

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 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 dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência.

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 consequência 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 im-

placavelmente 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 podia 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 o 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 des-caminhos certamente inevitáveis e necessários. O uso de 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 confundir-se. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre *Blague* de Marcel Duchamp enviado para a Exposição dos Independentes, em Nova Iorque (1916) um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica de *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 a vanguarda da pintura. Que são 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 evolução 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 escul-

tura não-figurativa. Tornada objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquela: a massa. Mas isso não basta. A base que equivale na escultura à moldura do 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. É 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 Fídias. O mesmo se pode dizer de um *quadro* de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Onde 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 significativas, estáticas. 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 natu-

MANIFESTOS

reza 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. Pode dizer-se que toda obra de arte *tende a ser* 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.

DIALOGO SOBRE O NÃO-OBJETO

- A) Que é o não-objeto?
- B) É preciso primeiro saber o que entendo aqui por objeto. Entendo aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a

pera, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: *o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.*

- A) Mas os objetos tampouco se esgotam sempre naquelas referências. Sob o nome *pera*, está a pera com a sua densidade material de coisa.
- B) Sim. Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos *sem nome* — e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa. Pode-se dizer que, nessas circunstâncias, o objeto torna-se próximo do que chamo de não-objeto, mas precisamente neste ponto manifesta-se a diferença fundamental entre os dois sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não-objeto não possui essa opacidade, e daí o seu nome: *o não-objeto é transparente à percepção*, no sentido de que se franqueia a ela. E a diferença entre os dois torna-se mais precisa: só pelas conotações que o nome e o uso estabelecem entre o objeto e o mundo do sujeito, pode o objeto ser apreendido e assimilado pelo sujeito. É, pois, o objeto, um ser híbrido, composto de *nome* e *coisa*, como duas camadas superpostas das quais uma apenas se rende ao homem — o nome. O não-objeto, pelo contrário, é uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação.
- A) Noutras palavras, você diz que o não-

objeto é um objeto total, integral?

- B) Coloquemos o problema nos termos da filosofia existencial sartreana. Enquanto o sujeito existe *para si*, o objeto, a coisa, existe *em si*. Deixando de lado as implicações que o filósofo tira dessa contradição fundamental, fiquemos com o fato de que ela reafirma a opacidade da coisa que repousa em si mesma e a perplexidade do homem que se sente exilado entre elas. Um tecido de significações e intenções constitui o mundo humano, sob o qual persiste a opacidade do mundo inumano, exterior ao homem. A experiência do objeto-sem-nome é a experiência do exílio. A luta por vencer a contradição sujeito-objeto está no cerne de todo o conhecimento humano, de toda a experiência humana e, particularmente, na realização da obra de arte. Um pintor que figura uma natureza morta não está fazendo outra coisa senão tentando resolver essa contradição. Ao representar aqueles objetos cotidianos, o artista caminha do nível conceitual em que eles usualmente se encontram para o nível estético, onde uma nova significação, não conceitual, emerge deles: a significação imanente à forma.
- A) Nesse caso, uma natureza morta é também um não-objeto.
- B) Não. Um objeto representado é *quase-objeto*: é como se fosse um objeto: ele se desprende da condição de objeto, mas não atinge a de não-objeto: é, com referência ao objeto real, um objeto fictício. O *não-objeto não é uma representação mas uma apresentação*. Se o objeto está num extremo da experiência, o não-objeto está no outro, e o objeto representado está entre os dois, a meio caminho.
- A) Se é assim, que diferença existe entre a significação imanente à forma do quase-objeto e a significação imanente

à forma do não objeto?

- B) A diferença reside no fato de que o quase-objeto é a representação de um objeto real, enquanto o não-objeto não representa nada, mas apenas se apresenta. Ora, desse modo, a significação que se revela na forma de um e de outro não é da do objeto real, o artista que o representa na tela consegue desligá-lo das relações conceituais — transfigurando-o na forma, na cor, na situação espacial — mas jamais logrará cortar definitivamente esses liames que estão na fonte mesma de sua experiência: a significação que se dá no quase-objeto estava imanente no objeto. Isso não se verifica no caso do não-objeto que, por não se referir a nenhum objeto real, por ser o aparecimento primeiro de uma forma, funda em si mesmo sua significação.
- A) Poder-se-ia dizer, então, que toda pintura não-figurativa é um não-objeto?
- B) Também não. A diferença entre a pintura figurativa e a pintura dita abstrata é de grau mas não de natureza. A pintura não-figurativa, embora realize um grau maior de abstração, ainda se mantém presa ao problema da representação do objeto.
- A) Mas como, se o objeto já não aparece na tela?
- B) Tomemos, por exemplo, a pintura de dois dos mais importantes criadores da arte não-figurativa: Mondrian e Malevitch. É fato que a figurá do objeto já não aparece em seus quadros, mas, para Malevitch, o quadrado preto sobre fundo branco é a "sensibilidade da ausência do objeto" e, para Mondrian, as verticais e horizontais exprimem o conflito fundamental da natureza. Noutras palavras, essas formas e linhas geométricas substituem ali os objetos, são uma alusão extrema a eles. Mesmo que Mondrian

MANIFESTOS

e Malevitch não expressassem, em suas teorias, essa relação, nem por isso as deixaríamos de ver. Na verdade, nos quadros de Mondrian e Malevitch permanece a oposição da figura geométrica sobre um fundo metafórico, de representação. Digo metafórico porque o espaço ali simboliza o espaço do mundo, da mesma maneira que as formas simbolizam os objetos. Por ser metafórico, *fictício*, esse espaço se confina naturalmente nos limites da tela, e mesmo se a moldura desses quadros se resume a uma simples régua de madeira, sua função é ainda de moldura. Tampouco adiantaria retirar materialmente a moldura desses quadros, uma vez que é da natureza daquele espaço pintado ali o confinamento, a incomunicabilidade com o espaço exterior. O mesmo pode dizer-se das obras de Kandinsky e seus seguidores. Trata-se de um espaço de representação abstrato. Esse espaço não existe no não-objeto, que é, por definição, não representativo mas presentativo.

- A) Pretende você dizer que o não-objeto resolve a contradição figura-fundo?
- B) No plano da percepção essa contradição é insolúvel, uma vez que o *fundo* é condição mesma do perceber: tudo que se percebe está sobre um fundo. Daí o impasse a que chegou a arte abstrata, após ter reduzido sua expressão ao campo da percepção pura: topou com esse dualismo insuperável que repete, noutro plano, a contradição sujeito-objeto. No não-objeto, por não se por o problema da representação, o da figura-fundo também não se põe. O fundo *sobre o qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real — o mundo.*
- A) É, pois, o mesmo fundo sobre o qual se percebem os objetos, não?
- B) De certo modo, sim. Liberto da base e

da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transferência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto.

- A) Você falou em moldura e base. Basta eliminar esses elementos para fazer um não-objeto?
- B) Não, da mesma maneira que não bastava eliminar a figura para fazer um bom quadro abstrato. Não se trata da presença ou ausência material da moldura ou da base, trata-se de criar sem o apoio desses elementos. A moldura e a base, na pintura e na escultura respectivamente, condicionam a expressão do artista e são, também, os marcos de uma determinada posição em face da arte. O que importa, pois, não é fazer um quadro sem moldura ou uma escultura sem base, mas resolver os novos problemas que se põem quando a expressão já não conta com aqueles elementos.
- A) Que significam a moldura e a base?
- B) Significam que a linguagem da obra é representativa, mesmo se as formas são abstratas (falo da base e da moldura como elementos pressupostos na expressão). Quando o problema da representação é ultrapassado, a moldura e a base perdem a função. Mas não basta simplesmente retirá-las da obra. No caso da escultura, a base indica uma posição privilegiada, e se a escultura não possui base (materialmente falando) mas detém

MANIFESTOS

aquele privilégio, o problema da base continua inerente a ela. Não se trata, portanto, de um não-objeto.

- A) Conclui-se daí que a não-representação é um caráter básico do não-objeto. É ele ainda pintura ou escultura?
- B) As considerações a que nos obriga o aparecimento do não-objeto, conduziram-nos a ver a representação como elemento inerente à pintura e à escultura. Ao contrário do que se vem afirmando há pelo menos 50 anos, só em alguns casos excepcionais a arte contemporânea ultrapassou o problema da representação. Essas exceções — os contra-relevos de Tatlin, as *arquiteturas* suprematistas de Malevitch — estão fora das definições do que seja pintura, escultura, arquitetura. O mesmo se dá com os trabalhos do grupo neoconcreto — e daí o nome de não-objeto. Acredito que uma arte realmente não-representativa repele as noções acadêmicas de gênero artístico. O próprio conceito de arte vacila, se não o tomamos na acepção fundamental de *experiência primeira*.
- A) Quer dizer que, na sua opinião, pintura e escultura acabaram...
- B) Ou talvez nunca tenham, de fato, existido. Pelo menos na época moderna, todo artista trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo. Trata-se sempre de uma *antiarte*. O que importava para Brancusi — quer ele o soubesse ou não — não era fazer escultura, mas *a escultura*. Contraditoriamente, para fazer *a escultura*, ele se distanciava cada vez mais de tudo o que se conhecia como escultura. O mesmo pode dizer-se de Pevsner, de Vantongerloo, de Picasso, de Mondrian, de Kandinsky, de Malevitch, de Pollock, etc. O artista busca, na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo *concei-*

tuado, que é preciso ultrapassar. E finalmente chegou-se ao momento atual em que o artista já não se preocupará em fazer *pintura* ou *escultura*, para através delas reencontrar a experiência primeira do mundo: tenta precipitar diretamente essa experiência. É uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com esses elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-lo pela primeira vez. E aqui se observa outra diferença fundamental entre um quadro e um não-objeto: aquele nasce de um esforço do artista para, gradativamente, romper o mundo já conceitual da linguagem artística — vem-se de fora para dentro, da significação usual para uma nova significação; o não-objeto irrompe de dentro para fora, da não-significação para a significação.

- A) Dentro da teoria do não-objeto, como se coloca precisamente o problema da poesia?
- B) Também o poeta busca a experiência primeira do mundo, também ele trabalha no limite da linguagem poética. Na época moderna, vimos a destruição das formas fixas de estrofe, de verso, para chegar-se ao verso livre. Mas, depois, o verso livre também tornou-se um instrumento estereotipado: rebentou-se a sintaxe e chegou-se à palavra como elemento primeiro. Da mesma maneira que a cor libertou-se da pintura, a palavra libertou-se da poesia. O poeta tem a palavra, mas já não tem um quadro estético preestabelecido onde colocá-la habilmente. Ele se defronta com ela desarmado, sem nenhuma possibilidade definida mas com todas as possibilidades indefinidas. O que importa não é fazer um poema — nem mesmo fazer um não-

MANIFESTOS

objeto — mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra.

- A) Você já escreveu que, no que se refere à poesia, o não-objeto é a procura de um *lugar* para a palavra. Que quer dizer isto?
- B) É que a palavra ou está na frase — onde perde sua individualidade — ou no dicionário, onde se encontra sozinha e mutilada, pois é dada como mera denotação. O *não-objeto verbal* é o *antidicionário*: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra.
- A) Há, então, uma fusão de pintura, relevo, escultura e poesia?
- B) Creio que não. Planos, formas, cores, são elementos da realidade, antes de serem elementos de uma linguagem artística. No não-objeto os elementos plásticos não são usados com o mesmo sentido que na pintura ou na escultura. Já são escolhidos segundo um propósito *verbal*, isto é: da mesma maneira que um poeta tradicional elabora seu poema convocando e repelindo palavras, o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram. Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na “*simbólica geral do corpo*” (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros.

- A) O não-objeto deve ter movimento?
- B) Nessa altura, cabe esclarecer que não digo *como deve ser* o não-objeto, mas apenas defino o que já existe, o que está feito. A maioria dos não-objetos existentes implicam, de uma forma ou de outra, no movimento sobre ele do espectador ou do leitor. O espectador é solicitado a *usar* o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra — e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse *uso*, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não-objeto é concedido no tempo: é *uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta*. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como *inconcluso* e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é *mais* que antes — e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu *fazer-se*. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.

Plaqueta editada pelo
Suplemento Dominical do Jornal do Brasil
como contribuição à
II Exposição Neoconcreta
realizada de 21-11 a 20-12-60 no Rio de Janeiro.