com uma pequena reputação internacional), apareceram só para abrilhantar a decoração, na crescente afluência da classe média do país. Dificilmente o boom significa que haja agora uma arte de comunidade, vital e confiante, e a questão de como pode ser medida a "significação" desta arte ainda não tem resposta.

Pode o laço provinciano ser quebrado? Ondas de esperança ocorrem ciclicamente. Nos anos 20 o elemento "nativo" era celebrado; no fim dos anos 40 um número de pintores, mais tarde chamados "Antípodas", colocou sua fé num regionalismo que seguia, com aguda consciência, as tradições européias. Durante os anos 50 e 60, seguindo as influências do expressionismo abstrato, cresceu a esperança na possibilidade de uma "abertura" para a vanguarda. No fim da década, o crescimento dos centros de arte na Europa e em várias cidades americanas deu a impressão de que o tempo de uma liberalização, de uma "aldeia global internacional" havia chegado. No último ano, a dotação de uma grande verba para as atividades artísticas, dada pelo novo governo trabalhista, trouxe uma confiança ainda maior.

Esses pedidos de socorro às forças externas atestam claramente a armadilha inescapável em que o provincianismo se tornou. Parece fora de dúvida que, quanto mais os fortes centros metropolitanos, como Nova York, continuarem a definir o jogo e os outros centros continuarem a aceitar suas regras, todos eles continuarão, por isso mesmo, provincianos. Desde que a situação se matenha, o artista provinciano não pode escolher não ser provinciano. A complexa história dos expatriados, muitos dos quais voltam, ilustra este dilema.

Com algumas variações, o padrão de expatriação é o seguinte: o mais cedo possível o artista provinciano viaja para um centro metropolitano, onde coleciona as habilidades para fazer arte no estilo que, na época, seja mais obviamente "avançado". Também se habitua aos aspectos mais dinâmicos da comunidade artística deste centro (por exemplo, a ter grupos de espectadores sempre disponíveis, etc). Voltando para casa, prega sua nova versão do trabalho artístico e do que seja o mundo da arte, conseguindo freqüentemente adeptos, colocando os outros artistas na posição de reacionários e rivalizando com os acólitos de diferentes vanguardas metropolitanas, até que suas iniciativas caiam por terra. Nunca tendo estado "dentro" dos impulsos seminais que geraram seu estilo adotivo, ele não sabe mais continuar seu trabalho na estrutura existente, e o mundo artístico regional não age dinamicamente como audiência. Ele pode, então, voltar para o centro metropolitano só para descobrir que o estilo ao qual se ligou mudou de maneira imcompreensível e de tal modo que ele não consegue mais adaptar-se. Também a autoridade desse estilo terá diminuído, a originalidade de seus propósitos se diluiu, e seus proponentes estão agora engajados em fúteis ações de retaguarda contra o novo vanguardismo. O artista provinciano volta para casa e encontra, consternado, a mesma crise esperando por ele. Muitos artistas são flexíveis o suficiente para aguentar um ou dois rounds neste circo, mas após certo tempo começam a ficar cada vez mais debilitados.

Este padrão pode explicar o fato curioso de que a "história" de uma arte provinciana, como é conhecida regionalmente, é escrita na maior parte das vezes por artistas mais jovens, ao passo que o que tende a ser valorizado por visitantes de outros países são os compromissos, aparentemente originais, dos artistas mais velhos. O que, em seu romantismo antropológico, os visitantes não conseguem ver é que os "sotaques" nativos são somente o resultado de esforços para unir o tradicionalismo local às feições recentemente importadas. Mas, como essas tradições são igualmente diluídas, a mistura cresce fraca. Lutar, na esperança de que a situação mude por alguma razão, parece ser a herança do artista provinciano. O ponto crucial é que, fora do círculo metropolitano, o artista não é, como indivíduo, o agente em si de mudanças significativas. Forças maiores controlam a forma de seu desenvolvimento como artista.

Essas observações se aplicam a quaisquer artistas, seja em Phoenix, Arizona (onde, por exemplo, a exposição de Fritz Scholder, de temas índios em um estilo Francis Bacon leve, faz atualmente muito sucesso), em S. Francisco e também em Chicago ou Los Angeles. A única maneira pela qual um artista tem a chance de dar uma contribuição "significativa", que tenha repercussão na "cultura em geral", parece ser "ir para Nova York e ficar por lá". Ou no mínimo ficar em casa, em comunicação constante com o centro. A razão é que esta "contribuição significativa" é algo pré-estabelecido e assim, continuará a ser enquanto for aceita pelo resto do mundo.

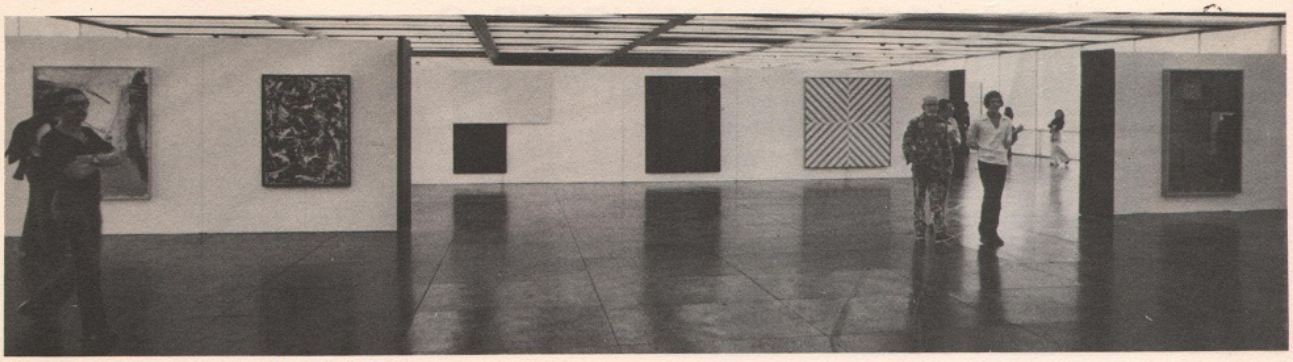
Mas, o fato de estar em Nova York, ser um entre os 40.000 artistas da cidade, não garante nada. Somente abre a possibilidade de acesso à estrutura de poder do mundo da arte. Desse modo, o provincianismo invade Nova York precisamente porque a maioria dos artistas daqui vive como satélite de alguns artistas, galerias, críticas, colecionadores, museus e revistas como está.

Há uma hierarquia estrutural nas operações do mundo artístico internacional, que gira em torno dos astros mais brilhantes da constelação, dos que estão "no topo" nesta década. Não importa com que naturalidade eles se sintam parte integrante do mundo artístico novaiorquino, ou o quanto humildes possam ser pessoalmente, pois continuam a ser aqueles que definem o que define a arte dentro da atual cultura. Dessa maneira, estes artistas se tornam únicos com possibilidade de projetar seu trabalho a longo prazo na História da Arte. O que lhes confere esse poder é a exemplificação de uma lei simples e fundamental dentro da atividade regrada que é fazer arte: considerando que muitos artistas são seguidores de regras, eles são ao mesmo tempo, seguidores e geradores de regras. Propõem maneiras de fazer arte que "falsificam" as maneiras existentes, satisfazem dúvidas sobre as maneiras existentes e geram novas áreas de problemas para outros artistas explorarem. Sobretudo, estão numa situação culturalmente privilegiada, pois fazem suas jogadas contar.

Tenho em mente alguns exemplos recentes: Stella, Judd, LeWitt e talvez Kaprow e Morris; mas só certos trabalhos desses artistas — as pinturas negras de Stella, estruturas de LeWitt de 66/67, os primeiros happenings de Kaprow e a variedade ilimitada de Morris. Os limites podem variar: Smithson ou di Sivero ficaram no lugar de Kaprow e Morris, Beuys substituiria ambos. Para os formalistas, Noland e Olitski substituiriam Stella; Caro tiraria Judd e LeWitt da jogada. Como esse sistema de estrelato é montado depende do ponto de vista, porém o processo se mantém constante.

Só o mais míope dos elitistas pode olhar com imparcialidade a rigidez hierárquica, a injustiça estruturada do mundo artístico novaiorquino. Ele nos modela o tempo todo, se temos sorte, apenas por algum tempo. O laço provinciano existe, não importa se moramos em Nova York ou não; quanto mais longe vivemos menos podemos racionalizar nosso enjaulamento.

Poucos não acharão ofensivo o quadro que tracei — eu certamente acho. Por toda parte se ouve que Nova York está decaindo como o centro de arte, e que há alternativas. Alguns artistas enterram suas vidas e sua arte nos subúrbios de Columbus, Ohio; outros se sentem passavelmente sustentados por suas experiências do dia a dia em alguma das grandes cidades do mundo, outros ainda tentam se refugiar no campo, especialmente se já têm uma reputação financeiramente viável na cidade. Todos esses são retirantes para uma espécie de regionalismo racionalizado — e isso levanta algumas questões difíceis como, por exemplo, se a arte típica do Sudoeste



Exposição "Color as Language". MAM, Rio, 1975

ou identificação com grupos de minoria no mundo da arte são ou não muletas de apoio, em termos de categoria.

Pode ser, talvez, que esses movimentos sejam menos recuos que recolocações ou sejam as necessidades da arte. Poderia acontecer que algum deles, em virtude de seu próprio confinamento, gerasse uma arte que estabelecesse seus próprios termos de "significação" e persuadisse outros públicos da validade desses termos. O caso pode ser como cada vez mais se comenta, que Nova York está se mantendo como centro metropolitano apenas por convenção e exclusão. Pode ser. Mas nós temos que agir de acordo com a situação dada e esta situação está agora estruturada de tal maneira que a maioria de nós é artista provinciano, satélite de uns poucos "superstars" que quebraram o vínculo.

O problema do provincianismo não termina com esse impasse desagradável — ele vai mais longe. Aqueles que conseguiram quebrar o vínculo o fizeram porque o sistema está estruturado de tal modo que, de tantos em tantos anos, alguns artistas o tem que quebrar. Tais artistas são elementos catalíticos para a autoperpetuação do sistema, que os força a alcançar "o topo". O que fazer para tomar parte nessa "cultura de heróis" é mérito, apenas em parte, da estratégia pessoal de cada um. Aproximadamente todos, no mundo artístico de Nova York, dão os passos certos em direção à candidatura. Os movimentos estruturais do mundo da arte transformam poucos em vencedores, de um modo errático, variável, irregular, mas sem dúvida infalível.

Como Ian Born apontou, há responsabilidades aqui para artistas americanos e seus suportes críticos. Eles são, premeditadamente ou não, os principais participantes de um jogo que todos os artistas têm que jogar, mas cujas regras só eles podem determinar, o que torna inevitável que só eles ganhem e todos os outros percam.

Essa é a mesma espécie de truque que baseia as pretensões autoritárias de superioridade demonstradas pela política americana no estrangeiro. Em vez disso poderíamos procurar os benefícios (que seriam de todos) agindo de um modo que projetasse, de maneira não disfarçada, nossas próprias incertezas e falhas, e que considerasse a diferença das várias culturas com relação à nossa.
Por exemplo, muitas instituições culturais americanas têm programas internacionais. O Museu de Arte Moderna de Nova York — talvez o mais ativo — apresentou no último ano exposições através da Europa, América do Sul, Austrália e outros países. Tais exposições podem não ser entendidas como instrumentos de imperialismo cultural, mas seria ingênuo não perceber que elas têm precisamente este efeito. Embora concebidas com o espírito de tornar visível uma arte que, de outro modo, seria inacessível, e com isso tentar criar uma base de comunicação humana em níveis que "transcendessem" diferenças políticas (em si um conceito assustadoramente ingênuo), ao emergir do mundo da arte de Nova York da maneira como descrevi, essas exposições, não podem deixar de levar consigo as implicações condescendentes da superioridade. Isso se reforça pelo fato de que existe, em qualquer trabalho de organização, uma espécie de unidade que dá às obras expostas uma coerência e certeza de propósito enganadoras, aplicadas a produtos culturais.

O círculo vicioso iniciativa metropolitana/submissão provinciana continua se fortalecendo. De um modo importante, tais exposições não podem deixar de ser contraproducentes, até que se tornem redundantes, isto é, só quando o país recebedor tenha encontrado uma cultura que se sustenha sozinha, esse confronto seria enriquecedor. No presente, parece que o tipo de exposição mais responsável seria o que tivesse como objetivo apresentações não supostamente "neutras" de uma mera coletânea de obras de arte, mas sim a mostra da própria problemática que tal incursão levanta dentro do quadro americano. Isso certamente seria difícil, já que pediria um raciocínio incomum e algumas reformulações na natureza dessas exposições, mas certamente não é impossível.

Do mesmo modo, artigos críticos, tais como os que aparecem regularmente nesta ou em outras revistas, conferem uma imutabilidade sistemática e homogeneizada, ao desenvolvimento do trabalho de um artista, prestando aos artistas do resto do mundo o desserviço de promover um modelo de fazer arte que, não só distorce a realidade, mas não pode ser igualado. Assim, conceitos de arte são espalhados com uma carga excessiva de autoridade, sem garantias, gerando confusões desnecessárias e inibindo a inventividade.

Algumas teorias críticas, ao que parece, são mais prontamente exportáveis que outras. Recentemente, na Austrália (como em outros lugares) alguns artistas e críticos absorveram por completo a linha modernista-formalista. Artistas presos no laço do provincianismo dificilmente resistem, ao que, no fundo, é um convite para que se juntem à corrente principal da história da arte, sendo apenas preciso fazer trabalhos que sigam algumas convenções formais facilmente perceptíveis, e que se compreenda algumas regras simples que mostram como "inovar" dentro dessas convenções. Ser concretamente convidado a sair das províncias e expor em Nova York através de um agente do poder no mundo da arte — como o canadense Jack Bush o foi por Clement Greenberg — deve parecer uma saída grandiosa para fora do laço provinciano. Se "o próprio mestre" não é eleito, seus discípulos servirão como substitutos, de uma maneira "quase como".

Finalmente, artistas que permitem que seus trabalhos sejam assim manipulados por curadores e críticos precisam reavaliar seus compromissos ideológicos. Poucos podem prosseguir afetando uma devoção instintiva à amorfa entidade metafísica "Arte", que os livraria das responsabilidades que advém do reconhecimento de que arte é uma atividade inteiramente dependente do contexto. Muitos desses contextos são socialmente específicos, e têm reflexos através da estrutura cultural na qual ocorrem e para a qual apontam. Como essas responsabilidades contam no processo de realização de cada trabalho e em cada atitude do artista é um assunto específico dele, mas, qualquer que seja o enfoque, deveria ficar claro que se recusar a enfrentar essas responsabilidades traz consequências, não só para si mesmo mas para os outros artistas, críticos, curadores, etc. — todos submetidos, em maior ou menor grau, à destruição perniciosa do provincianismo. Não existem atos culturais ideologicamente neutros.

N.T. Este artigo foi publicado, originalmente, na revista Art Forum, em setembro de 1974. Na tradução foram omitidas algumas citações e referências a casos muito específicos de artistas australianos, que, pelas próprias razões discutidas no texto, seriam pouco esclarecedoras.

A VIAGEM PROGRAMADA
Haroldo Marinho Barbosa

"A produção de um filme possibilita a transformação da idéia, do sentimento inicial, em uma coisa real, palpável. Não importa se há desgaste ou melhoria, pois não é possível a comparação entre o que é e o que não existe."

O filme pronto é sempre um objeto mais ou menos estranho a seus pontos de partida; se por um lado é verdade que, ao longo desse percurso de um a outro pólo, a incorporação dos momentos não previsíveis implica numa necessária deformação da idéia inicial, por outro é exatamente esse percurso um dos momentos mais característicos da feitura de um filme, ou seja, a sua produção. É claro que alguma coisa se perde nesse caminho e que a visão do filme pronto sempre desperta em quem o fez uma certa nostalgia dos primeiros impulsos; mas é claro também que foi precisamente a produção que possibilitou a transformação da idéia, do sentimento inicial, em uma coisa real, palpável. Não importa, no caso, se há desgaste ou melhoria pois não é possível a comparação entre o que é e o que não existe. A saída, então, é percorrer esse caminho da melhor forma possível, ou seja, a mais eficiente, anexando a produção ao processo mesmo de criação do filme, mesmo porque se o estupro é inevitável . . .

A eficiência passa, então, a ser um requisito fundamental para que o autor possa se movimentar com maior desembaraço, e incorporar maior número de possibilidades. O orçamento do filme é, em princípio, o limite básico; mas é preciso que se entenda por limite não o sentido primeiro da palavra, mas um dado invariável da equação a ser resolvida. O teto do orçamento deve ser visto da mesma forma que por exemplo, a impossibilidade de se contar com Marlon Brando: se x é igual a y mais 40 não vamos ficar lamentando o constante 40 e sim pensar na possibilidade de jogarmos com o x e o y. Em se agindo dessa forma, a tarefa será facilitada, somando à criação propriamente dita uma abordagem do tipo matemática para se obter eficiência criativa ou criatividade eficiente, o que vem a dar no mesmo; e fazer um filme se transforma, então, numa espécie de viagem lisérgica que se atravessa com uma calculadora no bolso. Se à primeira vista esse procedimento pode soar restritivo ou tecnicista, a prática mostra que, ao contrário, é essa manipulação fria dos dados objetivos que cria as condições ideais de filmagem e possibilita a vinda à tona dos sentimentos ou fantasmas pessoais que o autor, por ventura, pretenda exprimir.

O tempo de filmagens é sempre diretamente proporcional ao orçamento que, uma vez fixado, joga o autor frente a um outro dado também invariável: realizar o filme em x semanas ou, apertando o cerco, uma parte do filme em y dias. Presume-se, é claro, que o autor saiba o que quer ou, para ser mais exato, o que não quer, já que agora tem diante de si um campo bem definido de possibilidades e o que se espera dele para bem cumprir seu trabalho,é que elimine os corpos verdadeiramente estranhos a suas idéias iniciais, isto é, que inclua apenas o que for realmente compatível com aqueles primeiros impulsos. O específico dessa compatibilidade é atribuição exclusiva do autor, inteiramente aleatório e define, talvez, o momento mais artístico do processo de criação em um filme. A resolução tem que ser rápida e abranger todos os setores; escolher elenco por exemplo, passa a ser nada mais que verificar a compatibilidade de determinado ator com o personagem em questão, assim como qualquer alteração de última hora deve passar por verificação de mesmo gênero. E na verdade a viagem será uma soma de verificações e o autor mais que a calculadora, terá que contar agora, com sua alma.

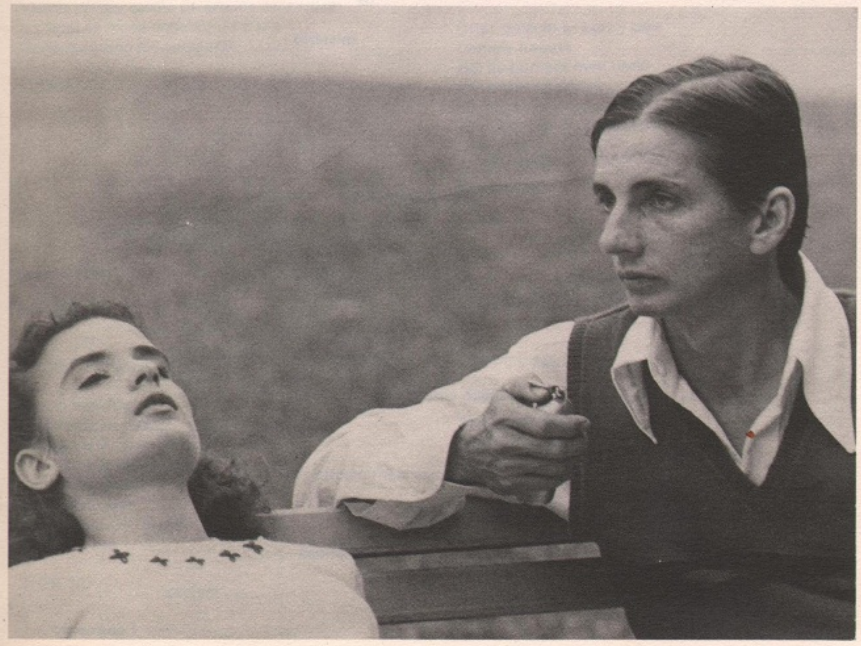
Com tantos percalços a enfrentar pelo caminho, a programação da viagem torna-se não apenas recomendável, mas urgentíssima; como aliás, em qualquer viagem. A extraordinária aventura de fazer um filme será tanto mais rica e intensa quanto melhores (mais eficientes) forem as condições programadas. Em cinema tudo custa alguma coisa e uma programação eficiente representa menor gasto de negativo, o que por sua vez implica em menor conta de laboratório e menor tempo de filmagem, o que representa folga de orçamento para outros setores como figuração, figurinos, etc. x igual a y mais 40. A viagem tem traços característicos, sentimentos e recibos se misturam numa união exótica, mas a coexistência terá que ser pacífica se é que o filme tem que ser terminado. Não adianta discutir se cinema é arte ou indústria, mesmo porque é claro que é ambos: se por um lado a magia da projeção do filme, com as salas escuras e a Vida, à sua frente, recriada, implica definitivamente em um declanchar de emoções, por outro a possibilidade que o processo oferece de se obter um número infinito de cópias, com conseqüente extensão do campo de envolvimentos, transforma tudo em business, em coisa séria. Produzir o filme implica em encontrar o pontoótimo entre esses dois pólos, entre Deus e o Diabo. Mas as aparências enganam e o Diabo não é tão feio como parece. Talvez até que a amplitude do campo de ação da arte cinematográfica (interpretação + quadro + cores + música + ruído + etc.) seja, exatamente, a responsável pela presença do Diabo já que, como foi dito, tudo tem seu custo, nada é só bom. Em vez de enfrentar o filme a ser feito como uma tarefa definitivamente comprometida pelos custos e recibos, e agir submisso às imposições de rentabilidade, o autor pode, ao contrário, ir ao fundo do poço e viajar com segurança, amparado pela definição prévia das constantes da equação. Vincular a produção à criação surge, assim, como a única saída possível. Ou então, é claro, abandonar o cinema e dedicar-se às artes plásticas.

FILMOGRAFIA

16mm — Curta-metragem
"Copacabana" — Documentário — preto e branco, 1965
"D. Quixote" — com Caetano Veloso e Renata Sorrah — preto e branco, 1967

35mm — Curta-metragem
"Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte" — baseado em Qorpo Santo. Com Tetê Medina, José Wilker e Renato Machado — cor, 1970
"Petrópolis" — com Tetê Medina, Cláudio Corrêia e Castro e Reinaldo Jardim — cor, 1971

35mm — Longa-metragem
"Vida de Artista" — com Tetê Medina, Pedro Bira, Márcia Rodrigues — cor, 1972
"Ovelha Negra" — com Joel Barcellos, Nelson Xavier, A. M. Miranda e Márcia Rodrigues — cor, 1974.



Eleonora Duvivier e Joel Barcellos numa cena de "Ovelha Negra".
Foto Sebastião Lacerda

CONSCIÊNCIA MARGINAL

Eudoro Augusto / Bernardo de Vilhena

Sendo poeta, ser ou não ser marginal. Há quem diga que existe escolha. Mas, perdido o acesso às vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente pela editora, exposto e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos), o poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, a sua primeira condição de marginalidade. Atuando num outro nível desvinculado de um comportamento mais ou menos "profissional" que era próprio de gerações anteriores — do tempo em que as livrarias estocavam poesia — esse quase inverossímil personagem contemporâneo é forçado a criar novas embalagens para o seu produto pessoal, aprende a passá-lo de amigo pra amigo até o desconhecido, abrindo talvez, ao mesmo tempo, possibilidade de uma renovada leitura para a sua escrita. Mesmo porque, sejamos óbvios e realistas, a vontade de escrever envolve muito da necessidade de ser lido. Todos querem passar adiante o espelho do poema, o revelador mágico de uma realidade que se redistribui de imagem em imagem, de poeta em poeta, de leitor em leitor. O pacote pouco importa: um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, caderno de notas, piadas, surpresas, indicações: o leitor o recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta. Latente em quase todos nós, desperta aos poucos uma atitude que o Cacaso define numa frase convicta: "a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida. . . "

Essa situação de marginalidade da poesia dentro do repertório cultural brasileiro provoca, de imediato, uma primeira pergunta: em que mãos anda a poesia? (Onde se lê "cultural" leia-se "mercantil", leia-se "oficial"; onde se lê "poeta", por que não ler "marginal"?)Entenda-se, portanto: a poesia que não cabe em estantes programadas, que não foi incorporada ao comércio do livro e à cotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não.

Procuramos a poesia que salta da consciência do poeta pra um papel qualquer.

Num país que se excede em geografia, a resposta pode estar em várias latitudes, dispersa e fragmentada pelos muitos riachos e rios culturais que correm entre "o Amazonas e o Chuí". Escolheu-se, por exemplo, o de Janeiro. A simples leitura dos textos que se seguem vai deixar bem claro que não se trata de uma coletânea antológica, de uma escolha feita segundo modelos, padrões ou critérios estritamente literários, nem sequer de uma chamada "mostra representativa". Porque não representa grupo, corrente ou movimento, não expressa pensamento estético ou ideológico definido, nem delimita, a rigor, uma geração. O que aqui se registra é a produção em curso de vinte poetas do Rio de Janeiro; com eles é possível realizar outras tantas incursões pela realidade carioca, promover variáveis visitas aos pontos menos turísticos da cidade, através do recorte quotidiano de cada um. Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum. Conscientes de haver feito uma seleção facciosa, parcial, deliberadamente incompleta, tratamos de desferir uma das possíveis introduções à poesia brasileira contemporânea.

O espaço fica aberto pra quem quiser usar de Malasartes.

Rio, julho de 1975

LEOMAR FRÓES

Eu estou bem obrigado
amiga
o meu retrato-calado
não requer mesmo muito serviço
nem mão-de-obra
especializada
sequer

§

Eros um rapaz sensacional
tinha casa e comida
e até
uma aldeia global
para proferir e calar
sua vida
mas infelizmente atravessou o sinal
da estabilidade emocional
trocando as noites pelos dias e o real
por fantasia
só por causa
dos olhos alcoólicos e dos lábios mentiranjos
de uma mulher fatal que deu pra ele
a língua doce as pernas em fogo o corpo em sangue
deixando a boca aberta para o eterno
adeus do instante.

CHACAL saquarema 75

mixto
de
mistério
e
. . . . .
aqui vim,
para chamar sua atenção
para o sangue que corre
no canto da folha bem no canto
repare . . .
vermelho . . . denso . . .
olha o emaranhado . . . . .
a textura . . . . .
repare mais atentamente . . .
escorrendo pastoso . . . .
gosmoso . . . .
. . . . meloso . . . .
gosmento . . . .

AFONSO HENRIQUES NETO

DOS PELOS DO TEXTO — VII

esta música esfarelada na garganta de som
do automóvel em gorja de rua quantas
músicas esta música dos beatles e esta tão
mais os cheiros do povo: perebas, ziquiziras,
fel (este de galinha na mucosa da infância),
úlcera tórpida, espinhela caída, grangrena braba:
e esta tão mais de fome e pregos dentro dos olhos
ouvidos ânus narinas cacos de vidro gilete e fome
de voz parda pontuando a colméia de automóveis e
ranzinzas e bugigangas buzinas: estes pardos
seres no ser um roberto carlos de poça estagnada
na praça do meio-dia do rio de janeiro em agosto:
esta música esfarelada pingando da janela e convocando
aqueloutra, aranha, esses rudes instrumentos, inúteis
sintomas do nada (coice de aço na fumaça e cidade)
quem sabe uns beatles chorando nas bananeiras nos subúrbios
acima dos pêlos das partes do texto

CHARLES

FURO O TEMPO FORA DA VANGUARDA DE LINHA
ANOTO O VIVIDO
ALGUÉM TEM ALGUMA COISA A ACRESCENTAR?

acertaram o cara no meio da avenida antônio carlos
os tiros ninguém ouviu porque o esporro cobriu
quantos foram ninguém contou
três ou quatro flagraram a arma na mão do policial
de onde tava/alto/parecia um atropelado
na cara do palácio da justiça
na frente do 127 — estiradão
o povo olhava de longe — assustado
depois rodearam um pouquinho
os policiais se chegaram e sumiram com o corpo em pouco tempo
o guarda apitou o recomeçar do movimento
as pessoas espalharam
o jornal não deu

MARILDA ROSADO

A UM FOTÓGRAFO DISTRAÍDO

que será que o fotômetro indica para hoje?
verifiquemos se correntes e marés permitem
uma reluzente aproximação do objeto, ou melhor
existência de um mínimo desejável de penumbra.

queria ter com você um diálogo impressionista.
assim aproximado a pulsações e transmissões benignas
ofegante experiência
assim reduplicando o inédito
— talqual passeio revolvente poroso por áreas contundentes
do nossoser

ou que tal a foz da alquimica emulatio
que nos fará fortes e potentes
fixados para sempre em atitude olímpica?
tudo isto para dizer que este é o espaço onde agoniza
o shot inicial que tirei de você

§

Ventania presa
varre os córregos de sentimento
espesso capim infiltrado
estremecido amor
já vertido?
podado em seiva saliva
hortelã de pastos bons
meu ódio feito bagaço.
monto no teu cavalo de arreios denteados
e a terra se move debaixo de alado
arado máquina monumental

(1974)

HAYLE GADELHA

ANNA WHO?

annabel battistela
annabela battistel fannabel battisfox annaflower battisfire
funnybell battisystem
fannaphony phonymills phonymilk
annamills battistela annabasin bombshell
annabomb annabell annabills
battistomb battistell battistills
bannannabbabbell
annh. . .ah annh. . .ah annh. . .ah annh. . .ah annh. . .
annamellow battisbear annashell battisburr annamillions battisbilious
annasell annabela battistell battistela
battistanna
annawoman battisman
annalight battisnight
annahill butzhell
anna who?
annaspell
a naked pluhura
belle

JOÃO CARLOS PADUA

KITSCH-AS-KITSCH-CAN

Óflor dolácio in kult y bela
Damala haverei
Hei de bumbar meu bode
Por todos os santos
Por todos os modus
Afim de que teu pavilhão
Solerte solto
Soletre lento
LIBERTAD

RONALDO BASTOS

MINHA CANIVETE MINA

minha canivete mina
é minha canivete toda minha canivete mina
toda linda
minha canivete tola menina

minha canivete mina
é um pivete do clube da esquina

Canções Populares
R. Bastos
75

LUZINETE

ONDE A VANGUARDA:

Este o lamento
do crítico leucêmico
o jeito de livrar-se
do vício ingrato de beber
sangue de artista.
Isto assim, alto,
para bem baixo gemer
de gozo rosê.

(10.6.75)

FRANCISCO ALVIM

LEOPOLDO

Minha namorada cocainômana
me procura nas madrugadas
para dizer que me ama
Fico olhando as olheiras dela
(tão escuras quanto a noite lá fora)
onde escondo minha paixão
Quando nos amamos
peço que me bata
me maltrate fundo
pois amo demais meu amor
e as manhãs empalidecem rápido

VERA ADAMI

Passei pela esquina dos ladrões
e achei que havia movimentos suspeitos.
Olhares
Algumas tragadas
furtivas . . .
Senti que chegara alguma hora
que desconhecia.

Sob a luz dos postes descobri
que a esquina dos ladrões guarda segredos
maiores que os que pensava.

ROBERTO SCHWARZ

o certo está torto
o torto está certo
o claro no bobo
o bobo no esperto

JURA

Vou me apegar muito a você
vou ser infeliz
vou lhe chatear

§

O cidadão que vejo no espelho
é mais moço que eu
mais eriçado que eu
mais infeliz que eu

NEY COSTA SANTOS FILHO

PASSO DE GANSO NACIONAL

Meio fio
Meia vida
Vida e meia
Meia volta
Volver

(1973)

OH MIO CUORE

Na madrugada
Os ratos saem dos esgrotos
Os gratos caem de amores
Os gatos meiam em muros
Um caso de humor
Barato

(1975)

LUÍS OLAVO FONTES

MURAL

penteio os cabelos por muito tempo
estão longos como na adolescência
um pouco mais ralos
calvo cansado bem mais magro
talvez mais bonito
cada dia mais atemorizado
vinte e dois anos
famílias mussolinis tias e supermercados
ainda a suportar dez trinta cinqüenta
sem luta tenho certeza sucumbirei rápido
a música me relaxa
mulheres pelo contrário
o clima o sol implacável
a solidão a multidão nenhum afago
seu conhecido como o Vago
mas podem me chamar de vaguinho

ANTÔNIO CARLOS DE BRITO

ESTRATÉGIA

dá um teco no cara
mija no cano
e joga a arma no rio

PAPO FURADO

o transcendental se dissolvendo no
efêmero

CÉLULA MATER

unidos
perderemos

SERESTA AO LUAR

desde que declarei meu amor nunca
mais me olhou de frente

EUDORO AUGUSTO

PRATA DA CASA

Farta de franjas sai arcanja
um rabo é um rabo
um tango é um tango.

(E quem não vai atrás dela?)
vai Pedro Francisco Otávio
Fellini Fefeu Amélia
Totó Viola Banguela
sai todomundo no toque
o bonde é pago
a vista bela.

No fim da linha quem descobre
(rabo é rabo?) quem sacode
a vida dela?

O anjo seduz a bandida
arrasta a bengala do cego
o guia descola a retina
um assalto! berro é berro
não nego nunca menina.
Boneca de ferro. Polícia na esquina.

RONALDO SANTOS

DANÚBIO AZUL

olhos azuis de loucura assistem ao filme da platéia com olhos fixos na parede branca duma enfermaria onde nada é projetado/ apenas a realidade se inaugura transformando espectadores em atores dum filme que o dr. vê perdido entre delírios de seus pacientes/ participando da cena em que o médico enlouquece assistindo os pacientes assim tranqüilamente assistindo aos dois olhos azuis brincando bailando boiando na imensidão branca de uma parede onde não acontece nada de frágil / apenas o sol esperado como filho febril enquanto a ironia brinca com os sentidos porque no meio está a faca da loucura cortando em fatias este doce tão amargo.

ÂNGELA MELIM

RIO BY NIGHT

Se há luar há
além da lua
a tela do drive-in
imensa.
Se há lua há
além da lua
tontas outras
sobre o Rio.
No Jockey clarim de holofote
neon grama no Maracanã.
Se há lua a lua
não sabe
qual luz é sua.

RIO BY NIGHT A

Noite acesa
no estádio.
A olho nu o ludopédio
complicado.
E o goleiro,
de bigode.

ANA CRISTINA CÉSAR

olho muito tempo o corpo de uma poesia
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

VIGÍLIA II

As paisagens cansei-me das paisagens
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos
agudos olhos farpas sons à noite

espaço livre para o erro regiões recompostas
por desejo

Paisagens bruscas
decercadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas

(desentranhado de "Vigília", de Luís Olavo Fontes
in Prato feito, Vida de Artista, 1975)

BERNARDO DE VILHENA

CARROSSEL

Deixe a chama do amor queimar seu coração
e saia por aí incendiando
pichando a torre de marfim
trincando o dente sem fim
lembrando que a vida nasce displicente
rápida e fagueira
sabendo e não sabendo
não se importando
rasgando a seda queimando o pano
matando a sede matando a fome matando o homem
mudando o nome conforme a música
conforme o verso eu mudo o verbo
me mudo e venço eu sou mais eu
e mais você e quem vem mais.

petite galerie rua barão da torre, 220 tels 287 0231 e 267 0921 ipanema rio

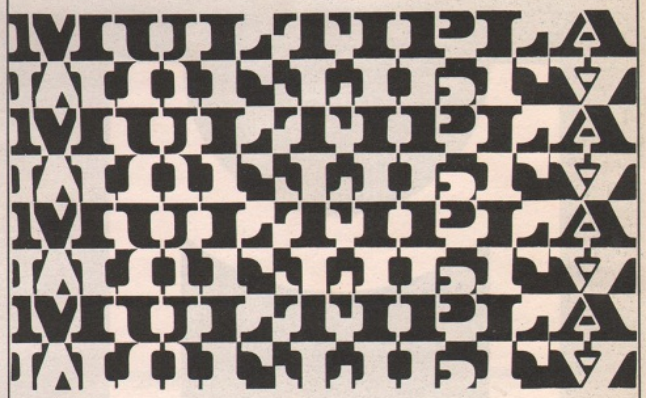
Impressos
Administrativos

Folhetos
Relatórios
Revistas

House organs
Catálogos de arte

Composição
Diagramação
Fotolitos

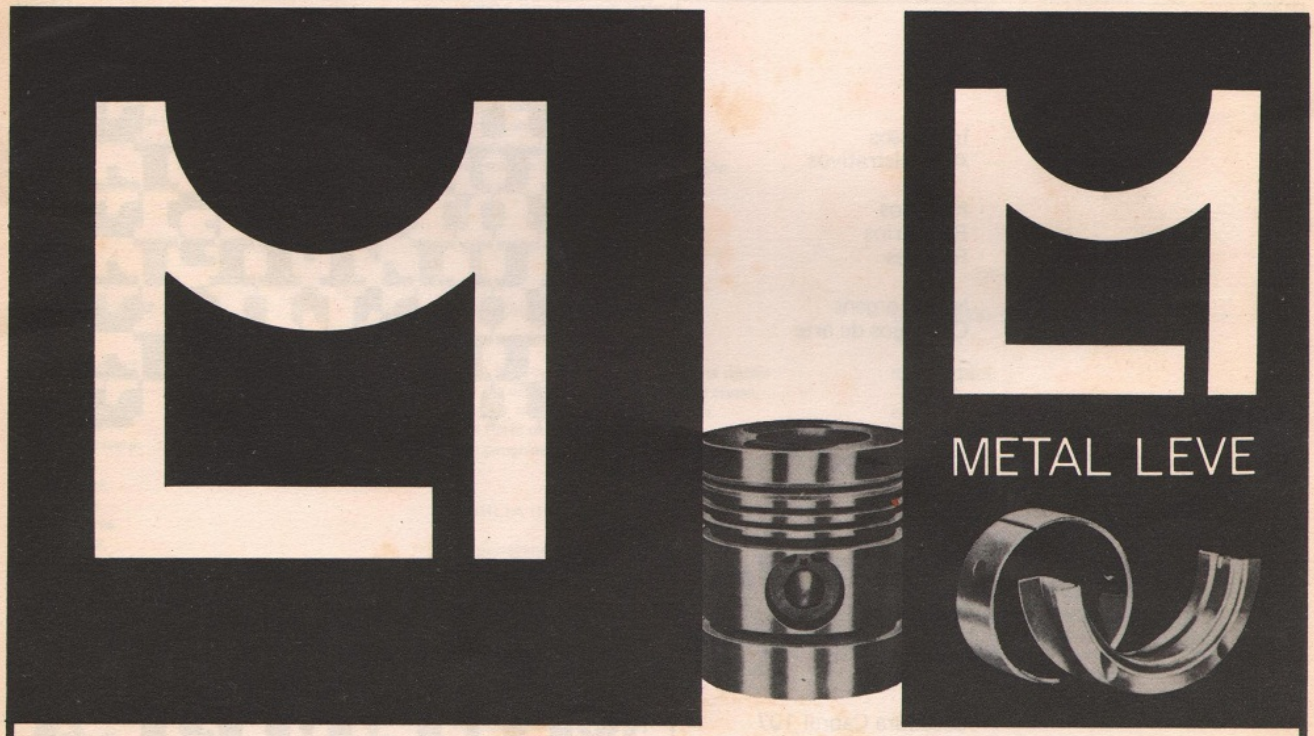
Sacadura Cabral 107
243 2647
Rio de Janeiro



multipla de arte limitada av. morumbi, 7990 7996 tel. 241 0157 241 7115 c.e.p. 01703 s. paulo

VILLARES

São Paulo São Caetano do Sul Aços Villares SA
São Paulo Indústrias Villares SA
São Paulo Divisão Elevadores
São Bernardo do Campo Divisão Equipamentos
São Paulo Setor de Mineração
São Bernardo do Campo Ferropeças Villares SA
São Paulo Villares Wrightson Engenharia Ltda.
São Paulo General Control do Brasil
Estados Unidos da América Villares Overseas Corporation
México Elevadores IEM Villares SA



METAL LEVE S. A. - INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Rua Brasílio Luz, 535, 04746 (Sto. Amaro) São Paulo
Endereço Postal: Caixa Postal 6567, 01000 São Paulo - Telefone 241-0011

CONHEÇA PELA VASP UMA ESCOLA DE ARTE ONDE OS MESTRES SÃO A NATUREZA, O POVO E SUA HISTÓRIA.

A melhor maneira de se entender o gênio artístico do brasileiro é você entrar num Super Boeing 737 da Vasp e sair voando por esse Brasil.
A Vasp serve todo o Brasil, passando por lugares onde o artista é a natureza, o povo e sua história.
E você pode fazer sua reserva de passagem em menos de 1 segundo para qualquer lugar do País, pelo Sistema Vasp de Reserva por Computador, o primeiro da América Latina.
Você voa com a maipr frota de Super Boeing 737, com um serviço de bordo de alto nível e a cortesia da Vasp – a empresa aérea cinco anos na frente.
Para compreender a arte de um povo você precisa conviver com esse povo.
E a Vasp é a melhor maneira de você chegar até ele.

VASP